

“Tráfico” de João Botelho

De l’autre côté de la barricade

“Quel est le rapport de l’œuvre d’art avec la communication ?
Aucun. L’œuvre d’art n’est pas un instrument de communication.
L’œuvre d’art n’a rien à faire avec la communication.
L’œuvre d’art ne contient strictement pas la moindre information.
En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l’œuvre d’art
et l’acte de résistance”.

Gilles Deleuze¹

Pierre da Silva

Résister, donc ! Ce qui fit entrer le cinéma portugais dans son âge moderne, ce fut, précisément, une (im)pulsion de “résistance”. Elle consistait à créer une alternative aux bouffonneries cinématographiques produites avec la bienveillance du régime dans les années quarante et cinquante. Il était alors principalement question de refuser ce cinéma du pittoresque, inféodé aux idoles du régime et qui n’avait de cesse de vouloir mettre le présent au passé. Un cinéma où toute perception immanente du monde et de la réalité, toute vision déviante de la société, se voyaient obstruées par des corps d’acteurs minés de tics théâtraux, noyés dans des récits qui les soumettaient à des cercles successifs de contrôle et de conformité : famille, village, quartier, pays, communauté nationale, mœurs *forcément* partagées, émotions *forcément* identiques. Une résistance qui semble résonner, aujourd’hui, comme un écho aux préoccupations rosseliniennes d’alors, fondements de la modernité cinématographique, celle de la “nécessité rencontrée - c’est à dire désignée par le contingent”².

Au Portugal, le premier acte de résistance cinématographique fut celui de Manoel de Oliveira, lorsqu’en 1956, il fit jaillir le train/cinéma de la toile du *Peintre (et la ville)* pour envahir le plan cinématographique. Pour la première fois, dans ce pays, il est question de cadrer le temps, de mettre en évidence “le rapport d’antériorité et de postériorité de l’art et du réel”³, de dépasser l’idée du cadre cinématographique, ce rectangle de lumière, comme seul lieu possible du monde où un “dieu-réalisateur” tente de rivaliser avec la Création. Au



Rita Blanco et Adriano Luz dans “Tráfico”

contraire, il s’agit de reconsidérer ce cadre dans sa relation au monde, lui appartenant et y étant relié par l’insoluble présence du hors-champ. Cette réflexion du filmé au monde sera au cœur, six ans plus tard, d’un autre film du même réalisateur, *Acte du printemps*. On se souvient du glissement progressif du cadrage documentaire vers la représentation mise en scène par les villageois, puis de celle-ci vers la fiction qu’ils jouent, devant la caméra du cinéaste. Une année plus tard, Paulo Rocha, assistant sur *Acte du printemps*, donnera le coup de grâce au vieux cinéma. En inscrivant les déambulations mélancoliques du jeune couple des Vertes Années dans les faubourgs en friche de la capitale et leur aliénation à la communauté, dans les constructions anguleuses des nouveaux quartiers, Rocha filme le besoin de sortir d’un cinéma du surplace, enfanté par une société figée et oppressive.

Si nous insistons sur ce lien entre “acte de résistance” et “acte

de filmer”, c’est avec la certitude que rien ne s’est fait d’important dans le cinéma portugais (et dans le cinéma en général) sans que ces deux postures ne soient intrinsèquement réunies. La fracture que l’on devine depuis quelques temps dans la production cinématographique portugaise se joue précisément dans l’abandon de cette collusion par quelques uns, dans leur résignation et dans la soumission de leurs mise en scène à une esthétique qui s’encombre de couleur, de musique, de poses d’acteurs et de scène à effets pour ne plus avoir à s’interroger sur le cinéma et son rapport au monde. C’est enfin à cause du sentiment qu’un des cinéastes portugais majeur a fait défection en passant “de l’autre côté de la barricade”.

Malgré l’indiscutable bienveillance qu’inspire l’œuvre de João Botelho, le projet de *Tráfico* et son résultat appartiennent au courant le plus médiocre du cinéma portugais contemporain : un cinéma faussement subversif qui sous couvert de

critiquer ce qu'il filme, convoite sans vergogne une mise en scène motivée par la seule recherche de l'effet et du clin d'œil, et dont la télévision est à la fois le géniteur et le destinataire. Un cinéma du mépris, qui, prétendant que pour avoir "des spectateurs (...) il faut mettre des couleurs, des choses attrayantes tout le temps"⁴, renvoie ainsi le goût du public pour le cinéma, à un goût pour la décoration. Ce courant, dont Joaquim Leitão (*Adão e Eva, Tentação*) et João Canijo (*Sapatos pretos*) incarnaient jusqu'à aujourd'hui les figures de proue, peut maintenant compter sur une recrue de taille. Ainsi, celui qui, pour son premier long métrage, *Moi, l'autre* (1980-81), demanda à Manoel de Oliveira, d'incarner, le temps d'une scène, le prêtre qui donne l'extrême-onction à Fernando Pessoa, gisant sur un lit d'hôpital, désignant ainsi le cinéma comme un des lieux où devait se poursuivre l'effort moderniste du début du siècle, nous dit, sans remords près de vingt ans plus tard, qu'il est vain pour le cinéma de persister à créer des images dissidentes, puisque ce qui a gagné, c'est l'esthétique de la télévision, la forme de la publicité, le mouvement du clip vidéo. Tel est le sens de la scène où des politiciens, assistant à la projection privée d'une version crépusculaire de *Jules César* parodiant le cinéma de Straub et Huillet, voient fondre littéralement, devant eux et devant nous, la pellicule support du film. Ce plan-manifeste est à mettre en relation avec un autre, qui en accentue le sens :

lorsque les policiers viennent arrêter le mari du couple de Portugais moyens, celui-ci prend la fuite avec sa voiture. Débute alors un ersatz de cinéma d'action au son d'une musique agitée. Alors que la voiture file à vive allure dans un tunnel, Botelho cadre les lumières sur les parois, la succession rapide de ces rectangles scintillants s'apparente au défilement mécanique de la pellicule cinématographique, mais contrairement à la séquence "*Jules César*", elle ne se consume pas, elle ne se déchire pas, elle poursuit son mouvement. Botelho peut alors nous dire que le cinéma de la modernité radicale a fait son temps, il ne l'a pas fait s'il s'agit de le substituer par la pâle copie d'un cinéma-action.

Ce que nous propose João Botelho ne saurait être plus qu'une suite de raccourcis lognans vers l'information-communication où chacun peut y puiser à sa guise et selon ses goûts la critique sociale "dernier cri" qui fera mouche. En vrac, João Botelho nous livre son "opinion"⁵ de la société portugaise libérale contemporaine. On y apprend que les politiciens sont tous des corrompus ou des corrupteurs ; que la classe moyenne portugaise n'a d'autre ambition dans la vie que de consommer (nouvelle voiture, nouvelle maison, etc.) ; que les cyniques qui ont de l'argent méprisent les innocents qui n'en ont pas ! que les curés sont plongés dans le désarroi car les gens ne vont plus à l'église ; que le chômage oblige les jeunes filles à vendre leur corps ; que les vieux (surtout

s'ils sont riches), sont ridicules lorsqu'ils essaient de s'amuser comme des jeunes. Voilà l'originale substance de ce film qui opère sur ses personnages, arrêtés à leur aspect extérieur, la caricature la plus grossière. Il ne s'agit pas de douter de la bonne foi et de la juste cause des constats opérés par Botelho, mais de dire que la mise en scène à laquelle il les soumet, les rend aussi opératoires pour le cinéma que "d'enfoncer des portes ouvertes". Comment ne pas voir dans cette narration morcelée, qui passe d'un groupe d'acteurs à un autre, uniquement occupés à produire une performance, la volonté de donner à un public contaminé par l'affligeante médiocrité de la télévision portugaise, des signes qu'ils reconnaissent, des territoires qui les rassurent puisque ce sont ceux qu'on leur vend, jour après jour, dans les séries brésiliennes ou portugaises qui occupent l'espace télévisuel. Il ne suffit pas de montrer un enfant se transformant en porcelet ou des crânes de moutons décharnés par la pourriture pour donner au film un quelconque souffle souterrain. Tout comme il ne suffit pas de faire déclamer, même s'il s'agit de la plus belle scène du film, *Les malheurs de Sophie* par deux pauvres miséreux, sur une décharge publique, pour atteindre ce point de dissidence cinématographique que même un film comme *Ossos* de Pedro Costa, avait, malgré ses qualités indéniables, toutes les difficultés du monde à atteindre. Botelho filme comme s'il était sorti traumatisé par la vision hypnotique de *Sapatos pretos* de João Canijo. Il opère la même saturation du plan par des couleurs primaires, en obéissant à un souci esthétique arbitraire, comme le ferait n'importe quel réalisateur de clip ou de publicité. L'artificialité et la résignation de *Tráfico* apparaissent d'autant plus forte si l'on esquisse une comparaison avec deux autres films portugais récents. Nous voyons bien, par exemple, l'utilisation différente que Paulo Rocha fait de la couleur, dans *Le Fleuve d'or*. Son maniement à la surface de l'image, son imbrication dans le récit, sa relation au temps, ses pouvoirs sur les personnages et les éléments de la narration fondent la cosmogonie du film ; elles participent à son *fan-*



Isabel Ruth dans "O Rio do ouro" (*Le fleuve d'or*) de Paulo Rocha



Canto e Castro et Francisco Nascimento dans "Loin des yeux" de João Mário Grilo

tastique, c'est à dire à "ce qu'il y a de fantastique dans le dispositif lui-même ainsi que les effets fantastiques produits par le cinéma avec les moyens qui sont les siens"⁶.

Un autre film, *Loin des yeux*, de João Mário Grilo, qui n'a bénéficié (à une exception près) ni des éloges de *Tráfico*, ni du même nombre d'écrans (à peine trois semaines d'exploitation dans deux salles à Paris), dresse sa "douce dissidence"⁷, sa conscience triste du double état d'enfermement de ses personnages (la prison et le film) et oppose à l'esthétique racoleur de *Tráfico* une épure mélancolique qui nous fait encore croire en la résistance active du cinéma portugais. Alors, João Botelho peut bien s'amuser, tout seul, en pointant cette mélancolie portugaise contenue en germe dans une molécule qui abonde dans la sardine, si ce n'était par ailleurs, la conviction d'une connivence profonde entre le cinéma et la mélancolie, "l'essence du cinéma est d'être mélancolique"⁸. Souvenons-nous de l'enseignement d'André Bazin pour qui *le cinéma conserve le réel mais avant de le signifier et de lui ressembler, il l'embaume, Il est son masque mortuaire*. João Botelho semble l'avoir oublié ●

¹ "Qu'est ce que l'acte de création ?", conférence donnée à la F.E.M.I.S le 17 mars 1987, publiée dans *Trafic*, n°27, Automne 1998, pp. 133-142.

² Alain Bergala, "Rossellini, ou la modernité nécessaire", *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématogra-*

phique, n° 1, printemps 1992, pp. 47-65.

³ Ludovic Colin, "Arrivée du train en gare de Porto", in *L'Art du cinéma*, n° 18-19-20, consacré à l'œuvre de Manoel de Oliveira, Hiver 1998.

⁴ Entretien avec João Botelho par Vincent Ostria, *Les Inrockuptibles*, n° 189, 10-16 mars 1999, pp. 26-28.

⁵ "Posons que l'opinion désigne l'avis de tout un chacun sur quelque sujet que ce soit, avec pour caractéristique qu'il est non réfléchi, non pensé, mais résulte de la spontanéité indifférenciée. Qu'il s'agisse de politique ou d'art, ou de toute autre procédure de pensée, l'opinion s'oppose donc diamétralement à la pensée. (...) La part du cinéma est de penser une situation du monde. La seule dénonciation, le constat, ne peuvent porter que l'opinion" in, Aurélia Georges "Et pourtant elle tourne ou la pensée-cinéma : rompre avec l'opinion", *L'Art du cinéma*, n°18, Mai 1998, pp. 28-35.

⁶ Jean-Louis Leutrat, *Vies des fantômes*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 10.

⁷ Lire l'excellent texte de Frédéric Bonnaud, "Douce dissidence" dans *Les Inrockuptibles*, n°186, 17-23 février 1999, pp. 44.

⁸ Leutrat, *Op. Cit.*, p. 15.

"Œillets d'Avril"

"Œillets d'Avril", dont le sous-titre est "La première semaine après la Révolution : des images et des mots" est la version française de "Cravos de Abril", un film documentaire de Ricardo Costa, Portugal, 1974, noir et blanc, 30'. Cette version est distribuée en France par les Editions Lusophones, 22, rue du Sommerard, 75005 Paris, tél. : 01 46 33 59 39.

sigila

Revue transdisciplinaire franco-portugaise à visée internationale sur le secret

Numéro 3 : secrets de l'étranger segredos do estrangeiro

- Françoise HÉRITIER : Préface
Anne RAULIN : *Allers et retours : impressions de l'étranger*
Roselyne DE VILLANOVA : *Digressions sur l'indicible, le secret et la séparation dans l'émigration*
Albano CORDEIRO
et Marie-Antoinette HILY :
*Les Portugais de France
entre discrétion et reconnaissance*
LAMARTINE : *A un poète exilé*
Catherine DUMAS : *Le secret de la rencontre : les femmes immigrées dans Nocturno em Macau, de Maria Ondina Braga*
GILDA SALEM SZKLO : *Clarice Lispector : A escritura e o exílio*
Carlos DRUMMOND DE ANDRADE : *O cozimbeiro/Le cuisinier*, traduit par Ruth Py-Daniel Lépine et Florence Lévi
Liliane KUCZYNSKI : *Plus grand que le secret des livres. Le savoir des marabouts ouest-africains de Paris*
Amina SHABOU : *Le silence de l'immigré constitutif de l'immigration*.
Florilège de textes d'Abdelmalek Sayad
Omar Ibn AL-FAREDH : *Au souvenir de l'Aimé*, traduit de l'arabe par Tahar Bekri
Dinah CHARLESTON :
Le secret du gentil bagnard
Emmanuel MA MUNG KUANG :
Le secret des Chinois
Yves GUILLOT :
La Logeuse (photographie)
Bernard SÈSÈ : *Poétique du secret*
anthologie du secret
Gilberto MENDONCA TELES :
Enigma/Enigma
Camilo PESSANHA : *Voz debil que passas/Faible voix de passage*
Jean AMROUCHE : *Cantique de l'étoile*
notes de lecture
publications, colloques,
tables rondes sur le secret

Comité de rédaction :

Charles Baladier, Florence Lévi, Ruth Py-Daniel Lépine, Anne Raulin, Bernard Sèsè, Sylvie Sèsè-Léger.

Directrice de la publication :

Florence Lévi

Comité de parrainage :

João Caraça, António Coutinho, Jacques Derrida, Gilbert Durand, Françoise Héritier, José Mattoso, Maria-Alzira Seixo, Jean Starobinski, Pierre Vidal-Naquet.

Vente au numéro :

100 F le volume. **CID** - 131, Bd Saint-Michel, 75005 Paris, Jean-Michel Henny - tél. : 01 43 54 47 15, Fax : 01 43 54 80 73

Conditions d'abonnement 1999,

2 numéros : 180 F, port inclus et **210 F**, port inclus étranger et hrs Union Européenne
Règlement à adresser à GRIS-FRANCE, 21, rue Saint-Médard, 75005 Paris