

## LA PERSPECTIVE DE L'IMAGINAIRE TRAGICO-DIONYSIAQUE DANS LE CINEMA DE RUY GUERRA

DOI: 10.7413/18281567027

par **Olivier Chatriant et Eduardo Portanova Barros<sup>1</sup>**

Université de Paris V (Sorbonne/CeAQ) – l'Unisinos, Brésil (PNPD/CAPES)

### **The perspective of the tragic-Dionysian imagery in the cinema of Ruy Guerra**

#### *Abstract:*

The dreamer who lived the Cinema Novo and whoever lives and postmodernity is the same. A dreamer who fight for poetry and the act of creating. This is a triple struggle against him, him against the Other and the Other against itself. Time and space, as Guerra never tire of saying, is the measure of all things. And it is tuned with the Cosmos - the existential framework - that Guerra films, seeking, in the temporal and spatial dimension of cinema, a meaning. Although, paradoxically, it does so only for himself, Guerra.

**Keywords :** imaginary, Ruy Guerra, cinema, tragedy, Dionysian.

Dans « L'air et les songes », Gaston Bachelard amplifie la sensibilité de notre regard sur l'ordre naturel des choses. Voyons un exemple, assez illustratif (à notre avis), en guise d'introduction aux particularités de cet article. Selon Bachelard, l'image fondamentale d'un vol est contaminée par le concept de l'oiseau. Ce qui veut dire : à la vue d'une volée d'oiseaux, nous percevons l'animal mais pas la singularité du vol. En d'autres termes, Bachelard affirme que, pour un rêveur, « le vol efface l'oiseau et le réalisme du vol fait passer au second plan la réalité de l'oiseau » (2001, p. 72). Nous pourrions faire une analogie de cette rêverie poétique chez Bachelard avec des aspects liés au cinéma tragico-dionysiaque (d'auteur) de Ruy Guerra. Et c'est de cela, fondamentalement, que traite cet

---

<sup>1</sup> Post-doctorat à l'Université de Paris V (Sorbonne/CeAQ) et à l'Unisinos, Brésil (PNPD/CAPES dans le Programme de Post-Graduation en Sciences Sociales). Auteur, en portugais brésilien, de « Truffaut, o homem que amava o cinema » (Canoas: Ed. da Ulbra, 2013).

article, c'est à dire, de la non-rationalité dans l'acte de création cinématographique chez ce cinéaste d'auteur attentif à l'oiseau, à l'élément corporel, à l'état de matérialité, oui, mais principalement à la nature éthérée du vol. Attentif, de manière analogue, au film-oiseau, mais surtout au cinéma-vol.

Ouvrons une parenthèse : ce que nous entendons par non-rationnel est différent de « irrationnel ». L'irrationnel écarte la raison. Il est son opposé. Le non-rationnel est considéré, ici, comme une particularité individuelle immanente et qui émane de soi, sans isoler les caractéristiques psychologiques propres *de et dans* l'être humain. Le côté artistique de Ruy Guerra est un exemple de manifestation non-rationnelle. C'est la manière dont l'être humain (plus par nécessité pulsionnelle que rationnelle) stylise l'existence - et l'existence de Ruy Guerra est intimement liée à l'art cinématographique. Guerra, depuis le début de son militantisme cinématographique, conserve le même esprit. Celui-ci, cependant, s'est retrouvé face à une autre réalité sociale, celle de la postmodernité. Dans les années 1960, le Cinema Novo faisait du cinéma de contestation. Il contestait l'espace réduit pour les créations d'auteur, entendues comme celles qui naissent d'une volonté personnelle du réalisateur, sans la préoccupation première des règles mercantiles.

Le rêveur qui vécut le Cinema Novo et celui qui vit la postmodernité est ainsi le même. Un rêveur qui lutte pour la poésie et pour l'acte de créer. C'est une triple lutte : de lui contre lui, de lui contre l'Autre et de l'Autre contre lui-même. Le temps et l'espace, comme Guerra ne se lasse pas de dire, sont la mesure de toute chose. Et c'est, syntonisé avec le Cosmos – dans le cadre existentiel - que Guerra filme, cherchant, dans la dimension temporelle et spatiale du cinéma, un sens. Même si, paradoxalement, il le fait seulement pour lui-même, Guerra. L'auteur cinématographique, prototype de cette ambivalence qu'est le miroir de l'Autre, défie « les améliorateurs du monde », pour utiliser une expression nitzschéenne. Avec la Nouvelle Vague française (à partir des années 1950) naît le cinéma d'auteur et, avec lui, le cinéaste ambigu. Une *sensibilité d'auteur*, propre à cette ambiguïté entre l'auteur et le marché, hasarde et recherche dans de multiples aspects, tant personnels que professionnels du quotidien de celui-ci, une forme d'équilibre. Ainsi, un film d'auteur existe seulement en tant que perception spéculaire. C'est-à-dire, par le regard de l'Autre.

Il y a un principe *contradictoirel* prédominant dans la créativité d'auteur et le profil de Ruy Guerra que cet article met en évidence. « Contradictoirel » signifie incorporer ce qui est contraire et ce qui est dérégulé. C'est une manière *dionysiaque* de voir le monde, parce que, dans le monde Grec, Dionysos était le seul des dieux dont la folie représentait l'un de ses attributs (Pedraza). La folie de l'*auteur* – et

celle de Ruy Guerra – est d'ordre dionysiaque, semblable à celle de Pablo Picasso, citée en exemple par Pedraza. « Il n'y a aucun doute que l'art de Pablo Picasso naisse d'une nature dionysiaque (...). Avec Pablo Picasso, nous avons finalement un grand artiste dont la vision provient d'une conscience dionysiaque » (2002, p.38). Cependant, cette façon de se représenter le présent est plus vécue que rationalisée. C'est ce que Ponty (1999) entend par « l'évidence de la perception » : « Le monde n'est pas ce que l'on pense mais ce que l'on vit ; je suis ouvert au monde, je communique indiscutablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable (1999, p. 14). Le terme « dionysiaque » nous renvoie également à la « circulation des affects » (MAFFESOLI, 2005, p. 71).

*L'auteur* cinématographique ne s'enferme jamais dans un monde étranger à la collectivité et au quotidien. Au contraire : c'est à partir de ce scénario chaotique qu'il organise l'imagination sous la forme d'un récit et nous fait entrer, comme disait Truffaut, dans son rêve. Tous les éléments dionysiaques de base chez Maffesoli s'appliquent à la Nouvelle Vague ou au Cinema Novo : « rébellion ponctuelle », « hérésie libératrice », « dynamisation créative ». Sous le commandement de Dionysos, les Bacchantes dilacèrent tout ce qui, au nom de la rationalité, récuse l'effervescence fécondatrice. Pour cela, Dionysos raille le pouvoir établi, introduit le désordre, insuffle une perturbation et transgresse la morale (Maffesoli). La Nouvelle Vague française, d'inspiration dionysiaque, a réagi contre le cinéma classique français en transgressant la forme et le contenu, et en libérant un imaginaire d'auteur, qui, selon Gilbert Durand, « est le connecteur obligatoire par lequel se forme toute représentation humaine » (1998 p.41).

La créativité cinématographique dans la postmodernité – créativité d'auteur identifiée comme étant l'expression d'un style, d'une esthétique et d'une poétique - semble être, par-dessus tout, un simple désir de participation sociale au-delà de l'ego (individualiste) et renfermé sur lui-même. Ce désir est celui d'une communion, d'un « moi » ouvert et complexe. Ainsi, tomberait par terre la prévalence d'une identité unique et stable, d'une histoire linéaire et d'un sujet politique, comme il s'est produit – et ne se produirait plus – avec les cinéastes dits d'auteur dans la contemporanéité, parmi lesquels Ruy Guerra. Selon Bachelard, « la rêverie qui travaille poétiquement nous maintient dans un espace d'intimité qui ne s'arrête à aucune frontière – espace qui unit l'intimité de notre être qui rêve à l'intimité des êtres auxquels nous rêvons » (1988, p.156). Réflexion semblable à celle de Nietzsche :

Ce sont non seulement, comme il pourrait quelques fois sembler, des images agréables et délicieuses que l'artiste développe en lui et étudie avec une netteté absolue, mais aussi le sévère, le sombre, le triste, le sinistre, les obstacles subits, les contrariétés du hasard, les expectatives angoissantes, en un mot, la « divine comédie de la vie », avec son « enfer », tout cela se développe à ses yeux. (2002, p. 41).

Une certaine forme de ressenti peut seulement se situer dans la sphère de ce qui est propre à l'*auteur*, dans la façon dont il voit son film, résultat de son travail et dont la signification sert à créer un sens dans la relation à l'Autre. Le « regard » selon l'opinion de Guerra, est aussi, le non-visible. Il est une pensée à l'envers : si nous regardons quelque chose, ce qui pour Ruy Guerra est « dans le cadre », nous oublions de regarder, en conséquence, ce qui n'est pas en train d'être suivi par notre regard, le « hors-cadre ». Dans « L'acte photographique », Philippe Dubois explique que le « hors-cadre » est « l'espace-photo et son extériorité au moment de la production de l'image » (2004, p. 178). Dubois veut dire que ce qui est « dedans » est aussi important que ce qui est « dehors ». Nous pouvons voir, ici, une similitude avec la thèse de Ruy Guerra. Ce qui rend la photographie (nous pouvons aussi nous référer à la photographie cinématographique) porteuse d'une « présence virtuelle », comme liée de manière consubstantielle à quelque chose qui n'est pas là, sous nos yeux, qui a été éloigné, mais qui se signale là *comme exclu* (DUBOIS, 2004, p. 179). Dubois tient à traiter plus en avant le cas spécifique du cinéma en affirmant que, dans celui-ci, le « hors-champs » a un statut différencié s'affirmant comme support à la *continuité* et à la *narrativité*. Au contraire de la photographie dont le « hors-champs » se passe dans une coupure temporelle étroite.

Autre caractéristique d'auteur de Ruy Guerra réside dans la distinction entre « faire du cinéma » et « faire un film ». L'intéressant, dans ceci, est que ce trait distinctif renforce aussi bien un côté que l'autre, si nous observons cela à travers la logique du « contradictoire ». C'est-à-dire, comme s'il n'existait pas seulement une façon de « faire du cinéma » ou de « faire un film », ces deux éléments – que nous pourrions appeler « pôles » - sont en permanente attraction et répulsion. Pour lui, ce qui compte le plus est de « faire du cinéma » (le vol), au contraire de « faire un film » (l'oiseau), ce qui transmet la sensation d'un produit séparé de la personne qui le conçoit. Selon Guerra, cela est inconcevable. Ainsi apparaît une autre caractéristique d'auteur de Ruy Guerra : la liaison ombilicale entre *être* et *exécuter*. Un *auteur* ne transforme pas le produit de ses efforts en simple marchandise, ce

qui nous renvoie à la thèse francfortienne critique à la fois envers la massification de l'art et de l'utilisation de celui-ci comme marchandise. Même si le terme « art pur » est de plus en plus inapproprié, cette thèse conserve encore sa validité.

Bien qu'elle soit connue sous ce nom, l'Ecole de Francfort n'était pas, à strictement parler, une école mais un groupe de penseurs allemands qui créèrent le concept *d'industrie culturelle*. Walter Benjamin, même s'il n'appartenait pas au groupe initial, est également considéré comme l'un des chercheurs en critique de la communication. Il est bon de rappeler qu'ils n'appartinrent pas directement au champ de la communication. Ils furent, avant tout, des penseurs indépendants. La culture, en incluant des aspects liés aux moyens de communication sociale, était, pour eux, le référentiel pour la compréhension, toujours de façon critique, de la société moderne. Il y avait, comme toile de fond, l'histoire d'une Europe en guerre (milieu des années 1940) et un socialisme qui ne correspondait pas aux attentes. Ils virent, alors, l'émergence d'un capitalisme néolibéral et l'incitation à la consommation de masse. Ils perçurent que le capitalisme allait engendrer, malgré son intention de donner aux individus un meilleur confort au moyen du progrès technologique, de nouveaux problèmes, comme celui de la massification, y compris dans le cinéma.

Ainsi, progresser signifiait consommer de plus en plus. Ce qui était plutôt considéré comme étant une œuvre d'art par les érudits de Francfort finirait sans laisser de trace dans la reproduction de produits de seconde catégorie. Pour Walter Benjamin, le caractère unique et artisanal des œuvres d'art créait autour d'elles une *aura* et une dimension de *culte*. C'était une tentative de rançonner la valeur de la création artistique, celle qui, selon eux, paraissait se perdre dans l'industrie culturelle et, encore aujourd'hui, nombreux sont les sympathisants de cette thèse. Le « nouveau toujours égal » peut rappeler la thèse francfortienne de la critique des produits de « masse », et ici, c'est bien le cas. Il n'est pas une expression de rhétorique pour Ruy Guerra. Nous voyons, selon lui, une série de films différents qui, cependant, sont égaux dans leur façon de traiter la vie par ce que Guerra nomme le « naturalisme », celui qui s'efforce à prouver que la réalité est là, dans l'écran. Pour cela, Guerra se déclare « anti-illusionniste », parce qu'il considère le cinéma comme du cinéma, et relativise ses caractéristiques comme art du réel quand il pense le documentaire comme quelque chose de véridique.

Selon lui, la fiction est également véridique. L'imagination est réelle. Et un documentaire sera toujours, à ses yeux, indistinct de la réalité. Un trait caractéristique chez Ruy Guerra, répétons-le, est

la nécessité de « faire du cinéma » - et de ne pas faire de film »- de la *manière* de le faire. Et quelle est cette manière ? En premier lieu, de ne pas assumer les responsabilités qui le déçoivent. Dans un épisode impliquant les producteurs de *Quarup*, par exemple, qui désiraient diminuer la durée du film, considérée commercialement longue (plus de trois heures), en imposant diverses coupes dans la pellicule, Guerra n'apprécia pas, mais finit par accepter. Plus tard, il regretta sa décision mais expliqua qu'ils étaient des producteurs inexpérimentés et qu'il essaya de les aider. Le résultat fut inattendu. Mauvais, à son avis. Il assumait leurs angoisses, comme il le déclara, et regretta de l'avoir fait, parce que ce n'était pas son intuition, et l'intuition, dans le cas d'un *auteur*, est l'unique façon pour lui de ne pas commettre d'erreur. L'intuition, contrairement à la raison, ne se trompe pas. La raison est incertaine, malgré les termes nous ayant éduqués à penser le contraire. Donc, en agissant bien de façon rationnelle, Guerra réussit à rendre son film viable. Mais, s'il était resté fidèle à son idée initiale, ce film serait plutôt le sien que celui des producteurs.

Et quel est l'inconvénient d'un film qui n'est pas celui du cinéaste qui l'a dirigé ? Pour un cinéaste d'auteur, c'est là que réside le problème : accepter un projet qui ne part pas de lui-même. Tout dépend de la volonté. En assumant la créativité d'auteur de ses projets, mais sous la forme non-rationnelle, Ruy Guerra se considère, encore aujourd'hui, comme un réalisateur marginal, mais pas marginalisé. Choix inconscients, parce qu'ils ne peuvent pas être différents de lui. Guerra s'est non seulement retiré d'un cinéma qui ne l'intéresse pas mais aussi d'une façon de le faire, dont le paradigme voit l'image (visuelle, iconique, tracée) sous la loupe du figuratif de la Renaissance. Guerra va encore plus loin et, touchant le point névralgique de la thèse de Vilém Flusser, aimerait inventer un autre équipement photo-cinématographique, qui dirige le regard - encore le regard - vers une réalité multiple. Ce cinéaste dionysiaque paraît, maintenant, encore plus expérimental qu'à l'époque du Cinema Novo, lorsqu'il filma un nu frontal de Norma Bengel dans *Os Cafajestes (La Plage du Désir)*. Voyons ce que Flusser pense de la créativité d'auteur. Lui, en vérité, la questionne pour penser que les images d'un cinéaste (il ne se réfère pas à un cinéaste en particulier) seraient toutes prévisibles puisque l'appareil est programmé pour occuper un nombre défini de fonctions. D'où notre questionnement : le défi du cinéaste d'auteur ne serait-il donc pas d'agir « contre » le programme des appareils à l'intérieur de leur propre programme, en suivant la logique de Flusser ? Toujours selon lui, le photographe (analogue du cinéaste selon notre raisonnement) fait seulement ce que l'appareil lui

permet de faire et, par conséquent, il n'est pas l'auteur de l'image. Et c'est, avec ce qu'il a de disponible, que Ruy Guerra cherche toutefois un langage propre.

Un exemple de ce langage est le travail de la caméra dans *Estorvo (Embrouille)*, qui se transforme en une espèce de personnage du film. C'est la caméra, dans ce film, qui communique l'angoisse existentielle du Moi. Mais, pour Guerra, serait-il possible d'entrer à l'intérieur de l'appareil, comme postule Flusser? La thèse de Flusser soutient que l'activité créatrice ne se rencontre pas sous une forme isolée, par l'œuvre du Génie, mais bien par les diverses relations que l'auteur établit avec l'Autre. Un auteur, et c'est bien là que réside le paradoxe, n'est pas un atome isolé. Il s'inspire aussi bien de lui-même que de l'Autre. Maffesoli se sert de cette relation Moi-Toi pour parler d'un sentiment communautaire. Il essaya de montrer dans un de ses livres « La transfiguration du politique », que l'identité (dure, cartésienne, froide) de l'individu est réduite en pièces et que nous vivons une logique d'« identification » (malléable, plurielle, inattendue). Cette « solidarité organique », faite d'attractions et de répulsions, d'identifications affectives et d'émotions partagées, dans tous les domaines, n'a plus rien à voir avec la Politique, mais bien avec une espèce de versatilité des émotions. Peut-être est-ce ce que nous observons chez Ruy Guerra. Le trait marquant de son imaginaire est celui d'une *sensibilité tragique*. Son image, au sens bachelardien du terme, celui de la métaphore, est celle d'un être ressemblant à un vampire : le sang, bien plus qu'un jugement de valeur, est vital.

Maffesoli engage une réflexion sur le tragique et le dramatique. Dans le premier, nous nous trouvons face à quelque chose d'improbable et d'immobilisant car il n'y a pas de solution apparente. Le dramatique, selon lui, mène à une résolution. Dramatique, en second lieu, peut être comparable, du point de vue esthétique, aux moyens techniques formulistes ou aux manuels du réalisateur que Ruy Guerra méprise. Cela amènerait une soumission de l'auteur à un schéma préalablement pensé, comme si c'était une espèce de placement financier dans la bourse des valeurs d'un quelconque type de revenu. Ce n'est pas ainsi que Ruy Guerra vit. Le cinéaste mozambicain affirma que, même s'il devait faire un film uniquement pour des raisons financières, il ne le ferait pas. A moins qu'il ne se sente stimulé à le faire par ses propres idéaux et avec ses propres référentiels.

De fait, son projet doit venir de lui-même. Mais est-ce qu'un cinéaste comme lui réussirait à faire un film qui ne corresponde pas à un désir, à une volonté, à une passion, qui sont les sentiments avec lesquels il travaille ? Tous les cinéastes d'auteur considérés comme tels par les ex-critiques de cinéma



du « Cahiers du Cinéma » et qui furent interviewés par eux (Jean-Luc Goddard, François Truffaut et Jacques Rivette), dans une publication intitulée « La politique des auteurs », ressentent la même chose que Ruy Guerra : un fort sentiment d'individualité (et non pas d'individualisme, répétons-le). Nous pourrions même dire que tous vivent, dans le cinéma, un processus d'individuation, de connaissance du *self* qui les transforme en cinéastes matures. Jean Renoir, par exemple, recherchait - sans a priori - un contact entre l'œuvre d'art et la spiritualité en essayant simplement de faire du bien aux hommes au moyen du travail artistique. Pour lui, c'est une erreur de se lancer dans une entreprise par laquelle nous ne nous sentons pas attirés (remarquez l'importance du sentiment dans le choix d'auteur). Un film d'auteur naît donc de l'attraction du cinéaste pour ce qu'il entreprend (entreprise d'un caractère moins mercantile que passionnel). Un autre exemple est Roberto Rossellini. Dans cette même édition de 1976, le réalisateur italien affirme que ce qui importe est la « personnalité d'un artiste », d'un homme qui a l'intention de vouloir et de devoir être un être humain qui observe des choses justes et les raconte aux autres, pour servir, précisément, de chaînon entre ses propres émotions et celles des autres (1976, p. 104). De nouveau, grâce à ce témoignage, nous remarquons la relation Moi-Autre qui n'est méprisée à aucun moment par un quelconque cinéaste rencontré dans ce livre<sup>2</sup>. Rossellini se réfère à un lien, une image présente dans l'imaginaire d'auteur de cinéastes qui recherchent plus une communion qu'un isolement au monde. La meilleure manière qu'ils trouvèrent pour cela fut le cinéma.

Le cinéma est une forme d'expression personnelle. Ruy Guerra pensait devenir écrivain. Il déclara que, avant d'être cinéaste, il lui manquait quelqu'un pour investir dans sa formation de musicien. Néanmoins, Guerra écrit pour le cinéma et compose de la musique. D'une façon ou d'une autre, les talents personnels de Ruy Guerra sont canalisés par trois formes différentes de production artistique : la littérature, la musique et le cinéma. Le langage cinématographique l'habilite à l'exercice littéraire, tant et si bien qu'il écrit un roman pour pouvoir ensuite le transformer en scénario de cinéma. Un scénario qui resterait pour ce projet de film sous-jacent à son imagination. Il faut, alors, penser littérairement pour déconstruire le récit. Le langage, non seulement cinématographique, mais comme mode d'expression et de communication humaines, fait toute la différence dans l'imaginaire d'auteur. Le langage communique. En 1948, le cinéaste Alexandre Astruc compara le cinéma d'auteur à la

---

<sup>2</sup> Outre Jean Renoir et Roberto Rossellini, il y avait Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Carl Dreyer, Robert Bresson et Michelangelo Antonioni.



littérature en affirmant que faire un film était pareil à l'écriture d'un livre. Il prétendait que diriger est une manière qu'a l'artiste-cinéaste d'exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle.

Astruc déclare que - l'abstrait -, dans ce cas, se traduit par ses obsessions, ses récurrences, ses manies, et, comme dirait Truffaut, ses secrets de fabrication. De là surgit l'expression qu'Astruc inaugura : « la caméra stylo ». Truffaut s'appropriera cette idée pour justifier le style des cinéastes que lui et ses collègues de la rédaction des *Cahiers du Cinéma* commençaient à admirer. C'est le style de tout cinéaste qui ne se cache pas derrière la caméra et dont la pensée paraît évidente et translucide dans son film.

Nous pourrions dire la même chose concernant Ruy Guerra. La pensée que ce cinéaste doit à la modernité (que nous traduisons par – postmoderne - selon la thèse de Michel Maffesoli en lien avec la nouvelle convivialité sociale soutenue par une idée d'imaginaire) est représentée dans le film *Estorvo (Embrouille)*, par exemple. Nous pourrions aller encore un peu plus loin. Ruy Guerra se reconnaît dans la figure du – moi - le protagoniste du film. C'est un homme sans nationalité qui circule comme un nomade bien qu'il ait des racines à Rio de Janeiro. Pour lui, tout est relation, comme dirait Maffesoli. Ruy Guerra renforce l'ambivalence, présente chez Maffesoli, du nomadisme comme « réintégration et exil », ou, comme nous l'avions suggéré précédemment, de l'enracinement éthéré.

Non que le nomade n'ait pas de racine, mais son sol est archétypal, projet pour un autre état d'esprit au sein duquel « ses préoccupations s'expriment avec les autres, en fonction des autres et, très fréquemment, en référence à l'Autre ». (MAFFESOLI, 2001, p. 151). Le profil d'auteur de Ruy Guerra est aussi relié à sa manière de voir les adaptations littéraires au cinéma. Lors d'un entretien réalisé dans sa maison en 2008, le cinéaste déclara que, lors d'une autre entrevue, quelqu'un lui demanda pourquoi il faisait tant d'adaptations littéraires pour le cinéma. Il répondit qu'il n'y en avait pas autant que cela. Ensuite, nous commençâmes à lister les adaptations et il resta tout d'abord surpris. Il ne s'attendait pas à ce qu'il y en ait autant. Toutefois, nous remarquons que la majorité de ses films (en comptant les longs-métrages diffusés commercialement au Brésil : soit les principaux d'entre eux) est adaptée de la littérature. Cependant, si nous incluons *Ternos caçadores (Tendres Chasseurs)*, (1969), *Mueda-memória e massacre (Mueda-Mémoire et Massacre)* (1979), *Monsanto* (2000), *Portugal S/A* (2003) et ses nouveaux projets, commentés dans l'entretien, alors ceux-ci ne sont pas la majorité. Voici le reste de la liste : *Os cafajestes (La Plage du Désir, 1962)* : non ; *Os fuzis*

(*Les Fusils*, 1964) : non ; *Os deuses e os mortos (Les Dieux et les Morts*, 1970) : non ; *A queda (La Chute*, 1977) : non ; *Erendira (1982)* de Gabriel García Márquez : oui ; *Ópera do malandro (L'Opéra de Malandro*, 1985), de Chico Buarque de Hollanda) : oui ; *A fábula da bela Palomera (La Fable de la Belle Palomera*, 1987) de Ruy guerra et Gabriel García Márquez) : oui , avec une réserve car Ruy Guerra et Gabo créèrent, à l'origine, cette histoire à deux; *Quarup (1989, d'Antônio Callado)* : oui ; *Estorvo (Embrouille*, 2000) de Chico Buarque de Hollanda) : oui ; *O veneno da madrugada (Le Venin de l'Aube*, 2004-2005) de Gabriel García Márquez) : oui.

Bien qu'ayant réalisé plusieurs adaptations littéraires qui l'ont surpris lui-même, principalement ses films lancés au Brésil, de *Erendira* jusqu'à *O veneno da madrugada*, qu'il simplifia en l'appelant affectueusement- *O veneno...*), Ruy guerra les considère comme étant ses films. L'explication la plus probable pour cela est que le cinéaste transcrit ou transpose un livre à l'écran sans une préoccupation de fidélité à l'œuvre écrite originale. Le cas qu'il relate fut *O veneno...* : l'auteur, Gabriel García Márquez, apprécia le film mais dit qu'il dénaturait le livre. La façon dont Ruy Guerra adapte est semblable à la thèse des adaptations littéraires de *la Poétique des Auteurs*. Truffaut, le principal critique du modèle de transposition de la littérature au cinéma de cette époque, dans les années 1950, parce qu'il cherchait à être fidèle au livre, proposait une autre posture du cinéaste en relation à l'œuvre littéraire : posture consistant à ne pas faire un film qui fût l'équivalent cinématographique du texte littéraire. Sa thèse parût dans un article intitulé *Une certaine tendance du cinéma français*, dans lequel il tenta de définir celle-ci en soulignant ses limites, explicitée par le titre de l'article qu'il nomma « réalisme psychologique ». Le problème présenté par Truffaut est que le – réalisme psychologique- suppose l'existence, dans l'adaptation d'un roman, de scènes filmables et non-filmables (réalisables ou non-réalisables). Ainsi, au lieu de de supprimer les scènes non-filmables, il cherchait un modèle de scène équivalent, c'est-à-dire, des scènes que l'auteur du roman aurait écrites pour le cinéma au moyen du « slogan » suivant : inventer sans trahir. Mais cette devise incommodait Truffaut parce que, tout d'abord, il n'était pas convaincu qu'un roman comportât des scènes non-filmables. Ensuite, parce que la prétention de considérer une scène comme étant non-filmable paraissait être un axiome, une loi indiscutable, que tout le monde acceptait naturellement. Selon l'article de Truffaut, il ne serait pas exagéré de considérer que les 150 films français réalisés annuellement, dans cette période, racontaient tous la même histoire : celle d'une victime, généralement un cocu, trompé par sa femme. Ce que le cinéaste français défendit et ce que Ruy

Guerra fait dans ses adaptations, est de respecter les codes de représentation de deux univers différents, l'un étant celui de la littérature et l'autre celui du cinéma.

Dans *Estorvo (Embrouille)*, Ruy Guerra ne se préoccupe pas de retracer fidèlement le livre malgré la ressemblance du personnage du film avec celui du livre. Cependant, dans *O veneno... (Le Venin...)*, il n'y a aucune relation directe entre l'issue du livre et celle du film. Il ne s'agit pas d'une trahison mais d'une relecture propre dans le cinéma de la littérature et du texte littéraire. Elle peut revêtir diverses formes. Il s'agit une triple immersion dans l'univers fictionnel. Tout d'abord, celle de l'écrivain et de la relation qu'il établit avec son monde. Ensuite, celle du cinéaste et de l'utilisation qu'il fait du monde créé par l'écrivain et, finalement, celle du récepteur qui recrée, à sa façon, ce qui provient de l'écrivain, passe par l'imagination du cinéaste et persiste dans sa manière d'interpréter l'œuvre. Un livre adapté au cinéma n'est plus le livre écrit antérieurement et, d'une certaine façon, un film dirigé par le cinéaste n'est plus tout à fait le sien : il est de l'Autre. L'important, dans le cheminement de Ruy Guerra, réside dans la « personne qu'il est », « dans la volonté de faire » et « dans la justesse du regard », comme il le déclare.

Les racines de Guerra sont la langue (ou le langage) formée dans l'humus du Mozambique pour le nomadisme du monde. Il se définit comme étant à moitié africain, à moitié portugais, à moitié brésilien, un peu latin et à moitié perdu. Guerra est, comme il se voit lui-même, un cocktail d'angoisse. Considérons Ruy Guerra comme étant un Dionysos, le dieu grec du vin, des émotions et de la tragédie. Il est à la fois un dieu local (parce que grec) et étranger. Guerra présente un profil similaire : il est né au Mozambique (le local grec) et vit au Brésil (l'étranger). A l'inverse, il pourrait tout aussi bien être local-brésilien ou étranger-mozambicain. Ainsi, à l'instar de Dionysos, le corps de Guerra paraît en constant repos, paresseux. Son esprit, cependant, demeure en ébullition.

Dionysos ne représente pas seulement le dieu de l'ivresse mais aussi celui du calme et de la quiétude. Le héros tragique, nous voyons ce profil très clairement chez Guerra, ne lutte pas contre le destin. Il s'enivre plutôt dans l'atmosphère d'un monde dont le mystère se repose en apparence. Dionysos se venge de Penthée parce que celui-ci ne lui voue pas un culte et ne reconnaît pas sa nature divine. Il révèle celle-ci sous la forme humaine et sa conscience tragique tandis qu'il est idolâtré par les Ménades (ou Bacchantes, en référence à Bacchus, dieu du vin, qui est aussi Dionysos). Elles chantent leur course derrière le dieu du rire dont le labeur est la joie et la fatigue délicieuse. Cette chanson, disent-elle, célèbre Bacchus et ses orgies dans les montagnes. Dévoré par Titan, le cœur de Dionysos

est rançonné par Athéna mais mangé par Zeus qui le frappe d'un puissant rayon et le réduit en cendres. De ces cendres naît un homme mi-divin, mi-titan. De cet enchevêtrement de circonstances divines surgit un autre Dionysos, maintenant fils de Sémélé. L'essence de ce mythe réside en ceci : Dionysos en opposition aux Titans. De manière analogue, Ruy Guerra demeure ainsi - enivré par l'Art - en lutte permanente contre le titanisme du monde cinématographique (qui se traduit par le marché). Si Dionysos-Bacchus est le dieu du vin, Guerra est l'incarnation de cette ivresse orgiastique dans les Bacchantes de son imagination. Ainsi, comme le personnage de son *Estorvo (Embrouille)*, dénommé emblématiquement Moi, Guerra n'entre dans aucun lieu mais sort de tous les autres.

## Bibliographie

Bachelard, Gaston (2001). *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1988). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.

Dubois, Philippe (2004). *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.

Durand, Gilbert (1998). *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.

Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

López-Pedraza, Rafael (2002). *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus.

Maffesoli, Michel. (2001). *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_. (2005). *O mistério da conjunção: ensaio sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina.

Nietzsche, Friedrich (2002). *A origem da tragédia (L'origine de la tragédie)*. Lisboa: Guimarães Editores.

Política dos autores, A. (1976). Lisboa: Assírio & Alvim.

Ponty, Maurice-Merleau (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Truffaut, François (2000). *Les plaisir des yeux: écrits sur le cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567

Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-NonCommercial-NoDerivs 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA. Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.