

24 images

24 iMAGES

Ruy Guerra Cinéaste brésilien

Michel Buruiana

Numéro 31-32, hiver 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22086ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Buruiana, M. (1987). Ruy Guerra : cinéaste brésilien. *24 images*, (31-32), 34–38.

RUY GUERRA

Cinéaste brésilien

Michel Buruiana

— Quand on pense à Guerra, on pense à ce cinéaste révolutionnaire qui a réalisé *Les Fusils*, *Tendres Chasseurs* et *Les Dieux et les Morts* on pense à ce cinéaste qui aime contrer l'histoire et surtout la version officielle. Comment Ruy Guerra a-t-il évolué pour arriver au film musical *Opera do Malandro*?

— Moi je vois exactement la même chose. Je trouve qu'un film comme *Opera do Malandro* est un film qui exprime exactement le moment politique actuel du Brésil et de l'Amérique latine.

D'abord parce que l'image du cinéma latino-américain s'est faite justement comme celle d'un cinéma politique, cinéma qui a voulu montrer la culture nationale, qui s'est voulu critique envers cette culture, qui a même été jusqu'à être un instrument

de transformation de la société. On ne se fait pas d'illusions, on sait que ce n'est pas avec le cinéma tout court qu'on fait la transformation d'une société, mais on estime qu'un film ou une série de films participent de façon réelle et concrète à la culture en général, et que la politique détachée du discours culturel — qui reste seulement un discours politique — se dessèche, et devient un simple jeu du pouvoir. Une vraie révolution, c'est la nécessité de changer des choses profondes dans le monde, pas uniquement les rapports économiques, qui sont quand même fondamentaux, mais aussi les rapports inter-culturels à tous les niveaux. Sans ces rapports-là, il n'y aura pas de possibilité de transformer l'individu pour se donner une autre société, plus équilibrée et plus juste, plus valable, une société où les êtres humains qui y participent puissent s'épanouir.

Claudia Ohana dans *Opera do Malandro*



Le cinéma brésilien et latino-américain a marqué profondément cette volonté en produisant des films durs qui nous ont créés de grands problèmes, à nous cinéastes brésiliens, parce que nous avons donné une image du Brésil qui n'était pas l'image officielle, c'est-à-dire l'image des plages de Copacabana, des belles femmes, mais plutôt celle d'un Brésil dur, qui souffre, etc. On a donc accompli notre mission. Il faut continuer à faire des films comme on en a fait, mais pour atteindre un autre public, pour sortir de ce ghetto, il faut changer de langage et pour cela, il faut créer un cinéma populaire qui représente les intérêts des gens. **Rambo**, qui fait des millions d'entrées, est un genre de cinéma répressif. Il faut créer des films qui font autant d'entrées au guichet, mais qui véhiculent d'autres idées à l'intérieur, pas strictement des discours politiques.

Aujourd'hui, nous les cinéastes du nouveau cinéma, on a appris à fabriquer des films. Avant, on était des apprentis. Le cinéma, ça s'apprend. C'est un métier comme n'importe quel autre, il faut l'apprendre. Ce serait très facile pour nous de refaire le même type de films, on ferait mieux aujourd'hui qu'hier, parce qu'aujourd'hui, on a du métier, de la technique.

— Vous pensez que le contexte a changé?

— **Opera do Malandro** n'aurait pas pu être fait il y a deux ou trois ans comme il l'a été aujourd'hui. À l'époque, nous vivions sous une dictature. Il y a deux ans, nous avons gagné notre liberté d'expression. Et curieusement, ce film n'est en rien provocateur. Il me serait très facile de réaliser aujourd'hui un film comme **Les Fusils**, mais ce film je l'ai fait en pleine répression. Aujourd'hui notre pays marche vers la démocratie, les généraux ne sont plus au pouvoir, on a une démarche économique plus saine, des élections libres, on assiste à un changement réel du pays. Le Brésil est content de sa propre image. C'est le moment de prendre cette joie et de la rendre. Nous avons beaucoup souffert pendant la dictature, mais nous avons aussi le droit à la joie. Il ne faut pas la refuser à tout prix sous prétexte que nous, cinéastes, devons être révolutionnaires. Ma révolution, maintenant, c'est d'entendre les gens à Rio et partout au Brésil, qui chantent en voyant l'**Opera do Malandro**.

J'aimerais faire d'autres révolutions. J'aimerais faire un film sur un être heureux. Le jour où je le trouverai, je ferai ce film, n'importe où, dans une forêt, dans une prison, n'importe où. Ce type, je ne l'ai jamais rencontré. Ça sera ma révolution à moi, de pouvoir le rencontrer, et de le rendre à l'écran.

Les intellectuels ont souvent une position trop facile, celle de pouvoir être au-dessus du réel. Ce n'est pas par hasard si le Brésil a une musique aussi gaie, qu'il existe des chansons aussi entraînantes, et que l'on possède une capacité aussi grande pour chanter notre propre douleur. Cette culture populaire existe, et moi, est-ce que je vais nier ce qui sera démenti à chaque instant, dans chaque rue, dans chaque café, dans chaque bar où les gens chantent sans arrêt leurs propres douleurs? Si cette culture est présente, mon cinéma ne peut pas la refuser. Il faut que je sois attentif à elle, il faut que je la transporte. Ainsi, je trouve que je n'ai rien changé à ma vision du monde, rien changé à ma démarche de cinéaste.

— Dans ce que vous venez de me dire, je vois quand même une contradiction. D'un côté vous dites qu'il faut faire un cinéma populaire pour atteindre les masses. Or un film comme **Rambo**, dont vous attaquez le discours — si discours il y a — atteint les masses: les preuves sont celles du box office.

— Ce qui se passe, c'est que si l'on tient un discours philosophique, on a un public plus restreint. Il faut donc trouver un moyen moins élitiste, adopter un langage plus ouvert. Moi quand je parle de sexualité à ma fille de treize ans, je ne lui cache rien, mais je ne lui parle pas comme si je parlais à une femme au vrai sens du terme. Pourtant je ne lui mens pas. Il y a des choses que je ne lui dis pas parce qu'elle n'est pas préparée à les entendre.

Quelle est la façon de lutter contre le public de **Rambo**? c'est de remplir les salles avec nos films, mais avec des films qui donnent quelque chose contre cette mentalité.

Nous ne donnons pas à nos gosses des raisons d'être fiers d'eux-mêmes. Nous ne leur racontons pas notre histoire, parce que nous n'avons pas les moyens de la leur raconter. Quand je fais un film comme **Opera do Malandro**, où j'essaie de raconter une identité culturelle, où j'essaie de donner un personnage séduisant, je ne mens pas: je montre que c'est un vaurien, un type qui se goule, mais qui est séduisant. Quand je montre quelle est l'histoire du pays, comment il a participé à cette histoire, comment il y a eu un gouvernement pro-nazi, comment le personnage pense que les États-Unis, c'est formidable, quand je montre tout cela, il s'agit de choses réelles de notre vie; les gens sont proches de cette réalité, et j'estime que c'est un film tout à fait politique, dans le vrai sens du terme, que c'est un exemple.

— Pourtant, le Nord-Américain perçoit cela différemment.

— Au départ pour moi, ce film doit avoir sa dimension totale au sein d'un public naturel, qui est le public brésilien. J'ai fait ce film pour le Brésil, mais en même temps je l'ai fait dans des conditions économiques spéciales, c'est une production réalisée avec des fonds étrangers, et je dois permettre au producteur de récupérer son argent pour qu'il puisse continuer à travailler, il faut que ce film remplisse son contrat. Il faut donc que le langage du film soit universel. Je ne suis pas suicidaire; un bon révolutionnaire ne se suicide jamais, mais continue de vivre et de lutter.

— Vous n'êtes pas de ceux que l'on appelle en France les gens de la gauche «festive» qui vivent de façon bourgeoise.

— Moi, je ne suis pas contre ceux qui vivent bien. Mon ami Chico Buarque, ou Milton Nascimento sont des gens riches, mais ils ont gagné leur argent honnêtement. Il ne faut pas exiger des intellectuels qu'ils vivent encore dans des mansardes, ou qu'ils soient tuberculeux. Moi, j'adorerais que **Opera do Malandro** rapporte assez d'argent pour me permettre d'être financièrement indépendant, et pour pouvoir travailler tranquillement. Je ne me sentirais pas coupable du tout de pouvoir le faire; mais je me sentirais un peu coupable du fait qu'il y a des gens qui manquent aujourd'hui même au Brésil du strict minimum pour vivre.

— Ruy Guerra, qu'est-ce qui vous a amené à **Opera do Malandro**?

— J'avais envie de faire un musical, d'une part, et d'autre part, je voulais tenter une autre démarche. **Les Fusils** était un discours politique, ancré sur un côté culturel très profond; il s'agissait d'un discours politique invisible. Les **Dieux et les Morts** évoquait la grande répression des Médicis, la censure, il s'agissait d'un discours très allégorique à une époque où on ne pouvait rien dire. C'était un discours historique.

Selon certaines critiques, **Erendira** est une comédie, un film d'aventure, un western, un dessin animé... on y retrouve de tout. Et je suis d'accord avec cela, parce que je ne crois plus au genre.

Il est vrai que j'ai essayé de faire de **Malandro** un musical, mais il y a aussi une histoire d'amour; il y a de la comédie, il y a le côté politique, même si je n'ai pas toujours utilisé les codes propres à ces genres.

Mon prochain film sera un policier. Un jour j'aurai envie de faire un film de vampires, un western. Tout m'intéresse, surtout si je peux dépasser les codes.



Irène Papas dans *Erendira*

— Ruy Guerra, vous êtes toujours attiré par les monuments et les institutions. Vous avez travaillé avec Marquez, Chico Buarque et Milton Nascimento...

— Pour Marquez, je me suis déjà expliqué. C'est lui qui est venu me trouver. Milton Nascimento, je l'ai fait travailler quand il n'était pas encore connu. Et Chico Buarque a joué sur scène pour la première fois pour un de mes spectacles qui s'appelaient *Récital de samba*: il n'avait jamais enregistré de disque de sa vie (c'est d'ailleurs lui qui me l'a rappelé il y a quelques jours).

— Vous êtes né au Mozambique, vous vivez au Brésil après de nombreux séjours en France, vous avez réalisé *Erendira* d'après l'ouvrage du Prix Nobel colombien Gabriel Garcia Marquez, et vous avez choisi la grande actrice grecque Irène Papas ainsi que l'acteur français Michel Lonsdale; le film est une coproduction germano-mexicaine. On a vraiment l'impression d'abattre toutes les frontières! Dans quelle mesure identifiez-vous le caractère latino-américain de ce film, et plus spécifiquement son identité brésilienne?

— Personnellement, j'aime toujours dire que j'appartiens au Tiers-Monde, pas celui de la géographie, mais celui d'une certaine culture, d'une certaine pensée, peut-être à cause de mes origines africaines qui m'ont toujours poussé à vouloir vivre dans des pays géographiquement sous-développés. J'ai toujours aimé les données de ces cultures: leur chaleur, leur sensibilité, l'odeur des mangues et des goyaves.

D'autre part, je trouve qu'il ne faut pas être xénophobe ni accepter les limites géographiques ou territoriales. Il ne faut pas dresser de barrières entre les gens. J'ai travaillé avec des acteurs

mexicains, brésiliens, avec des Américains, des Français, des Anglais, cela m'a obligé à me «déplacer» vers d'autres cultures, sans pour autant rencontrer des difficultés spéciales. Autrement dit, je n'ai pas senti de barrière. Pour moi, il suffit donc que l'acteur qui est devant moi soit bon, et pour cela, il doit être sensible à l'expression de l'être humain sur de nombreux plans. Il est vrai que parfois le côté gestuel propre à une culture rend les choses plus difficiles.

— Comment ça s'est passé avec Irène Papas?

— Ça a été une expérience extraordinaire. Irène Papas est une femme d'une grande intelligence, c'est vraiment une bête de cinéma. Elle a consacré sa vie à l'art de l'interprétation. Enfant, elle écoutait avec admiration son père parler des tragédies grecques. Irène Papas est une professionnelle qui a une grande discipline. C'est une femme d'une grande conscience critique, qui peut endurer les conditions les plus dures. Irène connaissait très bien Marquez mais elle a relu plusieurs fois l'œuvre pour la création de son personnage. Et quelle création! Mon seul reproche! c'est de n'avoir pas réussi à rendre cette grand-mère laide! Irène a une forme et une beauté intérieures extraordinaires: elle crève l'écran.

— Parlons de vos découvertes. Vous avez lancé Claudia Ohana sur un plan international. Comment avez-vous arrêté votre choix sur elle?

— Claudia Ohana avait déjà fait d'autres films au Brésil, mais c'était des petits films. Fait curieux, je ne l'ai pas découverte grâce au cinéma, je l'ai vue chanter à la télévision, et dès que je l'ai aperçue, j'ai su qu'elle serait Erendira. Par la suite, j'ai demandé à un producteur ami de me montrer un des films dans lequel elle jouait. Mon émerveillement grandissait au fur et à mesure que je la voyais. Claudia est une actrice complète, comme vous avez pu le remarquer plus tard dans *Opera do Malandro*. Elle danse, chante avec la même perfection, et elle peut interpréter n'importe quel rôle. Claudia a un bel avenir devant elle, d'ailleurs je compte retravailler avec elle.

— Claudia Ohana n'est pas la seule grande actrice brésilienne que vous avez découverte et qui soit aujourd'hui reconnue internationalement. Il y a aussi Norma Benguel, qui a joué dans votre premier film *Os cafatestes*.

— Norma Benguel a fait une très grande carrière internationale en Italie et en France. Elle a eu un grand succès sur scène, à Paris, sous la direction de Cherreau, et elle se prépare actuellement à passer à la mise en scène.

— Qu'est-ce qui vous a attiré vers Erendira, et Gabriel Garcia Marquez?

— Erendira, c'est une petite nouvelle. En réalité, Garcia Marquez a pris une demi page de *Cien años de soledad* pour en faire un scénario. C'est une réalisatrice vénézuélienne qui devait faire le film, Margot Bemassera, mais comme au fil des ans elle ne le faisait pas, Marquez a pris son propre scénario et l'a divisé en deux histoires courtes: «L'Incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand mère diabolique» et «La mort au-delà de l'amour». Au bout de dix ans, comme la réalisatrice vénézuélienne n'avait pas fait le film et que le scénario était perdu, on a repris les deux nouvelles et on les a réadaptées pour le cinéma. Ça a été une démarche assez compliquée.

Il y a une très belle histoire liée à notre rencontre. Quand j'ai connu Garcia Marquez à Barcelone, il m'a littéralement enlevé du vernissage où j'étais en compagnie de Vargas Llosa avec qui je travaillais sur un scénario — scénario qu'il a d'ailleurs adapté plus tard pour faire «La guerre de la fin du Monde» dont l'action se passe au Brésil, et que j'espère bien pouvoir tourner

un jour. Je ne connaissais pas Garcia Marquez, mais Vargas Llosa m'avait dit qu'il serait au vernissage. J'avais vu une de ses photos sur la couverture d'un livre, mais elle datait de plusieurs années, et ne lui ressemblait plus. Tous ses amis l'appelaient Gabo. Il m'a invité chez lui, et dès que je suis entré, il m'a dit: «Tu sais, on va faire un film ensemble, parce que tu as fait un film d'après une histoire à moi avant que je ne l'ai écrite — il parlait de *Tendres Chasseurs* — et maintenant, tu vas faire un film à partir d'une histoire à moi *après* que je l'ai écrite.» Et il m'a donné la nouvelle en me faisant une dédicace que je n'ai comprise que dix ans plus tard: «Quand tout était encore un projet». Garcia Marquez avait ce don de la vision.

Ce qui est incroyable, c'est que par la suite on s'est rencontrés tous les soirs. Je finissais de travailler avec Vargas Llosa qui habitait à dix mètres de chez lui, et j'allais religieusement chez Marquez tous les soirs. Comme la table était assez longue, il posait une bouteille de whisky à un bout, et une autre à l'autre extrémité en disant: «Quand j'aurai fini ma bouteille, tu auras fini la tienne». Nous parlions jusqu'à l'aube. C'était un vrai rituel.

Trois jours après notre rencontre, il m'a dit: «Ruy, c'est définitif, il faut que nous fassions ce film parce que je l'ai annoncé à la presse internationale. On n'a plus le choix.» L'annonce se lisait comme suit: «Gabriel Garcia Marquez annonce qu'il fait un film avec Ruy Guerra.» Après cela, nous nous sommes donné rendez-vous pendant dix ans, dans les endroits les plus insolites du monde. On bavardait de nos projets, et rien de concret ne sortait. Finalement, après ces dix années, j'ai reçu un mot de Marquez me disant qu'il allait obtenir les droits et qu'on allait

faire le film. On a commencé d'un coup, comme si on n'avait rien fait pendant tout ce temps.

— *Qu'est-ce qu'il a pensé du film?*

— Il a hésité pendant un bon moment avant d'aller le voir. D'abord, il a envoyé son fils qui était au Mexique; celui-ci a beaucoup aimé le film. Et puis il a envoyé son autre fils, qui lui aussi a adoré. Puis il a envoyé son meilleur copain qui était à Paris. Et comme tout le monde lui disait que c'était formidable, extraordinaire, il s'est décidé à y aller, et c'est à Cannes qu'il l'a vu, en ma compagnie. Il était très ému après la projection, il m'a regardé dans les yeux et m'a dit: «C'est très beau, très beau, c'est formidable.» Et c'est tout. On voyait qu'il avait aimé ça. Deux jours plus tard, à Cannes, il m'a pris la main en me disant: «Le film a la même qualité que mes bouquins, il touche les gens.» Nous n'avons jamais reparlé du film.

— *Et vous êtes toujours de grands amis?*

— Oui. Je viens de recevoir son dernier livre dédicacé, et j'ai rendez-vous avec lui à La Havane.

— *Avez-vous un autre projet avec Marquez?*

— Pas consciemment, non! Il ne faut pas que ce soit un projet rationnel. Il faut que ça vienne comme ça. Comme cela fait dix ans que nous sommes amis, je peux dire que nous n'avons pas

Claudia Ohana dans *Opera do Malandro*





Irène Loewy (distributrice) et Ruy Guerra devant l'affiche de *Opera do Malandro*

besoin de préparation. Ça peut venir comme ça, sur un coup de tête.

— Avez-vous fait ce film de façon instinctive, ou d'une manière sophistiquée, en le décortiquant?

— Je peux dire que je n'ai fait aucun travail sophistiqué. Après dix ans de rencontres, dix ans d'amitié, je me suis aperçu que nous étions tous les deux sur la même longueur d'onde, que nous avions une vision semblable du monde. C'est tellement vrai que ceux qui ont vu mon film *Les Dieux et les Morts* ont affirmé que c'était du Marquez, alors qu'à l'époque, je n'avais rien lu de lui! Je ne me suis jamais dit que j'adaptais un auteur «difficile». D'ailleurs, quand on m'a posé la question, c'était quatre jours avant le début du tournage. Garcia Marquez venait juste d'obtenir le Prix Nobel. Les journalistes m'ont dit: «Il était déjà difficile de faire du Marquez, mais aujourd'hui, ça doit l'être encore plus?» Je leur ai répondu qu'avant, je ne me posais pas la question, et encore moins aujourd'hui, parce que Marquez étant Prix Nobel, rien de ce que je pourrais faire ne risquerait de lui porter préjudice.

— Ruy Guerra, selon moi vous êtes un grand cinéaste. Votre film *Erendira* est une réussite esthétique du début à la fin. Est-ce que la forme est pour vous une préoccupation réelle?

— On a dit la même chose pour *Tendres chasseurs*. Je suis très sensible aux formes. Ceci dit, j'ai une façon de travailler qui n'est pas du tout rationnelle. Cependant, je suis très rationnel à un certain niveau de pensée générale. Je sais décortiquer la ligne principale de ma pensée, de mes propos, de mes inten-

tions. Mais quand j'écris, ou quand je suis sur un plateau, alors je travaille de façon très intuitive, parce que ma formation rationnelle m'a fait comprendre à quel point cette approche seule est limitative. J'attribue une large part de ma démarche à l'inconscient, pour ce qui est de la création. Je laisse mon esprit entièrement libre, et si je trouve inconsciemment une idée bonne, j'analyse le pourquoi après. Ce qui ne m'empêche pas, quand je suis coincé de prendre le temps de réfléchir. Je ne cherche pas la forme pour la forme. J'ai donné la priorité à mon intuition, et c'est ma sensibilité qui transparaît à travers tout cela. Si c'est de l'esthétique, cela doit être le fruit de ma formation. C'est la seule explication que je peux donner.

— L'être humain même au niveau instinctif est à la recherche de quelque chose. Vers quoi se dirige votre recherche à ce niveau?

— Je suis tenté de vous répondre comme l'a fait Garcia Marquez un jour à Paris. Nous avions rendez-vous avec un de ses amis, qui voulait faire ma connaissance. Nous nous étions donné rendez-vous au Café de Colombie, sans savoir qu'il y avait deux cafés qui portaient ce nom. L'ami en question était dans un des cafés, et Marquez et moi dans l'autre. Nous avons attendu plusieurs heures. Des Colombiens avaient reconnu Marquez, ils lui demandaient des dédicaces. Marquez était saoul. Et puis une Péruvienne lui a demandé brusquement pourquoi il écrivait. Je n'oublierai jamais ce moment. Marquez était très ivre, il n'essayait pas de faire du charme, il s'est tourné vers elle et lui a dit avec une grande sincérité: «J'écris pour que les gens m'aient. Écrire est une chose tellement dure, tellement solitaire. Dans tout ce qu'on fait, on recherche l'amour. Sans lui, rien ne vaut la peine.»