

# Variations d'un infini turbulent

## Sur *Limite*, de Mario Peixoto (Brésil, 1930)

Il fallait y regarder attentivement pour comprendre où se terminait  
la mer,  
où le ciel commençait, tant la limite était douteuse,  
tant l'un et l'autre avaient la même pâleur incertaine et le même  
infini.

E. Fromentin, Dominique

À Raphaël Bassan

« *Limite*, le chef-d'œuvre incopiable, même par son auteur, forclos, épuisant en lui-même tous ses possibles et toutes ses "limites". Il est, en lui-même, son éternel devenir » (1). Véritable film allogène, *Limite* de Mario Peixoto est la plainte de trois naufragés. Il s'agit de trois variations sur la quête désespérée de liberté. Le film déploie trois questionnements essentiels : l'impact des avant-gardes européennes en Amérique latine, l'imagination matérielle de la durée cinématographique, et l'épuisement d'un infini poétique.

### Le film maudit

On a souvent dit, à propos de *Limite*, qu'il s'agissait d'un chef d'œuvre inconnu. Si en effet le film demeure relativement peu connu en Europe, en 1988 il a été élu par la critique de son pays comme le meilleur film brésilien de tous les temps. Mais si l'on peut dire qu'il est essentiel, ce film n'en a pas moins connu un renom sporadique.

Écrit, produit et dirigé par le très jeune Mario Peixoto, il n'a jamais eu de sortie commerciale. Il aurait souffert de l'arrivée du parlant, et de son caractère novateur (2), malgré le soutien du prestigieux Ciné Club Chaplin de Rio de Janeiro. Il a cependant été montré à Londres en 1931, où il a été remarqué par Eisenstein, E. Tissé, V. Poudovkine et Erich Pommer (3).

Entre-temps, le réalisateur commence le tournage de son deuxième film, produit et interprété par Carmen Santos : *Onde a terra acaba* (*Là où finit le monde*). Le tournage est interrompu, et le réalisateur se retire dans une île pendant près de vingt ans. *Limite* est projeté encore une fois en 1932, puis, en 1942 pour l'arrivée d'Orson Welles et Renée Falconetti au Brésil (4). Dans les années 1970, les défenseurs du Cinema Novo décriaient ce film le qualifiant de « produit d'une bourgeoisie décadente » (5). Il faut attendre les années 1980 pour qu'il soit réhabilité.

Peixoto meurt en 1992 dans la misère, soutenu par quelques admirateurs fidèles, dont Walter Salles, un des plus grands défenseurs de *Limite* à l'heure actuelle. Il n'a jamais fait d'autre film.

## *Se souvenir*

*Limite* se construit sur le modèle de l'anamnèse. Trois naufragés, un homme et deux femmes, vont à la dérive sur une mer sans brise ni mouvement, et se remémorent ainsi les événements qui ont précédé leur rencontre et déterminé leur sort commun. Ces structures analogiques produisent un montage de la confrontation d'où jaillit le flashback. En cela, Peixoto assimile les données des avant-gardes européennes et soviétiques des années 1920.



*Limite*, Mario Peixoto

C'est lors d'un séjour à Paris que Peixoto découvre une image qui va le hanter, et qui sera la matrice du film : une photo d'André Kertész, où l'on peut voir le visage d'une femme, encadré au niveau du cou par les mains menottées d'un homme. Il pense ensuite à l'image suivante : une femme, dans une mer de feu, qui s'agrippe à une planche en bois. Entre les deux images, le film se construit comme une vision. C'est ainsi que des séquences analogues structurent une trame narrative, faisant appel à la sensibilité du spectateur : des variations de cadence, des fondus, des cadrages inédits tissent le rythme lunaire du drame. La trame musicale est primordiale : le thème central du film est la troisième *Gymnopedie* d'Erik Satie, arrangée pour orchestre par C. Debussy et qui revient comme un leitmotiv. Brutus Pedreira, un des acteurs du film, a fait le choix d'une série de musiques (Satie, Debussy, Prokofiev, Borodin, Ravel...) dont les transitions déterminent les changements de rythme de montage, induisant ainsi un tempo particulier à chaque situation.

Reposant essentiellement sur des situations purement visuelles (analogies, contrastes, motifs plus ou moins élaborés), le film compte au total trois intertitres : ce sont les paroles d'un jeune homme à l'allure fébrile et inquiétante - Peixoto lui-même - que rencontre le personnage masculin.

De cette embarcation fantomatique, bientôt une épave, émergent les images dont l'eau est le support. L'élément aquatique permet le déploiement des images du souvenir, tandis que les trois personnages dérivent vers un futur incertain.

### *S'écouler*

À travers un triangle amoureux auquel tous les éléments aquatiques (tempête, vagues) semblent s'opposer, on nous présente trois variations d'un même élan, d'une même fuite. C'est le rêve commun de liberté, qui ne trouve son achèvement que dans le mouvement infini de l'océan. Cette imagination matérielle de l'eau est, par analogie, celle de la durée cinématographique. L'idée de limite, cette convention à la fois spatiale et temporelle, crée un espace négatif puisqu'elle ne peut jamais être saisie. L'eau murmure, râle, condamne au silence. Et surtout, à la mobilité incessante. La seule chose que l'on puisse constater, c'est l'écoulement, le temps. C'est pourquoi la plupart des plans sont flottants, glissants, fragiles, instables. Par répétition et par juxtaposition, le film s'étend dans un temps qui ne passe plus pour ces trois condamnés. Ou plutôt : c'est parce que le temps ne peut plus se fixer, ni se mesurer, que la possibilité même d'une durée linéaire est mise en cause.

Dans une séquence qui a été perdue, on voyait le personnage masculin perdre sa montre, signal que « le passé de notre âme est une eau profonde » (6). Si le temps ne peut plus se fixer, c'est que rien ne peut non plus s'achever. Le film a une structure circulaire, tel un éternel retour qui se décline de plusieurs façons : le retour à l'épave, au motif musical de Satie, des travellings de 360 °. L'image est vouée au vertige, comme cette séquence où la deuxième femme est à la fois éblouie et effrayée par la limite de l'horizon maritime. La poésie cinématographique se nourrit ici de matière aquatique, de mouvement incessant : le temps s'effiloche, angoissant.

Figurant une échappée impossible, à la fois dans le temps et dans l'espace, cette barque précaire laisse présager l'issue tragique. « Il n'y a pas de nautonier du bonheur » (7).

## *Se dissoudre*

Le questionnement physique sur la durée suppose une méditation sur le temps et l'espace, sur l'infinité. Puisque le propre de la limite est de n'être jamais atteinte, ce film nous offre une poétique des confins et de la déperdition. Pour ces trois naufragés, la mer (dix-sept lieues, disait Baudelaire) représente le rayon de l'infini.

Le film dresse, confronte et entremêle trois variations d'une fugue : la première femme s'est évadée d'une prison, puis d'une vie monotone ; la deuxième fuit son mari. L'homme, quant à lui, fuit la douleur de la perte de sa bien-aimée. Cette recherche désespérée de la liberté est la chute vers un indéfinissable néant. Le personnage masculin perd la vie, à force de ne pas nager contre la mer, qui pourtant est calme.

Quelle prison ont-ils vraiment quitté, ceux qui sont maintenant enfermés dans l'étendue de la mer ? L'effroi de la limite de l'horizon est le constat de l'enfermement, de la prison, aussi vaste soit-elle. Le film est l'épuisement des possibilités plastiques de l'infini. *Limite* c'est la contemplation de l'immensité de l'océan, qui utilise la promesse de cet infini pour hypnotiser le rêveur. Le rêve d'amour et de liberté trouve ici son irrémédiable (in)achèvement : la vie mourante. Si tout n'est que fuite, la prison est l'incommensurable même. C'est la leçon d'un jeune réalisateur de vingt ans.

Gabriela Trujillo



*Limite*, Mario Peixoto

## Notes

- (1) R. Bassan, lettre à l'auteur. A consulter : de Raphaël Bassan, « Le mythe limite », in *L'Avant-scène cinéma*, n°305-306, avril 1983, et de Paulo Paranagua, divers articles dans *Les Cinémas d'Amérique latine*, éd. L'Herminier, 1981, et *Le Cinéma Brésilien* (sous dir.), éd. Centre Georges Pompidou, 1987.
- (2) Il faut signaler que le film n'est pas le premier dans cette voie : en 1926, Alberto Cavalcanti avait filmé, à Paris, *Rien que les heures*, et en 1929 Rodolfo Lustig et Alberto Kemeny réalisent, en hommage à W. Ruttmann, *São Paulo, Symphonie d'une ville*.
- (3) J. Ferreira, *Cinema de invenção*, éd. Cinemax/Embrafilme, Sao Paulo, 1986, p.267.
- (4) « Limite de Mario Peixoto », Revue de Presse pour la présentation du film au festival de Cannes 2007.
- (5) Sans l'avoir vu, Glauber Rocha et Jairo Ferreira (cf. supra) étaient très virulents à l'égard du film.
- (6) G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, éd. José Corti, p.74.
- (7) Idem, p. 108.