

# L'affect et le temps

par Sylvie Pierre Ulmann

Le temps de nos vies a tendance à accentuer le *clinamen* de tous nos penchants vers une direction récurrente, qui ressemble, étrange mais vrai, à celle de quelque retour obligé vers notre origine. Tous ceux qui me connaissent ou m'ont lue un peu le savent, j'ai avec le Brésil une relation très personnelle de familiarité et d'affection qui n'a fait que s'approfondir, enrichir, et confirmer avec le temps, y compris dans les épreuves que traverse actuellement ce pays, qui vient de s'élire en septembre dernier, au suffrage universel – et non de se faire imposer par coup d'État comme ce fut le cas en 1964, c'est bien cela le plus triste –, un président qui est une vraie calamité idéologique et qui lorsqu'il s'exprime dans la langue d'Ésope d'internet, en clone et marionnette de Donald Trump, car à son toupet monstre ne manque pas un côté postiche, mal collé sur le crâne, installe la parole du pouvoir exécutif dans ce grand pays au niveau de la chasse d'eau.

Tout cela n'est pas bien gai et j'y compatis fortement. Cette affection, qui m'impose ici un mode personnel de l'énonciation, auquel je me tiendrai, quoi qu'il m'en coûte de difficulté à en placer le discours pour y intéresser peut-être un lecteur « semblable mon frère », ou sœur, qui lui ou elle serait penché forcément chacun vers ses propres affaires spécifiques de géopolitiques intimes, et incité, c'est la vie, à faire peu de cas des miennes, ne date pas d'hier. Elle ne remonte pas seulement au premier long séjour que j'ai fait dans ce pays entre 1971 et 1976, ô combien bouleversant de tous mes pensées et comportements soixante-huitards français, et cependant préparé par ceux-ci quitte à commencer par ne rien comprendre au choc 1968 spécifique subi après cette année-là par les Brésiliens (et apparenté à celui qui a concerné d'autres pays d'Amérique latine), et à toutes les nombreuses fois où j'ai eu l'occasion ou le désir de m'y rendre depuis, toutes plus ou moins liées à des affaires de cinéma, milieu de mes amitiés et de mon travail. Depuis mon enfance, il y a quelque chose qui tout simplement m'attire vers la langue portugaise elle-même. Une sorte d'impératif phonétique, lié sans doute à la voix professorale impérieuse de ma mère, qui, lors de ses bons moments (mémorables et précieux en famille car elle en avait de moins bons), racontait parfois des blagues savoureuses et libre-penseuses liées à son propre terroir rural et catholique d'enfance. Elle en faisait souvent chuter le sommet comique par des citations en v.o., sous-titrées par elle à l'oral pour ses trois filles, bon public de son cinéma

en ces circonstances, dans une langue bizarre dont j'appréciais les sons, exotiques pour mes oreilles, mais ressentis comme tendrement issus de la mémoire auditive maternelle la plus intime, celle de son patois corrézien, dont elle aimait, théâtralement, à brandir les signes de ses racines terriennes devant sa progéniture citadine. Cet idiome-là, appartenant au même vieux fond d'évolution que le français académique ou certains de ses patois (pas tous) à partir du latin suivant les occupations romaines antiques plus ou moins prolongées en divers territoires de l'Europe, ce que je ne compris de savoir un peu savant que bien plus tard, était pleine, à la prononciation, de nouveautés pour moi. Les *u* pointus du français y devenaient des *ou* bien doux, des accents toniques y étaient marqués à une place inhabituelle dans le mot qui n'était pas la dernière syllabe, ce qui faisait chanter tout autrement les phrases. De plus, dans le patois de ma mère, les *s* chuintaient bizarrement comme des *ch*, certaines valeurs nasales de l'émission de voix apparaissaient, aux diphtongues et ailleurs. Et puis, à partir de la sixième et jusqu'à la khâgne, je me suis appuyé devant l'autorité enseignante officielle la corvée (laborieuse mais féconde, on ne le comprend qu'après l'avoir subie, et finalement délectable en ses récompenses, car ouvrant à tout le champ latin vivant du langage, dont le somptueux italien) du latin classique et scolaire, Tacite, Sénèque, tous ces beaux textes, alors que l'Éducation nationale laïque française leur avait déjà enlevé toutes leurs couleurs vocaliques et rythmiques, sans doute pour distinguer ce latin-là du chanté ou ânonné à l'église, si bien que chez Virgile on ne comprenait rien à la musique balancée des spondées et des dactyles, et donc rien à la versification, puisque l'intonation des professeurs du secondaire ne distinguait déjà pas mieux à la voix en latin qu'en français les syllabes longues d'avec les courtes, et repositionnait sur les mots latins l'option phonétique française académique de l'accent tonique carrément « ultime ». En revanche, avant même d'apprendre à décliner Rosa la Rose, quand, à la radio, j'écoutais les *fados*, très populaires à cette époque de vague migratoire importante des Portugais pauvres vers la France, de la grande Amália Rodrigues, sans en comprendre le sens, j'en aimais déjà le son, sans doute parce qu'il m'évoquait, lui aussi, à l'oreille, cette langue maternelle natale d'émotion, de nostalgie et de mémoire. « *Liche-Bôa, tou èche Por'touguêza... nahon seïja Fr'nncêsa...* » J'en ai bien ri lorsque j'ai compris ce que cela voulait dire – « *Lisbonne, tu es portugaise, ne sois pas française* » – en apprenant moi-même le portugais, adulte. Le son lui-même des mots m'enchantait, indissociable de leur musique, beaucoup plus que celui de l'espagnol, langue latine dont je ne découvris la grande beauté forte ou douce à entendre que bien plus tard aussi, d'abord instinctivement distante d'une musique de parole où le *j* de la *jota* (moqué avec tendresse par Raymond Devos dont beaucoup de Français adoptèrent comme moi le culte à la radio, puis sur l'écran d'une télévision d'autant plus impérieuse en ses fascinations qu'originellement pourvue d'une seule chaîne, « généraliste », qui flattait tous les divers goûts dont les miens de culture, savante ou populaire), se prononçait, non comme le *je* du français ou du portugais, qui est un phonème très doux, mais bien aspiré/expiré, quasi éternué, comme le *ch* allemand dans *achtung!*,

évoqueur réflexe pour moi des terreurs familiales au souvenir de l'Occupation, ou de danse sur place mâle/femelle provocante et interminable avec cambrure de la taille, hausse orgueilleuse du menton ou claquement obstiné de bottine au sol dans le flamenco, ou encore logique mécanique mortifère, supposée hispanique en s'incarnant en Carmen, de l'amour enfant de bohème qui prend la fuite cruellement chez l'un quand l'autre s'en approche trop. En un mot rien de tendre là-dedans, tandis que dans le *fado*, spontanément je fondais. C'était triste, mais c'était chaleureux et fort.

J'avais neuf ans lorsque par ailleurs le film brésilien de Lima Barreto, *O Cangaceiro*, remarqué et primé comme « meilleur film d'aventures » au festival de Cannes en 1953, sortit en France avec un vrai succès, si bien que la chanson d'amour à la femme dentellière, « Mulher Rendeira », devint à la radio un véritable tube, dont la rengaine ressassée me ravissait les oreilles, et même quelque chose comme l'âme, au point qu'*in petto* je me l'entonnasse, je m'en souviens, pour mon propre plaisir mélancolique et sentimental, car le sentiment, ça n'attend pas la puberté pour vous prendre. Je n'ai pas vu ce film à l'époque, mais cette chanson a véritablement ému mon enfance et aussi, je le sais, celle de nombre de mes amis et contemporains français. Au point que j'en ai témoigné en osant la chanter récemment, la voix tremblante, moi qui chante si mal et en ai honte, dans le film documentaire d'un ami brésilien du Ceará (grand État du Nordeste, bouillon de culture du *sertão* encore très pauvre à l'intérieur, mais riante et riche capitale littorale, Fortaleza, lieu d'un grand festival d'intégration fraternelle ibéro-luso-sud-américaine par le cinéma), documentaire, donc, de Wolney Oliveira, coproduit avec la France, actuellement en tournage sur ce film de la Vera Cruz qui marque une première entrée remarquée du cinéma brésilien en France, bien avant que la figure du *cangaceiro* ne s'impose à l'imaginaire cinéphile chez nous en 1964 (année de mes vingt ans) avec le film de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Le Dieu noir et le Diable blond)*. Du monde lusophone me vinrent donc très tôt, je ne saurais plus précisément les qualifier, des sortes de bonnes vibrations personnelles. On pourrait dire que ces affaires-là, toutes subjectives, contingentes, ne sont pas très rationnelles, mais on aurait tort : tout ce qui est réel, imaginaire des sujets et des peuples compris, est rationnel car soumis à des procédures déterminantes de causes et d'effets dans le temps et l'espace des ordres multiples de raison. Or ce qui se trouve inscrit de matière sensorielle, sons, images, goûts, parfums, en nous depuis notre enfance, compacté sous le registre complexe et vaste de nos mémoires singulières, est une réalité inscrite en nos consciences et inconsciences dont l'analyse pourrait s'avérer un exercice bénéfique. Je ne suis d'ailleurs pas la première, bien sûr, à en tenter l'esquisse d'un travail d'élucidation. Ô sainte Madeleine, celle de Proust, *tu peux bien me toucher* en passant tandis que je ressuscite, comme je peux, avec ce qui est « *plus fort que moi* », comme disait Serge (Daney), à l'écriture.

## Saudade et lusophonie

Ayant donc fait, jeune femme bien française, dans le contexte du travail aux *Cahiers du cinéma*, la connaissance, d'un côté, des très beaux films du Portugais Paulo Rocha, de l'autre, et à peu près simultanément, de ceux du Brésilien Glauber Rocha, ces deux cinéastes tellement séduisants par leur intelligence devinrent pour moi, une fois rencontrés, des amis « à la vie à la mort », et après une mémorable Semaine des *Cahiers* à Lisbonne en 1969, où Paulo Rocha fit découvrir à l'équipe le grand Manoel de Oliveira, en nous montrant son stupéfiant court métrage *A Caça* (*La Chasse*, 1963, à voir absolument sur YT), je décidai d'apprendre le portugais, en autodidacte. Car au moment du choix scolaire possible pour une seconde langue vivante après l'anglais, le portugais n'était pas proposé en option, et je préférerais en choisir une seconde morte, le grec, de peur qu'on m'imposât d'apprendre l'allemand, langue abhorrée par mon enfance pour les stupides raisons (ou non, car les nazis, en leur temps, ont souillé la beauté de leur langue à force de l'aboyer), historiques, imaginaires et susdites. Je fis alors bien rire, de son rire si cristallin, je m'en souviens, mon amie la chanteuse brésilienne Nara Leão, star regrettée de la bossa-nova, femme à l'époque du cinéaste Carlos Diegues, le couple se trouvant, au pire moment post-1968 de la dictature militaire, obligé de s'exiler trois ans en France, lorsqu'elle me vit à Paris plongée studieusement dans les premières pages de la Méthode Assimil seule disponible pour le portugais à l'époque, où l'on appelait un train pour Coimbra « *un convoi* » (*um comboio para Coimbra*), ce qui pour les Brésiliens, qui comme les Français et les Anglais appellent ça « *un train* » (*a train, um trem*), paraît un archaïsme aussi divertissant que certains helvétismes, québécoisismes ou belgicisimes de la francophonie pour les Français, ou vice versa, gallicismes risibles et fautifs pour ces derniers. J'en appris plus tard beaucoup plus long, et j'ai encore beaucoup à apprendre, sur les subtilités de terminologie, prononciation, syntaxes et argots d'époque différenciés qui distinguent la langue portugaise du Portugal de celle du Brésil. Des deux amis Rocha, le premier, un peu snob et parlant probablement depuis l'adolescence un français académique parfait de gentleman francophile très cultivé né à Porto, ville étudiante et aristocratique aimée par Jean-Claude Biette, ne donnait rien de clair à entendre des sons de sa lusophonie maternelle lorsqu'il s'exprimait en notre langue en une élocution très élégante, la voix claire, distincte et haut perchée, érudit et fin comme un jésuite rompu au bon usage diplomatique des langues du monde. Glauber, en revanche, sauvage structural lévi-straussien des tristes tropiques, des liens de parenté tribaux et du langage, à l'écrit comme à l'oral, il suffisait de l'écouter attentivement parler son emphatique et chamannique français, pour être capable, par mimétisme, de choper certains fondements de la prononciation de son pays, sans savoir bien sûr que lui était plutôt « bahianophone ». Cela nous faisait sourire, aux *Cahiers*, avec les camarades, quand Glauber, lui ou d'autres amis brésiliens du cinéma, marquait un rendez-vous, en franco-brésilien dans le texte oral, pour « *jeudji à midji* ». Nous entendions alors friser toute mouillée la dentale du *d* devant le *i*, et la contrefaisions ensuite en riant, en

affectueuse caricature liée à notre enchantement de connaître les si sympathiques représentants de ce « nouveau cinéma ». Les langues ont comme ça des moments de génie phonétique où elles se surpassent d'affichage identitaire de la nation, région ou même ville ou terroir d'où on les parle. Écoutons à la télévision ou à la radio ces temps-ci parler en français les femmes algériennes encore francophones : n'ont-elles pas à peu près le même accent que les aieules françaises d'origine « pied-noir » chez nous ? Cette affaire d'adhérence au langage du temps et du lieu de naissance à la langue, ou à plusieurs langues, est le sel sonore de la terre humaine.

C'est d'ailleurs ce que j'ai apprécié, lors de mon dernier long séjour au Brésil l'an passé, dans une série télévisuelle documentaire diffusée par la chaîne Canal Brasil, sur laquelle je suis tombée par hasard, sur le poste de la maison de mon hôtesse – Alice de Andrade, nièce chérie que j'aime pour elle-même et ses travaux sisyphéens de cinéma depuis que je l'ai connue comme fille de son père, Joaquim Pedro de Andrade, vrai frère aîné hautement respecté et très proche, comme l'ont été et le sont encore pour moi, vivants ou morts aujourd'hui, quelques autres cinéastes de la génération du Cinema Novo, Carlos Diegues et depuis longtemps son épouse Renata, productrice, Orlando Senna et son épouse Conceição, comme son mari, cinéaste et écrivain, Vladimir Carvalho, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, Hugo Carvana, Eduardo Coutinho, Leon Hirszman, j'en passe et des plus chers, dont j'ai eu l'honneur et le plaisir d'être l'amie et traitée par eux comme une petite sœur adoptive de leur fratrie. Cette série documentaire de huit épisodes, réalisée par l'excellent cinéaste et scénariste Paulo Caldas, que je n'ai jamais rencontré de ma vie, ce qui libérera du soupçon de complaisance amicale mon éloge de son beau travail, examinait au travers de nombreuses interviews effectuées en divers pays (Portugal, Brésil, Cap-Vert et d'autres) la notion de *saudade*, laquelle est pratiquement coextensive – bien qu'il semble, google-information prise, que l'Angola l'ignore – au territoire linguistique portugais. Ce qui veut dire d'ailleurs que les lusophones du monde entier en conservent l'usage verbal, et surtout le ressenti coutumier, lorsqu'ils se trouvent éloignés par le temps, l'espace ou la mort de leurs proches, ou à l'extérieur de leur pays, voyageurs, étudiants à l'étranger, exilés, migrants ou immigrés. Cette série est merveilleuse et passionnante. Dans son témoignage par exemple, le cinéaste brésilien Silvio Tendler y raconte comment, se trouvant en France, il lui arrivait d'éprouver, en notre pays si riche de ses mille fromages dont la qualité et la diversité de goûts sont mondialement réputées, la *saudade* de celui de Minas, qui est une pâte crue de lait de ferme, délicieuse, mais peu affinée, consommée assez communément, basique en quelque sorte, dans le Brésil tout entier qui est un territoire quinze fois grand comme la France. Il est vrai, Silvio le rappelait, que le mélange dans l'assiette de cette pâte blanche rustique avec une autre, de goyave, d'un rouge sombre et profond, devient un dessert aussi beau à voir que subtil en son mélange des goûts qu'on appelle au Brésil un « Roméo et Juliette », *am'arcord*, car les patois italiens s'attachent aussi à notre langue du monde, depuis Fellini.

Ce documentaire en tout cas m'a fait comprendre pourquoi j'aimais tellement et depuis si longtemps la langue portugaise : parce qu'elle a ce mot-là, la *saudade*, en lequel s'exprime une richesse et une complexité d'affect, aussi sensuelle ou sensorielle que sentimentale, dont aucune autre langue par un seul mot ne saurait donner l'équivalent (qu'on la traduise en français par « nostalgie », en anglais par « longing », etc.) alors que paradoxalement la notion désigne à la fois une situation universelle et une ontologie générale de la sensibilité humaine, celles d'identifier et éprouver comme un manque l'objet d'un attachement éloigné par l'absence.

Qui ne saurait exprimer en effet dans toutes les langues du monde que son pays, son ami, son parent, son amour, son enfant, tel parfum ou tel goût perdu ou lointain de sa terre natale, ou d'adoption dans certains cas comme le mien, banal aujourd'hui, de binationalité du cœur, lui manque? Dire « *tu me manques!* », ou « *qu'est-ce que je ne donnerais pas pour retrouver le vrai goût des fruits ou des parfums de mon enfance ou ceux de la cuisine de ma mère?* », cela doit pouvoir se dire aussi bien en anglais ou allemand qu'en wolof ou en persi. En Provence, lorsque quelqu'un ou quelque lieu vous manque, on peut dire que l'on s'en « *languit* », ou languissait avant de le retrouver. Et pourtant la « *langueur* », à elle toute seule, exprime autre chose en France, dans le genre pathologique ou frustré, domaine un peu étriqué. Mais en portugais, avec la *saudade*, ce qui s'exprime en un seul mot, c'est beaucoup à la fois, c'est un territoire énorme, c'est quasi un caractère spécifique d'humanité civilisée et vivante, et ce avec mille nuances circonstancielles de son usage liées aux diverses histoires et géographies traversées par le sujet lusophone.

Je ne m'appesantirai donc pas sur l'effet d'inscription et d'induction de tendresse vers l'ailleurs habitant dans l'ici qu'eut sur moi le génie musical communicatif de la bossa-nova : les voix de Nara, Gal, Caetano, Bethânia, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jorge Ben, João Gilberto, Vinicius, Tom Jobim, Dorival Caymmi, Milton Nascimento et tant d'autres aussi raffinées que populaires. Ces musiques, je les découvris à Paris, après 1968, comme un lien direct de sympathie, empathie et compassion envers une situation douloureuse vécue alors par les amis brésiliens : celle de la dictature militaire brutalement durcie en ses caractéristiques répressives qui les obligeait à sortir d'un pays tant aimé où il leur devenait insupportable, ou même interdit, de demeurer. Dans un show musical mémorable donné vers 1969 à Paris par Gilberto Gil et Caetano Veloso à la Mutualité, ce dernier, alors exilé comme son compère en Angleterre, dans une langue bien pratiquée par reconnaissance chaleureuse envers ses hôtes, chantait à l'intention de sa sœur bien-aimée restée au Brésil, cette déchirante mélodie : « *Maria Bethânia, please send me a letter* ». J'assistai avec beaucoup d'émotion à ce spectacle. À la sortie j'entendis des Français du public tordre le nez et exprimer à haute voix un dédain supposé connaisseur : « *Bof, il a chanté en anglais!* » C'est gens-là n'avaient rien compris à la quintessence de *saudade* exprimée en cette chanson anglophone d'amour à la sœur et au pays en souffrance. La *saudade* n'est pas un concept, c'est un fait de situation, un fait d'existence et non pas, limité à la pureté du verbe, d'essence. En intellectuelle française lectrice en ma jeunesse de Merleau-Ponty

et de Sartre, j'ai peut-être pu admettre plus facilement d'emblée que la première précédât la seconde, et comprendre même, d'un entendement *grosso modo* kantien recyclé par mon temps moderne en existentialisme, la *saudade* comme un pur a priori de sensibilité, mais dont le phénomène valait le coup d'être étudié dans l'*in vivo* de l'expérience d'exister, et exprimé dans une seule langue où un seul mot embrassait une telle complexité universelle de condition humaine.

Car ce que documente le mieux la série *Saudade* de Paulo Caldas, c'est ce que cette dimension nostalgique comporte d'intéressante dialectique avec la souffrance du manque qu'elle exprime. La *saudade* n'est jamais aussi forte que lorsque se réalise le projet d'en finir avec elle. Ainsi, au Brésil, lorsque l'on se jette dans les bras d'un ami longuement absent pour une accolade chaleureuse, assortie de l'exclamation « *saudade!* », ce qu'on lui dit en même temps c'est la peine qu'il vous ait manqué et l'extrême jubilation de le retrouver qui crie de victoire et de joie en abolissant cette peine préalable, tout en faisant savoir à l'ami(e) qu'on aurait pu vivre mal que l'affection pour lui, ou pour elle, eût à continuer de pâtir dans l'absence. En le ou la revoyant on « tue » la *saudade* (l'expression existe en portugais : *matar a saudade*), mais en assassinant ainsi la douleur du manque on maintient encore la jouissance d'en être soulagé par la retrouvaille dans une zone du temps où la séparation avait joué de ses mélancoliques durées. Là-dessus d'ailleurs on peut mesurer ce que le Portugal et le Brésil ont entre eux de liens aussi liants que déchirants. Au Portugal la *saudade* s'exprime avec d'autant plus de force qu'elle s'intériorise au plus profond de l'âme nationale. C'est ainsi par exemple celle d'un peuple anciennement colonial connaissant aujourd'hui l'insondable tristesse du retour en ses métropoles urbaines de ses anciens colonisés, « libérés », mais y souffrant nouvel esclavage lié à leur misère. Cette *saudade*-là résiste à tous les assassinats de l'absence par la présence, de l'éloignement par la rencontre, et du manque de l'ailleurs par le retour à l'ici. Elle en porte seulement les stigmates de violence, liés parfois à l'inéluctable des déplacements de situation. Pedro Costa a exprimé mieux que personne en ses films cette douleur nègre et puissante de l'esclave libre, mais surenchaîné par sa citoyenneté misérable dans le pays des anciens maîtres, qui, eux, en ressentent et expriment aussi la déchirure car justement ils n'en sont plus les maîtres lorsqu'ils la comprennent et, par l'enregistrement de la parole en images et en sons, lui rendent hommage, et en la diffusant la partagent. Quant au si regretté ami Paulo Rocha, tous ses films depuis *Os Verdes Anos* (*Les Vertes Années*, 1963), *Mudar de Vida* (*Changer de vie*, 1966), et ses films « asiatiques » en particulier, comme ceux où il s'est attaché, par deux fois opiniâtres, en deux films jumeaux dont l'un est de fiction, l'autre documentaire, à la figure du poète portugais Wenceslau de Moraes, qui se mourut d'amour pour Macao, la Chine, et surtout le Japon, au début du siècle dernier, n'expriment rien d'autre, mais avec combien de puissance mélancolique, vivante de sa propre mort, que cette *saudade* intime de l'ailleurs, de l'autre et du passé qui manquent fatalement (le *fado*, c'est le *fatum*, c'est le destin) lorsqu'on y pense au point de n'y pouvoir survivre que par le chant et l'incarnation personnelle douloureuse du poème de la perte de soi dans l'amour pour l'autre. La guitare classique, et populaire,

du beau musicien Carlos Paredes, utilisée plusieurs fois à la bande-son des films de Rocha (Paulo), exprime avec une élégance rare ce chant de la *saudade*. Les cordes de l'instrument y sont si finement touchées par les doigts du compositeur même qu'elles sonnent en sa musique de pure « nostalgie » comme le léger métal, très ancien, très précis formellement, d'un clavecin bien tempéré.

De mon côté j'ai compris à quel point j'étais atteinte incurablement par la variante brésilienne de cette tendance « saudosiste » (prononcer « sa-ou-do-ziste »), d'abord lorsque je me suis retrouvée, en amie française de passage, accompagner l'ami brésilien João Luis, critique et professeur de cinéma à Rio, un soir de 1993, à la veillée funèbre du grand acteur comique Grande Otelo, un mulâtre bien petit de taille mais pas de génie, qui, selon la légende, peut-être trop belle pour être vraie, aurait été surnommé « Grand Othello » par Orson Welles en personne lors de son passage prolongé au Brésil en 1942 pour y tourner *It's All True*. Je ne le connaissais nullement en chair et en os, mais j'aimais tant le voir sur des écrans que sa mort m'atteignit bien au cœur, partagée avec tous les Brésiliens attachés à l'histoire de leur propre cinéma où Grande Otelo a joué le rôle passionnant d'une sorte de lien figural vivant entre la culture de la *chanchada* (la comédie musicale brésilienne irrévérencieuse, hilarante et populaire des années 1950) et celle du Cinema Novo à partir des années 1960 où il fut merveilleusement employé, entre autres par Joaquim Pedro de Andrade dans le génial *Macunaíma* (1969) pour y incarner le côté noir de l'être brésilien chez le citoyen « sans caractère » de ce pays où s'opère, au moins en cette esthétique du rêve chère à Glauber Rocha, la synthèse « *intranquille* », comme disait Fernando Pessoa, de toutes les races, dont la blanche.

Le jour même où j'écris ces lignes j'apprends que le président Trump est en train de recevoir en petite pompe (dans le cul) son homologue Bolsonaro. J'imagine, *horresco referens*, leurs conversations tristement consensuelles, ce qui n'empêchera peut-être pas entre eux de futurs conflits, leurs échanges d'idées de progrès sur la construction des murs entre Nord et Sud, leur partage de racismes, misogynies, homophobies, indiano-phobies, attitudes gravement irresponsables relatives à l'environnement ou à l'usage citoyen incontrôlé des armes à feu, chacun pour leur *America* ou leur *Brazil first*, comme le furent deux autres pantins bouffis de vanité, dont le chef-d'œuvre antinazi de Charlie Chaplin, *Le Dictateur*, a si bien dessiné le grotesque duo. Et je n'ose même pas penser à leurs échanges sur la religion, les deux étant de la même Internationale subversive et activiste paroisse, partisans d'un évangile dont on se demande bien quelle bonne nouvelle pourrait être annoncée aux frères et sœurs humains, par de pareilles bouches cracheuses d'ombre, d'égoïsme nationaliste forcené et de machismes infects.

### *Revenir sur les lieux du crime*

Depuis tant d'années que je le fréquente, ce que j'ai toujours apprécié dans le cinéma brésilien, et au fond dans le cinéma du monde entier, c'est sa puissance documentaire



dont même les films de fiction témoignent, parlants ou muets, chez Humberto Mauro en particulier, dont récemment une session rétrospective « Pour la mémoire du monde », en prolongement de celle de la Cinémathèque française, montrait dans la jolie salle de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris une belle copie restaurée de *Braza Dormida* (« Braise endormie », 1928), où le monde bien conservateur mais délicatement fébrile et sensuel de l'État de Minas Gerais était si finement décrit. L'archéologie de mon modeste savoir et de mon système critique est ici clairement marquée et orientée par l'école de pensée dont j'ai été l'élève aux *Cahiers du cinéma*, et ce sans même en avoir conscience claire à l'époque où j'en reçus l'enseignement, longtemps après la mort d'André Bazin, mais du vivant de Jean Rouch, oncle tutélaire de la revue et de la Nouvelle Vague française, tant il m'a toujours paru naturel, avant toute révolution copernicienne cinéophile opérée pour être admise en collaboratrice de la revue en 1966, d'aimer que le cinéma soit voué à certaine mission « réaliste » de représenter le monde, sa souffrance souvent, sur laquelle déposer par l'enregistrement un voile de Véronique, mais pourquoi pas son bonheur, jusque dans le réel de ses rêves, avec des images justes et vraies. Évidemment, en ce qui concerne ce « réalisme », il faudrait maintenant lire André Bazin pour y gagner des idées claires et distinctes. C'est d'ailleurs devenu possible puisque les œuvres complètes de Bazin viennent enfin d'être éditées grâce aux efforts méritoires d'Hervé Joubert-Laurencin.

Cette notion catégorielle en tout cas de « cinéma documentaire », il est intéressant quoique paradoxal de savoir que le plus grand cinéaste « documentariste » du Brésil, le regretté Eduardo Coutinho, la contestait explicitement lui-même, argumentant, avec une justesse qui donne à penser, que même dans le cinéma documentaire, rien n'est jamais filmé ni documenté que de l'imaginaire. Comme tous les amis brésiliens qui l'ont connu, quelle *saudade* j'éprouverai toujours d'Eduardo Coutinho, que j'ai eu la chance de rencontrer quelquefois et dont tous les films que j'ai vus m'ont passionnée. Il y avait chez cet homme délicieux, ce cinéaste rare, profondément chaleureux quoique discret, une sorte de sainteté franciscaine, douce mais rigoureuse. Il prenait grand plaisir à voir du football à la télé, comme tout le monde au Brésil, sauf les pisse-froid, plutôt rares dans ce pays. En revanche, il n'aimait pas du tout l'argent, et lui dont la carrière fut tellement accomplie par le travail ininterrompu d'une filmographie abondante, dont la qualité et le systématisme héroïque à l'effort furent d'ailleurs de mieux en mieux reconnus en son propre pays, comme en atteste la richesse des interviews ou déclarations enregistrées de son vivant (disponibles heureusement sur plusieurs canaux d'internet), ou encore les nombreux travaux universitaires qui lui sont de plus en plus consacrés en son propre pays et même ailleurs maintenant que son importance est mondialement reconnue, l'idée de « réussite » lui faisait carrément horreur. Pour comble de réussite de sa vie même, le malheureux, j'en tremble encore en y pensant, finit littéralement, et non en vertu d'une métaphore freudienne bien connue, assassiné à l'âge de quatre-vingt-un ans en 2014, à coups de couteau, par son propre fils, qui n'en voulait d'ailleurs pas qu'à son père, ce pauvre insensé schizophrène, puisqu'il blessa également au couteau, pire qu'Œdipe, sa mère sans la

tuer tout à fait, si ce n'est probablement de chagrin en admettant qu'elle soit encore vivante. Il fut aussi coutumier d'un acte manqué récurrent : à plusieurs reprises, et en particulier avec son film immense *Cabra Marcado Para Morrer (Un homme à abattre)*, il gagna dans des festivals de cinéma (dont celui de Rotterdam en 1985, et bien d'autres comme Berlin ou San Sebastian) des « grands prix », des récompenses importantes, et ce parfois, rare privilège dans le monde de la création cinématographique dite « non commerciale », en argent sonnante et trébuchant. Plusieurs fois, au grand dam de son producteur Zelito Viana (qui l'appelait affectueusement, en riant triste, « *le roi du marketing négatif* »), il lui est arrivé de perdre cet argent de ses prix. Égarer des paquets de dollars ou de monnaie européenne, soit une vraie planche de salut à rapporter au pays pour un Brésilien, c'est inouï ! Sans doute ces billets de banque lui brûlaient-ils les doigts : comment aurait-il pu accepter l'idée de tirer profit personnel d'un travail considérable qu'il n'a jamais poursuivi lui-même au long de sa vie que comme une sorte de dette qu'il ne cessa de payer envers le peuple de son pays. Oh, pas une dette idéologique seulement, ou payée sous le registre formel de l'esthétique, ce qui n'est déjà pas si mal et a donné de belles œuvres au cinéma, non, une dette aussi charnelle qu'intellectuelle, une dette des sens qu'il avait le plus aiguisés, généreux et fins : l'empathie quasi christique mais jamais condescendante envers ses concitoyens les plus sacrifiés, le bon sens de l'intelligence la plus vive, et celui de l'audition. Coutinho a littéralement passé sa vie à *l'intelligence service* et à l'écoute, je dirais presque ici *aux écoutes* du peuple brésilien. Écoute éminemment attentive et bienveillante : c'est en les écoutant qu'il aimait « *les gens* », comme dirait ce hâbleur de Mélenchon chez nous, mais c'est autrement et de plus près, en enregistrant leur parole, surtout celle des plus modestes – travailleurs collés à la terre du monde agricole ou industriel, ou syndical, minuscule et précaire bourgeoisie des milieux urbains –, et l'image des corps qui l'émettaient en accouchant d'elle, mis par lui en miraculeuse confiance devant sa caméra et à son micro. Cette méthode maïeutique d'accouchement de la parole, il a d'ailleurs longtemps travaillé à en susciter le fondement d'intelligence en s'entourant d'une équipe de préparateurs de ses tournages qui déterminaient par une enquête préalable l'intérêt possible de tel ou tel témoignage à filmer en tel ou tel contexte sociologique du film. À la fin de sa carrière il se dispensa de ces études préalables, interrogeant directement ses concitoyens sur des lieux précis du Brésil dont il connaissait déjà par cœur le genre de géographie et de culture sociale.

Formé en France à l'Idhec, il a commencé, en journaliste de l'audiovisuel, à faire littéralement des reportages pour une émission de télévision brésilienne de qualité, un peu dans le genre de notre « Cinq colonnes à la une », qui s'appelait « Globo Reporter ». Bon, je ne déclinerai pas ici son wikipédia, lecteur, vas-y toi-même, mais ce début est important : l'habitude d'aller voir les gens micro et caméra à la main pour voir et éclaircir pour le plus grand nombre à la télé (méprisable, ce nombre ? allons donc, que les intellectuels de gauche que nous sommes cessent d'avoir ce réflexe élitiste qui, dans le monde entier, à tort ou à raison, provoque de plus en plus

des sentiments équivoques vis-à-vis de notre classe), voir, donc, pour le montrer, ce qui se passe dans l'actualité sociale du pays n'est pas en soi une perversité médiatique de l'intelligence, elle en serait au contraire le plus grand défi proposé à l'éthique du journaliste et à sa sensibilité lucide vis-à-vis de son propre temps.

Évidemment Coutinho n'a pas fait de vieux os à la TV Globo, devenue après le coup d'État de 1964 un des principaux organes de l'information gouvernementale. C'est à l'occasion d'un de ces reportages, en 1962, qu'il a découvert le monde des militants des ligues paysannes du Nordeste, qui revendiquaient – la lutte est ancienne et toujours d'actualité bien qu'elle ait aujourd'hui à affronter des adversaires plus désincarnés, multinationaux et anonymes – une meilleure répartition de la terre, contre les gros *fazendeiros* qui en accaparaient la propriété et les bénéfices, et s'est intéressé à l'assassinat brutalement policier de João Pedro Teixeira, leader d'une de ces ligues dans l'État nordestin de Paraíba, et à sa famille survivante. D'abord résolu à réaliser une sorte de docu-fiction où la veuve du militant assassiné, Elizabeth Teixeira, aurait joué, avec ses enfants, son propre rôle, et un autre militant celui de son mari, il commença à le tourner sur des lieux voisins de celui où avait eu lieu l'assassinat de João Pedro, mais fut brutalement interrompu en 1964, ses « acteurs », techniciens et lui-même échappant de justesse à une arrestation, obligés de se cacher et de se faire longtemps oublier, et la copie originale des premiers plans tournés (heureusement développés par un labo de Rio) put être cachée et sauvegardée. Vingt ans après, lorsque vers le début des années 1980 la dictature commença à se détendre, Coutinho voulut reprendre son projet de film, en donnant une toute nouvelle direction à son scénario, cette fois clairement non fictif, mais tout aussi attaché à l'imaginaire des personnes réelles filmées. Il se mit tout simplement en recherche d'Elizabeth et de ses huit enfants : qu'étaient-ils devenus ? Sa recherche fut longue (vingt ans de travail) et difficile, à la poursuite d'une famille que les cruautés de la patrie sous la dictature avaient fait voler en éclats en la forçant à une vie clandestine éparpillée dans le pays.

J'assumerai maintenant mes complaisances amicales. Lorsque je me rends au Brésil aujourd'hui, c'est pour y tuer la *saudade*, que je ressens toujours de ce pays et de ses cinéastes survivants de plusieurs générations, presque tous plus ou moins menacés aujourd'hui de grandes difficultés à continuer leur travail, car je n'en connais guère qui se satisfont de la situation politique actuelle du pays et ne seraient pas tentés en leurs films, comme le cinéma brésilien y a toujours trouvé sa grandeur et sa gloire, d'en dénoncer les horreurs.

Je n'y vais pas pointer mon nez fin de critique autorisée par la bonne réputation des revues où j'ai travaillé et travaille encore pour y humer la valeur et reconsidérer par l'actualisation mes opinions concernant l'état général de son cinéma national. Comme le disait récemment l'ami Adriano Aprà, présentant à Paris son projet méritoire de défendre ce qu'il appelle des « *critofilms* » (des films-essais sur le cinéma passionnants et peu distribués, dont une récente enquête poético-biographique sur Antonioni réalisée par des femmes, *Tutto bianco*), le cinéma ne va pas mieux en Italie

qu'au Brésil, où il est soumis, maintenant que les images et les sons s'enregistrent et se diffusent à bien meilleur marché, mais coûtent encore cher s'ils prétendent à une grande qualité technique, à des difficultés croissantes de reconnaissance payante par le public.

Je ferai cependant exception aux réserves de ce texte à se placer en position de survol critique, pour signaler dans le cinéma brésilien une certaine tendance actuelle, fort intéressante, que j'ai pu observer lors de mon récent séjour et qui selon moi doit beaucoup à la leçon d'Eduardo Coutinho : celle du retour « documentaire » vers le déjà-vu où le déjà-vécu en tant que filmable. Le cinéma, s'il est honnête, va toujours revoir les choses et les gens, même lorsqu'il les montre pour la première fois. Les films de mes ami(e)s, ou leurs projets que j'ai trouvés les plus émouvants, sont explicitement des entreprises de revoyure. Ana Maria Magalhães (y parviendra-t-elle?) voudrait bien revoir les enfants de la Mangueira (une des grandes écoles de samba de Rio) qu'elle a déjà filmés il y a quelques années, pour savoir « *ce qu'ils sont devenus* ». Alice de Andrade n'a pas fini de se demander ce que sont devenus les jeunes Cubains dont elle avait filmé ou envisagé de filmer le mariage vers 1990 lorsque l'île commençait, après le départ des Soviétiques, à se poser les questions les plus graves sur les moyens de subsistance et survie dans le pays de ses citoyens. Avec son magnifique documentaire écologique *Idade da Agua* (« L'âge de l'eau »), Orlando Senna va revoir l'Amazonie, où il avait déjà tourné avec Jorge Bodanski un de ses plus beaux films, *Iracema*. Par la même occasion il se redemande ce que devient la terre humaine lorsque, toujours partagée entre Caïn et Abel, Dieu et le Diable, elle se disputera bientôt féroce ses ressources en eau potable et saine pour la planète. Carlos Diegues, dans son *O Grande Circo Místico (Le Grand Cirque mystique)*, son dernier long métrage mal sorti à Paris en 2018 car en plein mois d'août, redemande sans se lasser si vraiment *Dieu est brésilien*, de quel monde au Brésil on est *Les Héritiers*, et s'il ne vaudrait pas mieux dire *Bye Bye Brasil*, mais il tient bon et vient d'être reçu, comme je l'en félicite ici, à l'Académie brésilienne des Lettres, dans le fauteuil de l'ami Nelson Pereira dos Santos décédé en 2018. Quant à mon amie Conceição Senna, comme elle fut bien inspirée de retourner l'an passé filmer sur les lieux où se produisit à Rio de Janeiro, sur une plage connue comme celle du *Pier* car un grand ponton de bois en marquait l'emplacement, au plus cruel moment de la dictature, sous l'affreux général Guarrastazu Médici, un phénomène étrange : le paradis de l'innocence des corps à se côtoyer entre eux avec plaisir, debout, marchant ensemble sur le sable, semi-nus et sans péché, y fut réinventé. Cet événement, dont l'« installation » vivante dura moins de trois ans, fut une sorte de grand happening « peace and love », ô combien daté du début des années 1970, mais que me jette la pierre celui qui ne saurait s'exposer à se dater lui-même, je vécus le grand bonheur stupéfait d'y participer, tout simplement parce que j'habitais alors ce coin d'Ipanema mitoyen de Copacabana, et y retrouvais avec bonheur mes amis résistants sur la plage, *Os Anjos d'Ipanema*.