1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015

Varia

Une célébration très personnelle

Paulo Emílio Sales Gomes, Yeo N'Gana et Sheila Maria dos Santos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5062>

DOI : 10.4000/1895.5062

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 42-47

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Paulo Emílio Sales Gomes, Yeo N'Gana et Sheila Maria dos Santos, « Une célébration très personnelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5062> ; DOI : 10.4000/1895.5062

Sales Gomes à la Cinemateca brasileira (1976).

Une célébration très personnelle¹

par Paulo Emílio Sales Gomes

Célébrer les 80 ans d'une personne ou d'une chose sous-entend plus ou moins tacitement que les 70, 60 et surtout 50 ans symbolisant le demi-siècle, aient été dûment célébrés. Cela ne se passe pas dans le cinéma brésilien. Je doute fort que l'on puisse trouver dans la presse de 1947, un quelconque entrefilet qui, cette année-là, fit mention de son cinquantième anniversaire. Et ce, tout simplement parce qu'à l'époque ou même dix ans plus tard, personne encore ne savait quand le cinéma brésilien avait vu le jour. D'ailleurs, l'idée même de sa création et de son développement n'intéressait qu'un groupe de personnes extrêmement réduit. Alors : qu'il ait été abandonné ou qu'on l'eût enseveli parmi les tentatives de sortie du sous-développement, importait peu.

J'en suis personnellement une illustration et parmi les pires. Dans les années 1940 je nourrissais déjà un intérêt pour le cinéma, mais quant au brésilien, à mes yeux, c'était comme s'il n'existait pas. Lorsque l'on créait un club ou une revue, il est évident que l'on se soumettait au rituel de promouvoir notre production par pure rhétorique sans aucune conséquence.

Ruy Coelho fut le meilleur critique à avoir fait son apparition à l'époque ; il publiait beaucoup dans les revues et les journaux. Une fois, dans un article, il décrit le nomadisme du critique à travers la ville en quête de quelque film à commenter. Jusqu'à ce que, de façon inhabituelle, deux salles de cinéma annoncent des productions brésiliennes, ce qui n'était pas monnaie courante. Ruy Coelho examina avec grand soin le hall des deux salles, les photos exposées, les affiches publicitaires puis jeta un regard furtif aux guichets amorphes. Il recula. Son thème ce jour-là, fut qu'il n'était pas allé au cinéma : ce fut la première et unique fois que le cinéma brésilien, bien qu'il n'ait pas vu les films, fit l'objet d'un article signé par lui.

Plínio Sussekind Rocha, philosophe des sciences, professeur de mécanique céleste et mon maître en cinématographie, ne s'intéressait qu'à un seul film brésilien réalisé en 1930 par Mário Peixoto, intitulé *Limite*. Dire qu'il lui portait de l'intérêt est peu dire. Les qualificatifs de Plínio étaient impressionnants, ce film, pour lui, était ce que le Brésil apportait comme contribution au monde et, à part *Limite*, il n'en voyait pas d'autre, dans tous les domaines.

Je n'accuse personne pour le retard dont j'ai été victime. Toutefois, le fait est que des années et décennies durant, je n'ai pas connu une seule personne qui eût la culture du cinéma brésilien. Si bien que lorsqu'un matin de 1940, je rencontrai Humberto Mauro à l'INCE, je ne lui ai pas accordé de l'importance.

1. Dernier texte écrit par Sales Gomes en 1977 à la demande d'une revue d'information pauliste à propos des commémorations du 80^e anniversaire du cinéma brésilien (organisées par Embrafilme sous le titre : *Notre cinéma : 80 ans*). Le jugeant « trop personnel », la revue décida de ne pas le publier. Il le fut plus tard dans la revue *Panorama* de Curitiba.

Olga Breno dans *Limite* de Mário Peixoto (1931).

Il est pire encore de rappeler que – déjà dans les années 1950 – le projet de création d’une Cinémathèque Brésilienne négligeait totalement le cinéma brésilien ! Il m’est, jusqu’à aujourd’hui, difficile de m’imaginer à cette époque.

Qui, dans les milieux que je fréquentais et qui sous ces conditions faisant figures de norme, aurait pu connaître le nombre d’années d’existence du cinéma brésilien alors que cette éventuelle existence n’avait pas le moindre retentissement au niveau de l’*intelligentsia* ?

Nous ignorions le cinéma brésilien, mais tout laissait entrevoir qu’il ne nous ignorait pas. Il nous tenait à l’œil, dans l’espoir de se distraire ou de découvrir sous nos plumes de colonisés culturels cinématographiques, une imperfection. C’est bien lui qui, agissant dans les mailles de l’industrie ou à travers les œuvres artisanales, s’est assigné la tâche de nous conquérir.

Face à tout ce que j’entends et lis, ça et là, à propos du cinéma brésilien, j’essaie d’être débonnaire. J’ai de bonnes raisons de l’être car je ne connais personne qui ait été aussi totalement colonisé que je le fus. C’est pourquoi je me donne en exemple, ce qui n’est plus un péché selon l’Armée, disons du Salut. Je demeure convaincu que si je peux être décolonisé, c’est parce que la grâce de cette libération est accessible à n’importe qui.

Pour « quelques-uns d’entre nous », les intellectuels, etc., les notions de liberté sont différentes, etc., par rapport à celles auxquelles le peuple aspire. Soyons plus clair : l’élite est plus fondamentalement

corrompue par la dénationalisation culturelle que le peuple, ici préservé par sa propre ignorance qui l'étouffe et l'opprime.

Il n'est pas de tout repos de comprendre et surtout relater la biographie culturelle de chaque individu. Je souhaiterais tout simplement savoir si j'ai accepté le cinéma brésilien en bloc parce qu'il m'avait déjà décolonisé ou si c'est mon intérêt pour notre cinéma qui m'a décolonisé.

Les remarques du critique, dans ce cas comme dans bien d'autres, ne font pas vraiment avancer. D'autres notes d'une rigueur et d'une précision différentes seront plus utiles.

Les souvenirs mêmes singuliers du spectateur permettent d'avancer un peu dans ce coup de sonde. Une singularité qui s'avère obligatoire puisqu'il n'y a pas de groupe cohérent d'œuvres directement responsables de la séquence d'illuminations qui m'a conduit à accueillir cette cristallisation du cinéma brésilien. Une façon de rouler le tabac dans *O Cangaceiro* [Lima Barreto, 1953], le gecko dans *Rio, 40 graus* [Nelson Pereira dos Santos, 1954], un cigare posé dans *O exemplo regenerador* [José Medina, 1919], les vers dans *Aytaré da Praia* [Ary Severo, 1927], un vent nocturne dans *Barravento* [Glauber Rocha, 1961], le soleil dans *Gigante de pedra* [Walter Hugo Khouri, 1953], plusieurs Luiza Maranhão², les panneaux dans *São Paulo, sinfonia da metrópole* [Kemeny et Lustig, 1929], les mains dans *O segredo do corcunda* [Alberto Traversa, 1924], les pattes dans *O tesouro perdido* [Humberto Mauro, 1927]. Et on peut continuer ainsi, une chose après l'autre, vagues, pieds, boucles d'oreilles, vieilles tourmentées, sourires édentés, fragments d'épisodes – « Tu veux me faire pleurer ? » – sans pouvoir toujours identifier, en cours de route, les images, les sons, ou les sensations déconnectés de leurs sources. Ces flux temporels s'installent dans l'espace de la mémoire et restent ainsi imprimés sur une toile de fond dont l'importance pour le choix culturel du Brésil est claire.

Ce tissu de mémoire des films brésiliens vus ou écoutés jouit du soutien particulier des films ni vus ni écoutés parce que décomposés, disparus, perdus à jamais.

On finit par en apprendre sur ces films car l'imagination, une fois informée, se fait complice et joue un rôle de restauration et de constitution des sentiments culturels brésiliens. Cette cinémathèque est vraiment imaginaire. Fruit dans un premier temps du fantasme, elle a ensuite tendance à se développer et à prendre de la consistance. Bref ! après l'imagination et le souvenir, l'heure de l'érudition est venue.

Dans la jeune historiographie cinématographique brésilienne, le rôle de l'érudition offre un exemple stimulant. Le rassemblement et la mise en ordre de la documentation ne sont pas un point d'arrivée mais plutôt un point de départ pour des études approfondies sur ces informations qui viennent au jour avec le temps. Pour nous qui avons l'intention de penser le cinéma brésilien, le mouvement et le saut sont harmonieusement analysés et de façon articulée car du trio souvenir-fantaisie-érudition surgit un vaste ensemble comprenant la sociologie, l'économie, l'histoire, la politique, la religion et bien d'autres spécialités scientifiques ou littéraires s'inscrivant dans le même contexte.

Il n'est donc pas surprenant qu'il y ait tant d'interactions, puisque pendant 80 ans de sa vie, le cinéma brésilien s'est intéressé à pratiquement tout. Constitué quoi qu'il en soit de nos traits, qu'il soit

2. Luiza Maranhão (1940), chanteuse et actrice noire symbole du cinéma moderne brésilien et de Bahia. Elle débute en 1961 dans *A Grande Feira* de Roberto Pires et *Barravento* de Glauber Rocha.

mauvais, passable, médiocre, bon, très bon, notre cinéma a un dénominateur commun qui lui permet d'aller loin et de s'enraciner. Notre film, dans n'importe quelle situation timide, décontracté, ignorant, naïf, lugubre, lumineux raconte notre histoire, nous répète, nous interprète.

La Cinémathèque imaginaire, documentaire et fictionnelle illustre, reconstruit et complète n'importe quel fait public qui paraît dans les mémoires d'enfance de Pedro Nava³, de perfides, de vendeurs de rats, en passant par les jumeaux siamois de Chapot-Prévost⁴.

Méditer sur un ensemble de films perdus permettra peut-être de lever ce voile parce qu'il y a plus de perfidie dans le crime pauliste que dans celui de Rio. Un engagement de sang, un acte de la reine du café, le cortège des crimes de la valise demeurent des noyaux potentiels de la restauration des faces occultes de notre identité nationale.

Le film qui émane de nous est personnel, local, régional, national – pour ne citer que ceux-ci en évitant l'universel qui, dans le sous-développement, s'assimile à l'étranger. L'étranger n'émane pas de nous mais puisque nous restons une émanation partielle de lui alors, dans notre film, il se sent, se ressent sans jamais s'effacer. L'une des notes les plus sensibles de notre nostalgie, c'est notre remarquable incompétence à copier, malgré les diverses et infructueuses tentatives qui se sont étalées pratiquement sur 80 ans.

Na primavera da vida d'Humberto Mauro (1926) avec Eva Nil.

*Maurien, cataguasense, matense, mineiro*⁵, *brésilien*, c'est dans cette gamme de variables d'une unité que se manifeste un film à la restauration imaginaire duquel j'ai beaucoup contribué. Il s'intitule *Na primavera da vida* [Humberto Mauro, 1926]. Après avoir cessé d'exister en tant que film, il fut pendant des décennies seulement un titre, une fiche dérisoire et incomplète d'une cinémathèque imaginaire, inexistante. La reconstitution a débuté pratiquement à partir de rien et est parvenue à la nécessité de la quintuple appellation par laquelle j'ai commencé le paragraphe.

3. Pedro da Silva Nava (1903-1984), médecin et écrivain brésilien, fameux par son œuvre de mémorialiste.

4. Edouardo Chapot-Prévost (1864-1907), précédant le Dr Doyen de deux ans, ce médecin brésilien sépara en 1900 deux jumelles de 7 ans dont l'une décéda immédiatement et l'autre survécut près d'un an.

5. Références au nom même d'Humberto Mauro, le grand cinéaste du cinéma muet brésilien, mais aussi au nom de la ville de Cataguases, à la zone de la Mata et à l'État de Minas Gerais.

Il y a encore un nombre considérable de films qui continuent d'être des titres fantômes se bousculant pour une existence meilleure, tel ce *Calvário de Dolorés* [José Silva, 1930] qui a momentanément commencé à peser sur ma conscience et sur celles d'autres personnes, posant des exigences que personne jusqu'ici n'a pu satisfaire.

Le retour à la vie des films perdus et oubliés est à la fois émouvant et inépuisable. L'évolution dans la découverte d'un film disparu est toujours possible, tout se déroule comme si nous pouvions chaque fois connaître davantage le film en question. L'évolution nous rapproche de la projection que nous n'atteindrons jamais. Cependant, il se produit parfois un certain type d'escamotage magique qui permet de s'étendre sur les commentaires *comme* si le film irrémédiablement perdu venait d'être projeté.

Ce n'est pas par hasard que je me suis arrêté pour faire ces opérations de réflexion et d'imagination auprès des vieux films nationaux. Ces jeux qui, aux regards inattentifs, pourraient passer pour des artifices de fous sont les meilleurs signes que nous avons à notre portée pour surprendre le cinéma brésilien en prenant soin de construire et de conquérir son identité.

Cette identité n'a rien de métaphysique. Elle se trouve de façon concrète dans les milliers de films de fiction et également dans les dizaines de milliers, disons, de documentaires.

Les quatre-vingt ans du cinéma brésilien sont là : à la fois la volonté de le connaître et la difficulté de le faire. Les célébrer serait, une fois pour toutes, se dresser en obstacle à une extraordinaire évolution du nombre de films perdus.

Il est fort possible que l'Embrafilme⁶ fasse ce qu'elle *peut*. Espérons tout de même que dans un bref délai, elle fasse ce qu'elle *doit*.

Ne nous attardons pas à entretenir inutilement une conversation sans intérêt et accusatrice sur les films, nous risquons certainement de perturber avec la présence d'une cinémathèque inimaginable, les commémorations du Centenaire du Cinéma Brésilien.

Traduction du portugais par Yeo N'Gana et Sheila Maria dos Santos.

6. Maison de production et de distribution d'État, liée au nouveau cinéma des années 1970-1980.