HAL
open science

La construction idéologique de la culture populaire comme une identité pour le cinema brésilien (1950-1975) : une synthese dialectique entre la chanchada et le cinema novo

Joao Alves de Oliveira

To cite this version:

Joao Alves de Oliveira. La construction idéologique de la culture populaire comme une identité pour le cinema brésilien (1950-1975) : une synthese dialectique entre la chanchada et le cinema novo. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030107 . tel-00949721

HAL Id: tel-00949721

https://theses.hal.science/tel-00949721

Submitted on 20 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (ASSIC)

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

João ALVES DE OLIVEIRA

LA CONSTRUCTION IDÉOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE COMME QUÊTE D'UNE IDENTITÉ POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN (1950-1975) :

UNE SYNTHÈSE DIALECTIQUE ENTRE LA CHANCHADA ET LE CINÉMA NOVO

Thèse dirigée par Michel MARIE

Soutenue le 25 octobre 2013

Jury :

Mme Geneviève SELLIER (professeur à Bordeaux 3)
Mme Giusy PISANO (professeur à l'École Louis Lumière)
M. Laurent JULLIER (professeur à l'Université de Lorraine)
M. Michel MARIE
Mme Nancy BERTHIER (professeur à Paris 4)

Résumé

Ce travail porte sur la construction idéologique de la culture populaire au Brésil dans les films comiques intitulés chanchadas et le cinéma novo sur la période 1950-1975.

Il analyse la façon dont ces comédies, influencées par l'idéal d'une nation hétéroclite mais unique instauré par Getúlio Vargas, ont représenté la culture populaire comme une idéologie des classes subalternes. Utilisant le concept de carnavalisation, ces films populaires, influencés par la radio, le théâtre de revue et le cirque, mettaient le monde à l'envers en essayant de corriger les injustices sociales dont étaient victimes les pauvres. Souvent décriées et considérées comme légères et aliénées, elles étaient beaucoup plus critiques que l'on ne disait.

En partant du principe que le cinéma novo est le corollaire des débats sur la quête d'une identité pour le cinéma brésilien tenus au cours des années 1950, période très influencée par le Parti Communiste Brésilien, ce travail analyse les trois phases différentes du mouvement. Durant la première, la culture populaire fut construite comme l'opium du peuple et les cinéastes ayant utilisé leur propre monde comme modèle de représentation de la culture populaire. Les films, très autoréflexifs, cherchaient à éveiller la conscience critique des pauvres et à les aider à sortir de l'aliénation. La deuxième, survenue après le putsch militaire de 1964, plongea les cinéastes dans le passé afin de comprendre les erreurs de la gauche et les raisons de sa défaite. Ensuite, la recherche analyse la troisième phase du mouvement quand les cinéastes furent amenés, par un gouvernement libéral qui considérait le cinéma comme un produit marchand qui devait se réaliser sur le marché, à changer de voie et à réaliser des films tournés vers le grand public. A ce titre, les films de cette phase, aux formes plus simples, dialoguèrent avec les *chanchadas* afin de finalement atteindre le peuple, sans jamais renoncer au cinéma d'auteur.

Mots clés : Brésil, culture populaire, identité, comédie musicale, cinéma engagé, altérité.

Abstract

This research focuses on the ideological construction of popular culture in Brazil in comedy films, musical or not, and cinema novo over the 1950-1975 period.

It analyzes how these comedies (called chanchadas), which were influenced by the ideal of a varied but unique nation established by Getúlio Vargas, represented the popular culture as an ideology of the subordinate classes. Using the concept of carnivalization, these popular films, influenced by radio, revue theater and circus, put the world upside down trying to correct social injustices suffered by the poor. Often criticized and considered as superficial and alienated, they were much more crítical than they were said to be at the time.

Assuming that cinema novo is the corollary of the discussion on the identity quest for the Brazilian cinema that took place during the 1950s, a period heavily influenced by the Brazilian Communist Party, the research analyzes the three phases of the movement. During the first one, popular culture was built as the people's opium and filmmakers used their own world as a model of representation for popular culture. The films, which were very self-reflexive, sought to arouse the crítical consciousness of the poor and help them pull out of alienation. During the second phase, which occurred after the military coup of 1964, filmmakers were immersed in the past in order to understand the mistakes of the left and the reasons for its defeat. During the third phase of the movement, led by a liberal government that perceived cinema as a commodity that should be sold to the market, filmmakers changed their way forward and made films directed to the general public. As such, the films of this phase, characterized by simpler forms, engaged in dialogue with the chanchadas to finally reach the people, while never giving up auteur cinema.

Keywords : Brazil, popular culture, identity, musical, committed cinema, otherness

A mon fils Tavinho qui, en me demandant constamment quand la thèse serait terminée, n'a jamais cessé de me stimuler.

REMERCIEMENTS

Même si la responsabilité d'une recherche est entièrement de celui qui la rédige, elle ne se fait jamais seule. Ainsi, je remercie chaleureusement Monsieur Michel Marie pour sa patience, disponibilité, confiance et conseils ; à Pascale Beauchamp et Françoise Havez pour le travail titanesque de correction ; à mon « frère » Julivaldo Pereira pour son aide inestimable concernant la mise en page de la thèse, mais aussi pour son soutien indéfectible lors des moments difficiles et des problèmes informatiques (et ils ont été nombreux) ; à ma très chère amie Mirsa Maria Quintão pour son amitié, présence et complicité au cours des années, ainsi que pour l'aide dans l'acquisition de livres et de films au Brésil ; à mon ami Guy Naudet ; à mes amis brésiliens Marcelo Janot, Gil Vicente et Nelson Moreira (qui m'ont aidé à trouver des films et des livres rares) ; à mes amis Edwiges Rego, Pablo Moura, Cláudio Mele et Gustavo Rebello qui m'ont apporté des livres du Brésil. À ma chère amie Anna Toussaint Pereira pour son amitié indéfectible. À mes très chers amis Daniel et Corinne Dacomo, ma famille française.

En termes institutionnels, j'aimerais bien remercier le personnel des cinémathèques de Rio de Janeiro, spécialement à José Quental pour son aide précieuse, de São Paulo, du British Film Institut et de la Cinémathèque de Montréal. Il est tout aussi indispensable de remercier le personnel des bibliothèques de l'Universidade Federal Fluminense (l'UFF), de l'Escola de Comunicação e Artes (l'ECA) de la Faculté de Filosofia, Letras e Ciências humanas (FFLECH), tous les deux de l'Universidade de São Paulo (l'USP), et de la bibliothèque de l'Université Concordia, à Montréal.

“La conscience théorique d'une époque est précisément tributaire de l'époque où elle a pris corps.” (Karl Marx)

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 5
SOMMAIRE 7
INTRODUCTION 11
PARTIE I: LES CHANCHADAS OU LA CULTURE POPULAIRE COMME MODELE POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN 35
CHAPITRE 1 - L'HISTORIQUE DES FILMS COMIQUES ET MUSICAUX 35
1.2 –Les premiers films sur le carnaval 45
1.3 - L'historique des films comiques et des films cantantes 47
1.4 - Les premiers musicarnavalesques 63
CHAPITRE 2 - AUTOUR DU NATIONALISME POLITIQUE ET CULTUREL ET DE LA CHANCHADA EN TANT QUE GENRE 76
2.1– Le nationalisme des années 1950 76
2.1.1 – Le nationalisme culturel et la quête d'authenticité 89
2.1.2 - L'indianisme 91
2.1.3 - Le modernisme 95
2.1.4 - La quête d'une identité cinématographique 99
2.2 – Les chanchadas : l'analyse du genre 101
2.2.1 – Le genre 105
2.3.- Les types de comédie 111
2.3.1 – La farce 111
2.3.2 - Des comédies satiriques 115
2.4 - Les différents types de comique 118
2.4.1 – Le comique de gestes 118
2.4.2 - Comique de langage 122
2.5 - Registres comiques et fonctions du rire 127
2.5.1 - Le burlesque 128
2.5.2 - L'humour 128
2.5.3 – Les fonctions du rire 129
2.6 - Les comédies musicales 131
2.7 – Influences et ressemblances 135
2.7.1 - Les influences directes : la radio, le cirque et le théâtre de revue 136
2.7.2 - Les influences indirectes 138
2.7.2.1 - Le Romantisme 138
2.7.2.2 - Le Modernisme 143
2.7.2.2.1 – Une langue brésilienne 145
2.7.2.2.2 – La culture populaire 146
2.7.2.2.3 – La valorisation des villes 147
2.7.2.2.4 - L'anthropophagie 147

2.7.2.2.5 – La valorisation de l'humour 149
2.8 - Gilberto Freyre *150*
2.9 - Un cinéma critique et désaliéné *153*
CHAPITRE 3 – LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES CHANCHADAS 163
3.1 – Une vision du monde des subalternes *163*
3.2 - La représentation du populaire comme un paradigme pour le cinéma brésilien *169*
3.2.1 – L'importance des années 1930 172
3.2.2 - Du folklore à la culture populaire 174
3.3 - Le nationalisme culturel dans les films *177*
3.4 – Culture populaire et identité nationale *180*
3.5 – Les écoles de samba et le carnaval *185*
3.6 - Culture populaire versus culture hégémonique *193*
3.7 - Lutte de classes *202*
3.8 - La construction de certains personnages populaires *209*
3.8.1 - Malandros 209
3.8.2 - Les mégères et les vamps 216
3.8.3 – Les héroïnes 220
3.8.4 - Les Noirs 226
3.8.5 - La femme Noire 232
3.8.6 - Un peu d'exotique : les bahianaises 233
3.9 – La ville opposée à la campagne *238*
3.10 - La carnavalisation : le monde à l'envers *247*
3.10.1- Les parodies 251
3.11 - Un cinéma brésilien et populaire *258*
3.12 - La circularité culturelle *267*
PARTIE II : LE CINÉMA NOVO OU LE CINÉMA ENGAGÉ COMME PARADIGME POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN 272
CHAPITRE 1 - LES ANNÉES 1950, L'ÉMERGENCE DU CINÉMA ENGAGÉ ET DU CINEMA NOVO 272
1.1 – Le contexte historique des années 1950 et du début des années 1960 ..... *272*
1.2 - Avant le cinéma novo : les grands studios de São Paulo *300*
1.2.1 - Les premiers congrès de cinéma 307
1.2.2 - Le proto-cinéma novo 315
1.2.2.1 - La fiction 315
1.2.2.2 - Les documentaires 339
1.3 – Le cinéma novo et l'invention de la tradition *344*
1.3.1 - Humberto Mauro : la thèse 344
1.3.2 – *Limite* : l'antithèse 346
1.3.3 - La légitimation intellectuelle du cinéma 349
1.3.4 - La réification de l'intellectuel 350
1.3.5 - L'anti-*chanchadisme* 359

1.4 – L'émergence du cinéma novo *362*
1.4.1 – Les phases 362
1.4.2 - Le début du cinéma novo 365
1.4.3 – La réification du politique 373
1.4.4 - L'instrumentalisation de l'art 377
1.4.5 – Le populaire-national 382
1.4.6 - Le romantisme révolutionnaire 389
1.4.6.1 - Le romantisme cinématographique : un cinéma d'auteur et indépendant 391
1.4.7- L'anti-impérialisme du cinéma novo 396
1.4.8 - Les influences du cinéma novo 404
1.4.8.1 - Le modernisme 404
1.4.8.2 - Le roman régionaliste des années 1930 408
1.4.8.3 - La distanciation 414
1.4.8.4 - Eisenstein 426
1.4.8.5 – Autres influences 434
CHAPITRE 2 - LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES FILMS DU CINEMA NOVO 436
2.1 - Les théories marxistes au Brésil : l'« étapisme» et la révolution anti-impérialiste et antiféodale *436*
2.2 - La révolution antiféodale : une idée « hors de lieu» *441*
2.3 - La notion de situation coloniale et le rapport entre le PCB et les artistes *447*
2.4 - La construction idéologique de la culture de l'Autre *456*
2.4.1 - La vision du dehors 467
2.4.2 - L'écriture à la première personne : un cinéma auto-réflexif 477
2.4.2.1 - Les personnages relais 482
2.4.2.1.1 - Firmino 486
2.4.2.1.2 - Antonio das Mortes 493
2.4.2.1.3 - Gaúcho 496
2.4.3 - Le paternalisme intellectuel 498
2.4.4 - L'aliénation 506
2.5 - La construction de la culture populaire comme opium du peuple *513*
2.5.1 - La représentation des religions populaires 513
2.5.1.1 - Le candomblé dans Barravento 517
2.5.1.2 - Le messianisme 523
2.5.2 - La représentation du carnaval 546
2.5.3 – La représentation du football 557
2.5.3.1 - *Garrincha, alegria do povo* 557
2.5.3.2 - *Subterrâneos do futebol* 569
2.5.3.3 - *A falecida* 577
2.5.4 – L'ethnocentrisme intellectuel 585
2.5.5 - Archaïque versus moderne 590
2.6 – La culture populaire comme une forme de résistance *599*
2.6.1 - L'escapismo 599
2.6.2 - L'aspect clanique de la société brésilienne 605

2.7 - Le manque de dialogue avec le peuple *611*

PARTIE III – LA QUÊTE D'UNE SYNTHÈSE **625**

CHAPITRE 1 - LA TENTATIVE DE DIALOGUE ENTRE LE CINÉMA D'AUTEUR ET LE CINÉMA POPULAIRE 625

1.1 - Le contexte politique et culturel *625*

1.2 – Deux films de la deuxième phase *633*

O desafio 633

Terra em transe 643

1.3 – Les raisons possibles du changement de voie *659*

1.3.1 - L'Instituto Nacional de Cinema (l'INC) 662

1.3.2 – Le Tropicalisme 669

1.3.3 - L'Acte Institutionnel numéro 5 678

1.4 - Le changement de voie : à la recherche du grand public à travers le dialogue avec les chanchadas *681*

1.4.1 - Vent d'Est 692

1.4.2 - A estética do sonho 699

1.5 - Les films du nouveau cinéma novo *702*

Brasil ano 2000 702

Macunaíma 708

O dragão da maldade contra o santo guerreiro 723

Os inconfidentes 737

Quando o carnaval chegar 748

O amuleto de Ogum 756

CONCLUSION **773**

BIBLIOGRAPHIE **793**

FILMOGRAPHIE **819**

INDEX **822**

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS **822**

INDEX ONOMASTIQUE **824**

INDEX DES FILMS ANALYSÉS **828**

TABLE DES MATIERES **831**

INTRODUCTION

Il n'y a aucun doute que les années 1950, 1960 et 1970 ont constitué des décennies prodigieuses et richissimes en événements, tant pour l'histoire du cinéma brésilien que pour l'histoire du pays dans sa globalité. En termes historico-politiques, les années 1950 voient le développement du nationalisme politique et économique de même que la mise en pratique d'une politique de développement entièrement fondée sur l'accélération du processus d'industrialisation et sur la valorisation du patrimoine matériel et immatériel du pays.

Concernant l'histoire du cinéma, cette décennie marque également l'apogée et la décadence de la *chanchada*[1], en raison principalement de l'arrivée et du développement progressif de la télévision, qui a récupéré la majorité des acteurs et des directeurs du genre, ce qui a eu pour effet de réduire l'importance et le succès des films. Mais la télévision, qui permettait au public de voir ses idoles de la radio depuis le salon de ses maisons sans avoir à se déplacer et à payer pour cela, n'a pas été la seule cause de ce déclin. Y ont également contribué le transfert de la capitale vers Brasília, qui a provoqué un grand vide culturel à Rio de Janeiro (qui était représentée quasiment comme un personnage dans les *chanchadas*), l'accroissement de l'anti-américanisme provoqué par la guerre froide et la publication de certains textes par le Parti Communiste Brésilien (PCB) qui ne pouvaient que faire du mal à des films considérés comme des pastiches du cinéma américain. Selon Sérgio Augusto, « la *chanchada* est morte surtout à cause de l'amenuisement de l'audace et de l'évolution, sclérosée par son langage parasitaire, soumise à ce que la radio avait de plus décadent et à l'amateurisme de la télévision naissante[2]», mais aussi en raison de la réduction du recours à la samba dans les films au profit du rock international, ce qui dé-caractérisait les films marqués par la représentation de la culture populaire brésilienne.

---

[1] Dans une recherche portant sur la représentation de la culture populaire et qui aura l'occasion d'analyser le préjugé dont a toujours été victime la grande majorité des formes d'expression de cette culture, il ne nous paraît pas anodin de relever, à titre anecdotique, le fait que nous n'avons jamais retrouvé le nom chanchada rédigé en majuscules – ce qui n'arrive presque jamais avec le cinéma novo. Bien sûr, nous pouvons attribuer cette différence de traitement au fait que ce dernier a vraiment constitué un mouvement, un groupe – même s'il était assez hétéroclite - avec des idées et objectifs communs et un manifeste non officiel mais reconnu – qui peut-être exprimait davantage les idées de quelques-uns que de la totalité du groupe et au fait que le nom chanchada, substantif aux connotations très péjoratives, a été attribué par moquerie, provocation et une claire intention d'insulter, ce qui a conduit quelques-uns de ses principaux réalisateurs à refuser l'appartenance au mouvement, au genre. Selon Sylvie Pierre (Glauber Rocha. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 172, note n 5), l'écriture du terme « cinéma novo » en minuscule universaliserait la notion. Même si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec cela, étant donné qu'au Brésil l'écriture en minuscule signifie assez souvent une réduction d'importance, de statut, nous en avons tenu compte et nous avons décidé d'écrire les noms des deux mouvements cinématographiques en minuscule, de manière à les universaliser. Le terme chanchada, qui apparaîtra autant au singulier, symbolisant le genre, qu'au pluriel, symbolisant les films, sera écrit en italique en raison du néologisme du mot.

[2] AUGUSTO, Sérgio. « Le film música l et la *chanchada* ». Traduit du portugais par Jean-Marie Rémy. In : PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p. 180.

Les années 1950 ont vu aussi l'émergence des grands studios de São Paulo et des premiers congrès de cinéma qui, dominés par l'influence des intellectuels marxistes, ont cherché à mettre en place une politique nationaliste qui pût développer et protéger l'industrie cinématographique brésilienne contre la domination américaine. Les premiers films de Nelson Pereira dos Santos - qui peuvent être considérés comme les ancêtres du cinéma novo - sont, sur un plan thématique, les fruits directs des thèses discutées lors de ces congrès. Dès la fin des années 1950, avec la politique du *desenvolvimentismo (développementisme)* et le sentiment de liberté qui régnait, le Brésil intellectuel, sous l'influence du PCB, a été le théâtre d'un engouement sans précédent pour un art engagé, révolutionnaire et national qui a permis l'avènement de plusieurs mouvements artistiques de gauche dont les idéaux révolutionnaires ont été brisés par l'avènement du totalitarisme et du régime d'exception instaurés par le putsch militaire de 1964.

La *chanchada* et le cinéma novo constituent, indubitablement, les deux principaux mouvements cinématographiques de l'histoire du cinéma brésilien. Les *chanchadas* sont des comédies populaires, musicales ou pas, qui représentent l'univers et la culture des classes défavorisées en utilisant plusieurs acteurs originaires des milieux populaires et des arts populaires comme le cirque, le théâtre de revue et la radio. Pour sa part, le cinéma novo présente des films sérieux et, au moins initialement, anti-commerciaux dans la forme comme dans le contenu, qui cherchaient à éveiller la conscience critique des pauvres en les persuadant du potentiel d'aliénation de leur culture.

Dans cette recherche, nous allons essayer de démontrer, à partir d'une perspective historique et d'une approche sociologique et anthropologique et par l'analyse d'une série significative de films et de textes importants d'une période (celle que nous analysons) riche en événements de toute sorte pour l'histoire du Brésil et de son cinéma, comment ces deux mouvements antagoniques ont cherché à établir une identité pour le cinéma brésilien en utilisant comme paradigme une notion de culture populaire entièrement construite, idéalisée, sous l'influence des idéologies culturelles et/ou politiques prédominantes à l'époque de leur réalisation.

Avant de poursuivre cette introduction, nous aimerions expliquer les raisons nous ayant conduit à choisir le sujet de cette thèse. Au départ, nous avons été séduit par l'idée de démontrer dans quelle mesure la réception critique des comédies populaires aurait pu être affectée d'un côté par les préjugés élitistes concernant la culture populaire, particulièrement dans sa forme comique souvent considérée comme inférieure, et de l'autre par l'idéologie marxiste qui la considérait comme le résultat de l'état de soumission économique des classes subalternes face aux classes dominantes, qui ne faisaient qu'imiter la culture cosmopolite, d'un pays lui aussi dépendant et périphérique.

En analysant les *chanchadas*, nous nous sommes rapidement rendu compte que, en dépit d'une certaine pauvreté formelle et esthétique, les films font une apologie inconditionnelle et quasiment

idéologique de la culture populaire, qui y est défendue comme parangon d'une identité nationale, mais aussi comme modèle d'un cinéma brésilien qui devrait dépeindre l'univers des classes populaires de manière simple visant à faciliter la communication immédiate avec le peuple.

Néanmoins, ces films populaires (dans tous les sens du terme), qui ont eu du succès auprès du public et une longévité inégalée dans l'histoire du cinéma brésilien, ont été si critiqués par les intellectuels contemporains que le mouvement qui lui a succédé n'a pas eu, au départ, la moindre envie d'entamer un dialogue avec eux et a fait de la rupture et d'une violente opposition à ce genre de cinéma sa principale raison d'être. Ainsi, si la *chanchada* valorise le populaire comme modèle identitaire pour le cinéma brésilien, le cinéma novo fait de la représentation critique du populaire la base de son cinéma engagé et interventionniste prôné comme le nouveau modèle pour le cinéma brésilien. En outre, il était important pour les cinémanovistes[3] que le cinéma brésilien fût un art égal à la littérature.

Enfin, le fait que, dans leur troisième phase, les cinéastes du cinéma novo aient changé radicalement la direction de leur cinéma en cherchant à dialoguer avec les *chanchadas*, nous a conduit à nous interroger sur les influences probables du contexte sur leur conception de la culture populaire et sur leur vision critique des films populaires. Cela dit, la recherche qui s'ensuit n'est pas qu'une analyse de l'importance et de l'influence du contexte sur les films, ce qui transformerait les films en simple reflet des idées dominantes des sociétés à l'époque de leur réalisation, et finirait, même si cela était vrai pour certains d'entre eux, par banaliser la recherche. Ici, nous nous attacherons à analyser l'idéalisation de la culture populaire sur la base de quelques idées dominantes en vogue au sein de certains groupes à l'époque de la réalisation des films. En réalité, nous essayerons de montrer les formes diverses de cette idéalisation au fil des années en fonction, dans le cas spécifique du cinéma, de la quête d'une identité pour les films brésiliens.

De surcroît, s'il est vrai qu'il existe plusieurs travaux sur la question de la représentation de l'identité nationale au sein du cinéma brésilien, nous n'avons connaissance d'aucuns travaux concernant la quête d'un modèle idéal pour le cinéma brésilien, alors qu'il y en a plusieurs portant sur cette quête dans le domaine de la littérature. Certains travaux commentent accessoirement des textes issus de quelques débats ou discussions à propos de la quête d'un cinéma brésilien, mais il ne semble pas y en avoir qui confrontent ces textes, lesquels constituent parfois de véritables thèses aux influences idéologiques diverses, aux films comme un produit fini, édité, a partir d'une analyse de leurs représentations, de leurs contenus. Pourtant, des premiers débats au sein de la revue *Cinearte* au milieu des années 1920, jusqu'aux premiers congrès de cinéma dans les années 1950, on a toujours

[3] Nous faisons ici une traduction du terme "cinemanovista" qui est récurrent dans la bibliographie brésilienne.

essayé de définir une identité pour le cinéma brésilien, qui, conséquence d'une vision industrialiste, prêtait davantage attention à l'envie de développement de l'industrie cinématographique et à la conquête du marché qu'aux intérêts du public.

Hormis quelques œuvres comme celle de José Mário Ortiz Ramos (dont le livre[4] analyse les rapports entre l'État brésilien et la production cinématographique, en cherchant à déterminer l'impact de l'idéologie étatique sur les cinéastes entre 1950 et 1970[5]), quelques articles, comme celui de Fernão Ramos[6] (qui analyse certains des films les plus marquants de la même période que nous analyserons ici à l'exception des *chanchadas* que l'auteur n'analyse pas puisqu'elles sont analysées dans un autre article du même livre[7], mais aussi parce qu'il s'intéresse plutôt aux « nouvelles directions » du cinéma brésilien), ou encore les citations dans des livres et/ou des articles de certains auteurs importants comme Jean-Claude Bernadet et Ismail Xavier, nous n'avons pas non plus connaissance de l'existence d'une recherche qui ait tenté de réaliser une sorte de synthèse dialectique approfondie de ce rapport de refus et d'acceptation, de haine et d'adoration, entre la *chanchada* et les représentants du cinéma novo, en le percevant comme une conséquence directe du contexte historique de l'époque de leur production[8], mais aussi comme le résultat d'une nécessité marchande. En effet, cette préoccupation mercantile se comprend dans la mesure où le type de cinéma choisi cherchait à affirmer une certaine identité esthétique et thématique pour le cinéma brésilien, de manière à pouvoir affronter le cinéma américain avec un produit différencié. Dans le cadre de notre travail, nous aurons l'opportunité de revenir sur l'angélisme et le romantisme d'une telle proposition.

Il est important de souligner également que le cinéma novo étant très mythifié au Brésil, les études qui remettent en cause certains aspects des films du mouvement sont très rares. Nous n'avons aucune connaissance non plus d'un travail qui essaye au même temps d'analyser la manière dont la culture populaire a été idéologiquement construite au sein des films du mouvement et à démontrer la mauvaise foi des réalisateurs envers cette même culture. Ainsi, nous pensons qu'il manquait une recherche qui analysât les influences du contexte historique et des idéologies sur la conception

---

[4] RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983. Pour ce qui concerne les *chanchadas*, le livre qui tente un rapprochement entre des films et leur contexte est celui de Mônica Rugai Bastos. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política na época da Atlântida*. São Paulo : Olho d'Agua. 2001.

[5] Le livre ne mentionne pas les *chanchadas* en raison, sûrement, du fait que ces films ne faisaient aucunement appel aux subventions publiques.

[6] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Circulo do Livro, 1987. p. 301-397.

[7] VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) ». In Ramos, Fernão. *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 131-187.

[8] Le livre de José Mário Ortiz est l'un des rares à analyser l'influence du contexte politique sur les cinéastes et notamment les idéologies étatiques sur la production cinématographique.

thématique des films, notamment en ce qui concerne l'influence du nationalisme populiste sur les *chanchadas* et des théories marxistes sur la conception du peuple et de sa culture au sein des films du cinéma novo, en essayant de dépasser le cadre des simples allusions ou des visions panoramiques.

Voilà pourquoi nous nous sommes intéressé à ce sujet de recherche sur une longue période, ce qui explique sa taille démesurée, allant de 1950 - la décennie qui marque l'apogée du populisme et des *chanchadas* (et assiste aussi à sa décadence), mais également la naissance du cinéma novo avec le début du tournage de *Barravento*[9] - jusqu'à 1975, qui est l'année de la sortie du film de Nelson Pereira dos Santos, *O amuleto de Ogum* (*L'amulette d'Ogum*). Un film important qui, dans la mesure où il présente une vision totalement renouvelée d'une religion populaire, symbolise à la fois une rupture avec les influences marxistes et une négation des idéaux du début du cinéma novo et qui consolide la réconciliation entre les cinéastes et la culture du peuple.

L'une des principales difficultés de notre recherche tient au fait qu'il n'y a pas beaucoup d'ouvrages portant sur les *chanchadas* et que la plupart des films ne sont pas encore sortis en DVD, ce qui nous a obligé à acheter des cassettes ou des DVDs de collectionneurs, enregistrés de la télévision et souvent de mauvaise qualité. Le fait que certains livres de certains auteurs importants cités dans ce travail, tel que Jean-Claude Bernadet (entre autres), en raison du manque de réédition, ne sont pas faciles à trouver en dehors de quelques bibliothèques brésiliennes, a posé un problème supplémentaire à une recherche faite entièrement depuis la France.

Si le fait d'avoir opté pour l'analyse de la représentation (c'est-à-dire du discours) des films nous a permis de les considérer en tant qu'objets culturels mis en relation étroite avec le contexte culturel et politique de leur époque afin de signaler les déterminismes sociaux de sa production, nous sommes conscients que ce procédé nous a conduit à négliger à dessein l'aspect esthétique des films qui émerge ici et là sans jamais vraiment constituer l'axe principal de nos analyses. En ce sens, pour ce qui concerne la méthodologie, il nous paraissait sinon essentiel, du moins cohérent, que, dans une recherche à l'approche socio-historique, anthropologique et « contenutiste[10] » qui concilie l'analyse de l'influence du contexte avec celle du contenu de la représentation des films, l'examen des textes historiques, de ceux écrits par les cinéastes, ainsi que certains textes phares de Marx et de certains intellectuels marxistes (brésiliens et non brésiliens), ait quasiment autant d'importance que celui des films. D'ailleurs, à propos des textes analysés dans cette recherche, nous précisons que nous avons choisi, pour ce qui concerne le cinéma novo, de ne citer, la plupart du temps, que des

[9] Le tournage du film a commencé en 1959, mais il ne sortira qu'en 1961.

[10] Sur l'analyse de contenu, lire le quatrième chapitre de AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films.* 2e ed. Paris : Nathan, 1999. p. 91-93.

auteurs qui étaient partisans du mouvement et/ou avec lesquels les cinéastes avaient une certaine affinité idéologique ou intellectuelle. Ainsi, à des rares exceptions près, les critiques formulées à l'encontre des films et du mouvement sont faites par des personnes identifiées au mouvement, de manière que l'on puisse parler de critique endogène et non pas de simple démagogie d'opposants au groupe.

Nous pensons que cette démarche, qui permet de rassembler l'analyse du contexte avec celle de la représentation, qui transforme les films dans des produits intertextuels[11] de leur époque, nous empêche d'avoir à inférer la construction du populaire inhérente aux œuvres uniquement à partir des films ou des « intentions affichées de l'équipe de réalisation[12]», et prévient, sans préjudice de notre capacité interprétative, le risque de tomber dans des analyses excessivement subjectivistes. Le contexte ne détermine pas l'existence des œuvres. Il sert simplement de fondement à la vérification de l'hypothèse d'une construction idéologique du populaire visant l'affirmation d'une identité cinématographique.

Nous avons volontairement évité la comparaison avec de films d'autres pays à la cinématographie et au contexte différents, même si parfois certains films étrangers sont cités comme des contre-exemples possibles sans être toutefois analysés car, comme nous le rappelle Annie Goldman :

> « l'intégration dans des structures sociales données exige une limitation géographique et historique pour des raisons évidentes. Chaque étude doit se limiter à un pays, une époque, un auteur, un courant. Il faut éviter les découpages horizontaux, les comparaisons de pays à pays, de cinéastes totalement étrangers entre eux dans le temps et dans l'espace, attitude anhistorique qui peut aboutir à un formalisme inopératoire[13]».

Les principaux travaux sur le cinéma novo étant assez nombreux et très connus, nous nous restreignons ici à commenter les quelques textes sur les *chanchadas* que nous avons retenus. L'un des premiers critiques brésiliens à avoir pris position en faveur de ce genre fut Alex Viany. Dans son livre devenu un classique, *Introdução ao cinema brasileiro*, qui fut publié en 1959 et est considéré comme la première tentative de réalisation d'une synthèse historique du cinéma brésilien, Viany défend, malgré les réticences, l'importance du genre en affirmant qu'il a su prouver que le

---

[11] Selon Roland Barthes, « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. […] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » In : Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis,* 1973. p. 1015. Cité chez Aumont, Jacques et MARIE, Michel. Op. cit. p. 181.

[12] Idem. p. 180.

[13] GOLDMANN, Annie. « Dépasser le stade de l'interprétation ». In : *Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro*. *CinémAction* n° 65. Paris : CinémAction-Corlet, 4e trimestre de 1992. p. 38.

cinéma brésilien pouvait dialoguer avec le public et imposer le portugais parlé par le peuple brésilien comme langue cinématographique. Une défense qui paraît tout à fait naturelle, dans la mesure où les deux premiers films de l'auteur, *Agulha no palheiro* (« Une aiguille dans une botte de foin », 1953) et *Rua sem sol* (« Rue sans soleil », 1954) ont du mal, notamment le premier, à dissimuler l'influence de la *chanchada*, même si leur influence principale demeure le Néo-réalisme. Un autre texte très important pour la reconnaissance et la valorisation des *chanchadas* est celui écrit en 1973 par Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema : uma trajetória no subdesenvolvimento*, où le critique soutient l'importance culturelle pour le cinéma brésilien d'un genre qui a su assurer, pendant plus de trois décennies, la fidélité de son public et qui a constitué, avec la Belle Époque et le cinéma novo, l'un des événements d'importance globale les plus importants de l'histoire du cinéma local[14].

Il importe aussi de noter le fait qu'en 1974, l'un des critiques les plus influents du cinéma brésilien, Jean-Claude Bernadet, affirme dans une interview accordée à des étudiants de cinéma que la *chanchada Nem Sansão nem Dalila*, réalisé par Carlos Manga en 1954, était l'un des meilleurs films politiques brésiliens qu'il connaissait, ce qui a certainement contribué à ce que l'on commence à regarder ces films autrement que comme des films aliénés.

Mais il a fallu attendre 1989 pour qu'un livre soit entièrement dédié à l'analyse de l'histoire du genre. Il s'agit de l'œuvre écrite par le critique de cinéma Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio à JK*, où l'auteur présente, dans une écriture journalistique épurée et fluide, un étude historique et critique du genre. Il y affirme son importance pour le cinéma brésilien sans oublier de dénoncer l'énorme mauvaise foi et les préjuges parfois injustifiables de ses détracteurs (des préjugés dont l'auteur lui-même n'est pas, par moments, exempt non plus, même si le livre est quasiment un plaidoyer pour le genre). Malgré ce que le titre laisse supposer, Augusto ne s'occupe pas forcément de l'influence du contexte sur les films, dont il ne fait que résumer très brièvement dans un chapitre les faits plus marquants de l'époque de la création de l'Atlântida, 1941, jusqu'à la fin du gouvernement du président Juscelino Kubitschek, le 31 janvier 1961, qui coïncide avec la fin du genre. Le contexte fonctionne plutôt comme un soubassement historique qui sert à dépeindre, à faire connaître, le cadre social, économique et politique du Brésil de l'époque, du pays « qui faisait la queue pour assister aux *chanchadas* d'Oscarito et de Grande Otelo[15]». Ceci, néanmoins, n'empêche pas l'auteur de mentionner, ponctuellement, la manière dont les films récupéraient le contexte, comment ils le mettaient en

[14] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. 2e ed. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 99. Le texte a été initialement publié dans la revue *Argumento*, n° 1, Rio de Janeiro, 1973.

[15] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio à JK*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 31

scène. Il est important de noter l'association faite par l'auteur entre le déclin du genre et la transition d'une société précapitaliste à une société industrielle de consommation de masse, symbolisée par l'émergence de la télévision, considérée comme l'une des principales raisons de la fin du cycle. La synergie entre le succès du livre, qui n'est pas le premier[16] à être entièrement consacré au genre, et son analyse apologétique, est très probablement l'une des principales responsables du renouveau de l'intérêt pour le genre.

Un autre livre très important auquel il sera largement fait référence dans cette recherche s'intitule *Chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*, qui est la publication du DEA de Rosângela Oliveira Dias. Ce livre est l'un des premiers à reconnaître l'importance critique du genre comme « interprétation du monde de l'homme des classes populaires[17]». L'auteur y analyse les préjugés subis par le genre et défend l'idée, sous l'angle du concept bakhtinien de carnavalisation, que les films mettent critiquement le monde à l'envers et qu'en agissant ainsi, ils dénonceraient le processus de marginalisation imposé aux pauvres, tout en niant l'accusation d'aliénation proférée par l'élite intellectuelle de l'époque.

Le jury de la soutenance du DEA de Dias comptait parmi ses membres celui qui est, très probablement, le premier à avoir fait des recherches académiques sur le genre. Il s'agit du professeur du département de cinéma de l'Universidade Federal Fluminsense (UFF), João Luiz Vieira, qui a rédigé l'un de ses DEA (il a réalisé un deuxième sur David Griffith) et sa thèse de doctorat sur les *chanchadas.* Le DEA, qui s'intitule *Foto de cena e chanchada: a eficácia do "star system" no Brasil* (dirigé par le sociologue Muniz Sodré), fut soutenu au sein de l'Escola de Comunicação da UFRJ, en 1977, et analyse l'établissement du modèle de *star system* créé par l'Atlântida. Sa thèse, soutenue à la New York University en 1984 et dirigée par Robert Stam, s'intitule *Hegemony and Resistance : Parody and Carnival in Brazilian Cinema* et analyse la question des parodies et de la carnavalisation dans le cinéma brésilien. Deux textes importants qui n'ont jamais été publiés, ce qui démontre le peu d'intérêt envers le genre qui existe encore au Brésil. L'auteur a néanmoins publié deux articles qui sont des références obligatoires dans la

---

[16] Le premier est le petit livre de Rudolf Piper. *Filmúsica l brasileiro e chanchada*. São Paulo : L. Oren, s/d (1975). L'œuvre, dont la majorité des pages est consacrée à la publication de quelques photos de scène et de nombreuses photos d'affiches de films, ne cherche pas à analyser les films et se contente de présenter un résumé historique du genre très succinct. Toutefois, l'auteur n'oublie pas de dénoncer les critiques injustes dont les films ont été victimes. Ce livre apparaît en même temps que celui d'Alberto Silva (*Cinema e humanismo* (préfacé par Alex Viany). Rio de Janeiro : Pallas, 1975) qui possède un court chapitre intitulé « (Re) Visão da *chanchada* » (p.53-59) qui défend, lui aussi, l'importance du rôle historique du genre, que l'auteur considère comme essentiellement brésilien, pour le cinéma brésilien. Nous en profitons pour citer aussi le livre de Domingos Demasi : *Chanchadas e dramalhões.* Rio de Janeiro : Funarte, 2001. Il s'agit d'une édition très soignée dans le format livre d'art qui possède un court texte écrit en trois langues (portugais, espagnol et anglais). Les deux tiers du livre sont constitués de photos de scène des principaux acteurs du genre, avec des légendes écrites dans les trois langues précitées.

[17] DIAZ, Rosângela de Oliveira. *Chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1993. p. 10.

bibliographie sur le genre : « Este é meu, é seu, é nosso : introdução à parodia no cinema brasileiro[18]» et « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) », qui constitue le quatrième chapitre du livre *Historia do cinema brasileiro*, organisé par Fernão Ramos.

Nous pouvons citer encore *A chanchada no cinema* brasileiro[19], le livre d'Afrânio Mendes Catani et José Inácio de Melo Souza, qui raconte l'histoire du genre dès les premiers films comiques et musicaux du cinéma muet jusqu'à son déclin au début des années 1960 avec le début du développement de la télévision au Brésil et l'avènement du cinéma novo ; l'excellent DEA de Miguel Chaia, *O tostão furado : um estudo sobre a chanchada*, qui, présentée en 1981 à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, reste toujours inédite, ainsi que le livre *Popular cinema in Brazil*, de Stephanie Dennison et Lisa Shaw, publié en 2004 par la Manchester University Press, qui analyse l'histoire du cinéma brésilien considéré comme populaire de 1930 jusqu'aux années 1990 sans négliger l'importance de l'influence que le genre a reçu d'autres formes de culture populaire, comme le cirque, le théâtre de revue et la radio.

Cette thèse comporte trois parties. La première est presque entièrement consacrée à l'analyse des *chanchadas*. Ainsi, dans le premier chapitre de la première partie, qui en comporte trois, nous présenterons un bref résumé du contexte social, politique et économique des années qui ont précédé l'émergence des *chanchadas*, mais aussi des années 1950. Nous y ajouterons un condensé de l'histoire des films musicaux et comiques au Brésil depuis le cinéma muet, afin de démontrer l'omniprésence des films comiques et musicaux dans l'histoire du cinéma brésilien.

Dans le deuxième chapitre de cette première partie, nous analyserons l'histoire de la *chanchada*. Nous y présenterons un résumé plus détaillé du cadre économico-politique des années 1950 - un procédé qui se répétera à l'ouverture de chaque chapitre de manière à bien signaler le rapport direct existant entre le contexte et les films – où dominait un nationalisme populiste d'ordre économique et politique qui visait à accélérer l'industrialisation du pays en restreignant la domination des entreprises et des capitaux étrangers au bénéfice de la production et des capitaux nationaux, mais qui n'arrivait pas à intégrer la base de la pyramide sociale dans son processus de développement, ce qui ne faisait qu'accroître l'inégalité sociale. Un état de marginalisation qui apparaît clairement dans les comédies populaires.

Puis nous analyserons la quête du nationalisme culturel et la recherche d'une authenticité, d'une spécificité brésilienne dans les arts, avant d'examiner les types de comédies et de comiques plus

[18] Publié in *Filme Cultura*. Rio de Janeiro : Embrafilme, n° 41-42, maio de 1983. Cet article apparaît, de manière plus ou moins remaniée, dans JOHNSON, Randal and STAM, Robert (org). *Brazilian Cinema (expanded edition)*. 3e ed. New York : Columbia University Press, 1995. p. 256-269 ; et dans *Positif,* n° 314, avril 1987 avec le titre « La parodie dans le cinéma brésilien ».

[19] Publié par la Brasiliense, à São Paulo en 1983.

récurrents dans les *chanchadas*, ainsi que la fonction critique du rire qui agit comme une forme de résistance et de condamnation sardonique qui se métamorphose en une espèce de revanche de l'opprimé contre l'oppresseur, comme le soutenait Oswald de Andrade[20]. Nous chercherons à démontrer comment les *chanchadas* ont été directement ou indirectement influencés par les débats autour d'un nationalisme culturel, spécialement par la valorisation de la culture afro-brésilienne apportée par la publication en 1933 du livre *Casa-grande & senzala* (*Maîtres et esclaves*) de Gilberto Freyre. Nous analyserons les quelques influences directes ou indirectes de mouvements intellectuels sur le genre, qui ont rarement été relevées par les critiques en raison, très probablement, du fait que ces films ont toujours été critiqués et perçus comme légers et vulgaires, ce qui les empêcherait (interdiserait, aurions-nous envie de dire) de contenir des influences intellectuelles.

Dans le troisième chapitre, nous démontrerons dans quelle mesure ces films représentent, en la construisant, la culture populaire comme une vision de monde quasiment idéologique des classes subalternes. Nous y analyserons l'importance qu'a eu la transition du concept de folklore à celui de culture pour que la culture populaire soit définitivement reconnue et valorisée ainsi que la façon dont les *chanchadas* l'érigent en une sorte de paradigme identitaire qu'elles, en l'opposant à l'inauthenticité internationaliste de la culture dite d'élite, essayent d'imposer aussi comme modèle pour un cinéma brésilien qui devrait être simple, communicatif et parler la langue du peuple. Par ailleurs, nous verrons aussi de quelle manière cette opposition culturelle acquiert, au sein des films, la forme d'une lutte des classes corroborée par la représentation caricaturale et manichéenne de la bourgeoisie et de sa culture, ce qui serait déjà suffisant pour que ces films ne soient pas considérés comme aliénés, même s'ils ne peuvent pas être considérés comme politiquement engagés.

Fruit du processus d'industrialisation et d'urbanisation initié avec la révolution de 1930, les *chanchadas* n'échappent pas à la règle de l'analyse dichotomique de la société alors en vogue au Brésil. Ainsi, nous verrons comment elles font l'apologie de la ville et des classes ouvrières au détriment de la campagne et des paysans, représentés comme des naïfs et des conservateurs lors de leurs rares apparitions.

Comme dans la plupart des films de genre, on dénote dans les *chanchadas* la récurrence de certains personnages, de certains « types ». Nous analyserons les plus fréquents et les plus populaires, qui étaient aussi présents dans la réalité quotidienne d'une grande ville comme la Rio de Janeiro des années 1950, alors capitale du pays et où se situe la plupart des intrigues des films. Nous

[20] « A sátira na literatura brasileira ». In Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, 21/8/1945. p. 39-40. Apud : FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia : Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo*. São Paulo : Polis, 1979. p. 116.

chercherons à démontrer comment ces films, dont une grande partie met en valeur le carnaval et la samba présentent, face aux problèmes de tous ordres (notamment d'ordre économique en raison de l'inégalité sociale du pays) affligeant les plus défavorisés, des solutions individuelles mais efficaces qui permettent aux marginalisés des films de fuir ponctuellement le bord du système où ils sont cantonnés en raison d'un développement et d'un processus d'industrialisation qui ne les incluaient pas. Ils sont invariablement sauvés par les coups de la chance ou du hasard, par la *malandragem* ou le très répandu *jeitinho*[21] brésilien qui, considérés comme illusoires, furent souvent blâmés par les critiques marxistes, incapables de remarquer l'effet de carnavalisation qu'ils accomplissent et qui, en mettant le monde à l'envers, le rendait moins inégalitaire. Les films présentent aussi d'autres formes de carnavalisation, de subversion par le rire, parmi lesquelles nous soulignons les parodies en raison de leur récurrence dans les films mais aussi de leurs ambivalences, qui constituent l'un des traits caractéristiques de la culture populaire. C'est particulièrement à travers les parodies que les films se moquent de la culture dite d'élite, des films américains, mais aussi de la précarité même du cinéma brésilien.

A la fin de cette première partie, nous chercherons à comprendre comment les *chanchadas*, malgré le fait qu'elles représentent la culture populaire comme la seule authentiquement nationale, font, au bout du compte, l'apologie d'une certaine forme de circularité culturelle dans la mesure où elles présentent plusieurs moments de la culture hégémonique, dès lors que ces dernières ne mettent pas la "brésilité" en danger.

La deuxième partie, qui est divisé en deux grands chapitres, est consacrée à l'analyse du cinéma novo. Le premier chapitre, où nous analyserons les étapes de l'élaboration de l'idée d'un cinéma engagé comme modèle pour le cinéma brésilien, est divisée en quatre sous-parties. Dans la première, nous analyserons le contexte historique des années 1950 en accordant une attention spéciale à la publication par le PCB ou par ses leaders de certains textes aux caractéristiques stalinienne et antiaméricaine qui, typiques de l'époque de la guerre froide, servaient à désigner la ligne politique à suivre par les communistes et leurs sympathisants et dont les contenus très nationalistes ont eu une très grande influence sur l'intelligentsia de gauche y compris sur les futurs cinémanovistes. Outre la publication de ces textes, qui nous permettra de signaler le début de la tentative de mise en place, par le PCB, de l'idée de création d'un front unique qui engloberait une supposée bourgeoisie nationaliste, les années 1950 sont aussi témoins de la création de l'Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Institut Supérieurs d'Études Brésiliennes, l'Iseb), une espèce de *think tank* qui utilisait les codes des sciences sociales pour interpréter la réalité brésilienne et qui a

[21] Dans le chapitre suivant, nous définirons ces deux concepts, considérés comme des traits de caractère du Brésilien.

eu une énorme influence sur la dissémination de certaines idées de gauche et notamment sur deux textes cinématographiques très importants : « Uma situação colonial[22]», de Paulo Emílio Sales Gomes, et « Estética da fome[23]», de Glauber Rocha. Nous chercherons à démontrer l'importance que le concept de « situation coloniale », importé par les intellectuels de l'Iseb, a eue pour la conception de la culture populaire comme quelque chose d'aliéné. Il sera important d'évoquer l'apparition, parallèlement à l'engouement politique et à l'envie grandissante d'un art engagé et militant survenus vers la fin de cette décennie, d'un nouveau concept de culture populaire devenu synonyme de révolutionnaire, alors même que la culture émanant du peuple devenait l'expression même de l'aliénation.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous analyserons les premières fictions et les premiers documentaires pouvant être considérés comme une espèce de proto-cinéma novo - dans la mesure où ils ont eu une influence notable sur les futurs films du mouvement - avant d'évoquer, dans la troisième, l'invention de la tradition par les jeunes réalisateurs et l'importance du livre *Révision critique du cinéma brésilien*, publié par Glauber Rocha en 1963. Une tradition qui a conduit à la valorisation de l'auteurisme[24] du cinéaste brésilien Humberto Mauro, à la critique de l'aliénation supposée du film *Limite*, le chef-d'œuvre absolu de Mário Peixoto (film que la plupart des cinéastes de l'époque n'avaient pas encore eu l'occasion de voir), et à une réification de l'intellectuel et de l'intellectualité qui passait par le refus total des *chanchadas*, considérées comme des films légers et vulgaires et surtout non intellectuels.

Puis, dans la quatrième sous-partie, nous plongerons dans l'analyse du cinéma novo en tant que mouvement. Nous évoquerons les trois phases très distinctes, le début du mouvement avec la sortie en 1961 de *Barravento*, considéré comme le premier vrai film du mouvement, et la diversité et le manque d'une esthétique de groupe. Ensuite nous examinerons la réification du politique, l'instrumentalisation de l'art et l'utilisation du concept gramscien de national-populaire (si biaisée que nous préférons, dans le cas des films, parler de concept populaire-national), qui furent essentiels à la création du cinéma engagé voulu par les jeunes réalisateurs. Puis nous évoquerons le romantisme et l'incohérence des propositions des cinéastes concernant tant le projet de révolution - à partir de l'éveil de la conscience critique d'un peuple qui ne voyait ni ne comprenait leurs films -, que le projet cinématographique, qui espérait réduire la domination du marché par les films américains avec des œuvres non commerciales qui accordaient une attention toute spéciale au

[22] GOMES, Paulo Emílio Salles. « Uma situação colonial ». O Estado de São Paulo, 19/11/1960. In : GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 286.

[23] Texte écrit en 1965 pour la rétrospective du cinéma brésilien à Gênes et publié pour la première fois dans R*evista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n° 3, Juillet 1965.

[24] Nous ferons ici usage de deux termes venus de l'anglais et utilisés par une partie de la critique française : auteurisme et auteuriste, tous les deux ayant rapport au cinéma d'auteur et à la politique des auteurs.

processus créatif des films, au détriment quasi absolu des autres étapes de l'industrie du cinéma. Nous y analyserons aussi l'influence du PCB sur leur conception d'anti-impérialisme et les principales influences du mouvement, à savoir le modernisme et le roman social des années 1930 jusqu'au cinéma d'Eisenstein en passant par la notion brechtienne de distanciation.

Dans le deuxième chapitre, nous chercherons à démontrer comment la culture populaire fut idéologiquement construite en raison de sa perception comme opium du peuple dans les films et dans les textes des cinéastes. Dans l'examen du contexte qui ouvre le chapitre, nous analyserons les conséquences de l'importation *ipsis litteris* des théories marxistes européennes et la tentative de les imposer, sans adaptations ni ajustements, à la réalité et à l'histoire spécifiques du Brésil. Influencés par la conception stalinienne d'une révolution par étapes, les communistes brésiliens requalifient le pays pré-capitaliste qu'était le Brésil des années 1950 et 1960 en un pays féodal, de manière à pouvoir réaliser la révolution bourgeoise et antiféodale avec le soutien de la bourgeoisie nationaliste, avant la révolution socialiste. En prenant appui sur des textes de l'historien communiste Caio Prado Júnior et sur le concept "fora de lugar" ("hors de lieu") créé par le critique littéraire marxiste Roberto Schwarz, nous essaierons de démontrer que cette idée est « hors de lieu » en raison de sa totale inadéquation à l'organisation politique du Brésil.

Le cadre historique posé, nous nous tournerons vers l'analyse de la construction de la culture de l'Autre au sein des films. Nous chercherons à démontrer comment la perception de la culture populaire par les cinémanovistes configure un cas de construction du dehors qui repose sur une vision un peu similaire à celle qu'avait l'élite économique du pays. Ensuite, notre mise en évidence de l'aspect autobiographique des films et de certains personnages permettra de renforcer cette idée d'une conception allogène du peuple et de sa culture.

Cette construction idéologique de la culture populaire comme une vision du dehors est corollaire d'un certain paternalisme des jeunes intellectuels qui se positionnaient comme les sauveurs d'un peuple incapable de salut par lui-même, souvent représenté comme infantilisé et mystifié par la pratique d'une culture construite comme étant aliénée et aliénante. Une mauvaise foi qui apparaît dans la façon dont les films représentent certaines expressions de cette culture telles que le *candomblé*, le messianisme, le carnaval et le football et qui, comme nous chercherons à le démontrer, ont du mal à dissimuler l'ethnocentrisme des intellectuels. Nous analyserons aussi la vision dichotomique des cinéastes, qui représentent la campagne comme archaïque et opposée à la modernité des villes, elles-mêmes représentées dans certains films comme symbole des lumières, puisque bercail des intellectuels.

À la fin du chapitre, afin de mieux justifier l'idée d'une construction idéologique du populaire, nous fournirons des contre-exemples à la supposée aliénation en démontrant que la culture populaire

peut aussi apparaître comme une forme de résistance et d'échappatoire dignes de n'importe quelle utopie, tout en démontrant comment l'esprit communautariste et solidaire de la culture populaire est profondément ancré dans la nature clanique de la société brésilienne.

Enfin, dans le tout dernier sous-chapitre, nous essaierons de comprendre les raisons pour lesquelles les films du mouvement n'ont pas réussi à dialoguer avec le peuple et n'ont pas rencontré le succès escompté auprès du public. Celles-ci tiennent à la difficulté de compréhension des films par les classes auxquelles ils étaient censés être destinés, combinée à une conception totalement exogène de la culture populaire et à un certain désintérêt pour les autres étapes de l'industrie cinématographique que la réalisation (telles que la distribution et l'exploitation).

Dans la troisième et dernière partie, nous analyserons le changement de cap des cinéastes et leur tentative de synthétiser le cinéma populaire des chanchadas avec le cinéma d'auteur afin de séduire le public, tout en cherchant à en déterminer l'origine. Le cadre historique nous informera sur les problèmes posés par le coup d'État perpétré par les militaires de l'Armée de Terre, qui a obligé les réalisateurs à revoir l'idée d'un cinéma révolutionnaire et interventionniste. Il nous informera aussi sur les deux formes différentes de réaction au putsch alors imaginées par la gauche communiste. Si le PCB prônait une forme de réaction pacifique et démocratique, républicaine, la gauche radicale - menée fondamentalement par le PC do B (une dissidence opposée au réformisme du PCB qui est apparue en 1962) aux influences maoïste et stalinienne - préconisait la résistance armée. Ce débat s'est étendu aussi aux arts (notamment le théâtre, la musique et le cinéma) et aux artistes de l'époque qui se sont remis en question, ont revu leurs opinions antérieures tout en mettant en doute l'influence et les positions communistes et en cherchant à comprendre et à identifier les raisons possibles de l'origine du putsch conservateur qu'ils n'avaient pas vu venir. Un questionnement qui se reflète dans les films auto-réflexifs de la deuxième phase, où les réalisateurs utilisent les films pour s'interroger sur le rôle de l'intellectuel de gauche dans les années précédant 1964 et sur ses possibles responsabilités dans l'émergence du putsch.

Après avoir analysé certains des films de transition de la deuxième phase, dans lesquels les cinéastes accusent le coup de la déception provoquée par la fin du rêve d'une révolution socialiste guidée par la locomotive du cinéma, nous étudierons l'émergence de trois événements qui, au-delà des difficultés posées par l'avènement d'un État totalitaire, ont été déterminants pour le changement de direction du cinéma novo : la création de l'Instituto Nacional de Cinema (l'Institut National de Cinéma, l'INC) qui, avec sa conception de l'industrie cinématographique, valorise un cinéma internationaliste, commercial, de communication facile avec le public et entièrement tourné vers le marché (pour les membres de l'INC, le cinéma était un art, mais aussi et avant tout une industrie) ; l'avènement du Tropicalisme qui, en rompant avec la vision dichotomique alors dominante, a

proposé une valorisation non hiérarchisée des aspects archaïques et modernes du pays, a remis en cause la dictature du goût des élites intellectuelles et a positivé la nécessité d'une interaction anthropophage entre les cultures nationale et étrangères tout en instaurant une relation décomplexée avec le marché et la possibilité de succès commercial ; et la publication de l'*Ato Institucional Numéro 5* (l'*AI 5*) qui, considéré comme un deuxième coup dans le coup militaire, a mis fin à la liberté d'opinion et d'expression et a instauré un véritable État d'exception qui a conduit de nombreux artistes, intellectuels et hommes politiques d'opposition à la prison, à la mort ou à l'exil.
Finalement nous analyserons la manière dont ce changement s'est opéré au sein de quelques films de la troisième phase du mouvement du cinéma novo, qui annoncent la nouvelle voie choisie par les cinéastes et dénotent surtout leur changement de mentalité concernant la culture populaire qui commence à être perçue comme un paradigme d'identité culturelle et surtout comme un modèle d'interaction possible des cinéastes avec le grand public. Nous y verrons aussi dans quelle mesure, dans leur tentative de dialoguer avec le marché (devenu, comme l'observe Gustavo Dahl, une forme de culture possible), ils vont reconsidérer leur conception des *chanchadas* dont les mérites seront, malgré quelques oscillations, graduellement mis en valeur.

Quelques précisions

Nous en profitons, avant de poursuivre notre recherche, pour poser quelques balises et définir quelques concepts qui seront utilisés de façon plus ou moins récurrente tout au long de ce travail. Nous allons tâcher de répertorier, de définir et, aussi souvent que possible, de faire un petit historique sur l'origine de ces concepts et leurs applications afin d'accompagner l'évolution de l'histoire des idées au sein d'une jeune société comme la société brésilienne.
Tout d'abord, nous devons expliquer ce que nous entendons par représentation. Représenter c'est, entre autres choses, rendre présent un absent, ce qui veut dire que la représentation a quelque chose de l'ordre de la suppléance et du remplacement. Ainsi, nous pouvons affirmer que « toute représentation vaut pour quelque chose d'autre qu'elle, (…) ce qui justifie son caractère de redoublement, attesté par le préfixe : 're'[25]». Ce remplacement peut être fait par analogie ou par ressemblance, par renvoi au modèle, comme les signes, ou par remplacement, comme les symboles. Même s'il y a dans plusieurs films que nous analyserons un certain mélange des deux, la question de la suppléance est plus récurrente et ne pourrait être plus opportune dans le sens où les représentations qui seront analysées ici reconstruisent presque entièrement leurs objets à partir d'un

[25] FONTAINE, Philippe. *La représentation : Les figures de la réflexion*. Collection Philo. Paris : Ellipses, 2001. p. 6.

imaginaire ou d'une idéologie qui se substitue presque entièrement au modèle ou le réinvente, particulièrement dans le cas du cinéma novo. Ce n'est pas par hasard si, à la fin de *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond,* Brésil, 1964), les paroles de la chanson *Perseguição* ("Poursuite"), écrite par le réalisateur lui-même et le compositeur, artiste plasticien et cinéaste brésilien Sérgio Ricardo[26], possède un vers qui parle de « vérité et d'imagination », de « vérité inventée ». Un procédé qui se répète dans le film *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira do Santos, lorsque l'aveugle narrateur dit qu'il va raconter une histoire vraie qu'il vient d'inventer.

La représentation dans ces films part du référentiel à transposer, mais ne s'y restreint pas. Elle le dépasse et le reconstruit indépendamment de l'expérience sensible, en gardant, dans la plupart des cas, un lien lointain avec l'objet représenté, avec le modèle. L'objectif de ces représentations semble être « l'appropriation et la transposition symbolique du monde sur le plan de l'idéalité conceptuelle[27]», ou encore une « constitution intellectuelle d'une image[28]» - ce qui fonde l'approche philosophique de la représentation -, avec l'intention de révéler quelque chose qui ne serait pas initialement visible dans l'objet. Évidemment, il est question non pas de déterminer si ces représentations sont bonnes ou mauvaises, mais simplement de les souligner et de les analyser afin de faire ressortir leurs particularités, d'établir la relation entre ces représentations et le modèle dont elles s'inspirent.

Un autre concept très récurrent dans cette recherche est celui de culture populaire qui contient lui-même celui de culture et celui de populaire, trois concepts à définition complexe et difficile dont les significations varient selon les époques et les contextes. Commençons par celui de culture, dont les anthropologues américains Alfred Kroeber et Clyde Kluckhohn ont trouvé plus de 150 définitions. Dans cette recherche, même si la culture analysée est celle d'une classe sociale spécifique, elle ne sera jamais perçue comme le résultat immédiat des relations de pouvoir entre dominants et dominés, mais comme partie intégrante d'un processus de circularité culturelle où tous les pôles provoquent et subissent des influences réciproques au sein d'une même société, indépendamment du niveau de hiérarchisation sociale et culturelle de cette société. Comme Edward B. Tylor, nous adoptons la définition anthropologique de culture comme « un tout complexe qui inclut les connaissances, la croyance, l'art, la morale, le droit, la coutume et toutes autres capacités

[26] Sérgio Ricardo, dont le vrai nom est João Lutfi, est le frère de Dib Lutfi (qui fut le grand cameraman du cinéma novo et auquel les cinéastes attribuaient, en raison de sa grande maîtrise technique de l'appareil, une grande partie du succès de la pratique de caméra à la main). Les deux premiers courts métrages de Sérgio Ricardo, *O menino da calça branca* (1962) e *Esse mundo é meu* (1964), ont été montés par Nelson Pereira dos Santos et Ruy Guerra respectivement. Sérgio Ricardo a réalisé encore un troisième court métrage et deux longs métrages.

[27] FONTAINE, Philippe. Op. cit. p. 9.

[28] IbIdem. p. 7.

et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société[29]». La culture peut ainsi être à la fois le résultat d'une pratique différenciée d'un groupe et la culture d'un tout où une culture régionale, une partie du tout, peut être considérée comme typiquement nationale, comme la culture d'un peuple, de la totalité des membres de la nation, définie ici territorialement et sans la lourdeur de la connotation colonialiste de civilisation. En devenant la culture du tout, de la totalité, elle reprend sa particularité sans toutefois devenir, lorsqu'elle est comparée à la culture d'autres pays, la culture d'une civilisation. Malgré les aspects visiblement identitaires d'une telle notion anthropologique de la culture – lorsqu'elle devient culture nationale -, cette notion est importante dans la mesure où elle reconnaît l'altérité nonobstant les implications évolutionnistes et taxinomiques qu'elle peut laisser présupposer. Nous verrons, quand nous parlerons d'identité, que cette notion de culture nationale se définit comme une simple différence culturelle et non comme une civilisation où l'autre ne serait qu'une variante incohérente d'un "mème[30]" fondée de façon ethnocentrique sur la culture occidentale[31].

La notion de circularité, que nous développerons dans la première partie, interdira aussi une lecture totalisatrice qui concevrait la culture comme un code personnel restreint à certains groupes culturels, régie par des systèmes presque immuables. Nous pensons que cette immutabilité est plutôt le cas des cultures plus traditionnelles ou folkloriques. La notion de circularité valorise le dynamisme et les indéterminismes des pratiques culturelles en empêchant leur ghettoïsation et en leur permettant une intégration positive bien que dangereuse puisque, il est vrai, cette intégration peut entraîner la perte de l'identité en raison de l'uniformisation des différences. Toutefois, cette homogénéisation est plus un souhait des classes dirigeantes qu'une réalité effective, l'autrui, l'altérité des classes subalternes trouvant souvent une manière d'y échapper au "mème" et d'affirmer son identité, son autonomie. La culture populaire qui sera analysée ici est loin d'être monolithique et ne refuse point l'évolution historique.

La circularité culturelle nous obligera aussi, sans la nier totalement, à relativiser la thèse soutenue par Marx et Engels, à savoir que « A toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées

---

[29] TYLOR, Edward B. *Primitive culture*. Nova York : *Reseaches in Development of Methodology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. 2vols. London : John Murray,1871. p. I (vol 1). Texte consulté le 14 février 2012 sur le web à l'adresse : http://books.google.fr/books?id=AucLAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

[30] Mème provient ici de l'anglais "meme" qui signifie "un élément d'une culture ou d'un système de comportement pouvant être considéré comme transmis à un individu par d'autres individus par des moyens non génétiques, spécialement par l'imitation". In: The New Oxford Dictionnary of English. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 1154. Dans la page Wikipedia du concept, nous lisons qu'il a été employé pour la première fois par Richard Dawkins dans son livre *Le Gène égoïste*, publié en 1976.

[31] SODRE, Muniz. *A verdade seduzida : por um conceito de cultura no Brasil*. 3e ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2005 (1983). p. 25-26.

dominantes ; autrement dit, la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est aussi la puissance *spirituelle* dominante[32]», vu que la circularité soutient l'idée d'un échange réciproque, à double sens, entre les diverses cultures sans qu'il y ait un rapport hiérarchique entre les cultures. La circularité ne nie pas l'hégémonie des idées des classes dominantes ni la lutte des classes ni les conséquences que cette hégémonie peut avoir dans la pratique, dans la reconnaissance et la légitimation des cultures au sein d'une société, mais elle refuse l'idée de passivité des cultures subalternes en prônant l'autonomie et l'indépendance des pratiques et des interrelations culturelles. Cette circularité interculturelle est indépendante de la catégorie sociale à laquelle appartiennent la majorité des pratiquants d'une culture déterminée. Nous pensons que si les rapports infra-structurels peuvent éventuellement se refléter dans les pratiques culturelles, puisque les cultures expriment une conception du monde, affirmer que la culture populaire n'est qu'un simple résultat de l'hégémonie super-structurelle des classes dominantes peut paraître élitiste ou être perçu comme une manifestation de méconnaissance de cette culture, étant donné que les pratiques culturelles populaires, malgré leur partie de conformisme, constituent assez souvent une manifestation contraire, une forme de rébellion, à cette tentative de mainmise des classes dominantes.

Dans des sociétés stratifiées comme la société brésilienne, où, davantage qu'ailleurs, savoir est synonyme de pouvoir, la superstructure est inévitablement une conséquence directe de la structure, mais dans le cas des pratiques culturelles, qui subissent les influences autant qu'elles influencent, le rapport est plus complexe. Quand bien même la culture qui y est pratiquée ne pourrait être vue comme neutre, réduire l'existence d'une des ces cultures aux influences d'une autre dite hégémonique signifie confondre culture populaire et culture de masse, valoriser excessivement le potentiel dominateur des élites et sous-estimer les capacités inventives des classes défavorisées. Cela implique une perception des classes populaires comme quelque chose d'étanche, comme un tout homogène sans aucune personnalité ou conception propre du monde qui subit, de façon passive, l'influence et la domination des élites. En outre, comme l'affirme Stuart Hall, ce serait une erreur de « penser les formes culturelles comme un tout cohérent, soit totalement corrompues soit totalement authentiques, alors qu'elles sont profondément contradictoires...[33]».

Cette thèse d'Engels et Marx sur l'hégémonie de la pensée des classes dominantes a orienté une immense partie de la pensée de gauche au Brésil dans les années 1950 et 1960 et est à l'origine de la conception d'aliénation dont on a affublé les pratiques culturelles des classes subalternes en négligeant leur historicité et leur autonomie. Pour ces analyses synchroniques et anhistoriques, la

---

[32] MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *L'idéologie allemande*. Traduction de RUBEL Maximilien (avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover). La Pléiade, Vol. 3. Paris : Gallimard, 1982. p. 1080.

[33] HALL, Stuart. *Identités et cultures : politiques des cultural studies*. Nouvelle édition augmentée. Ed. CERVULLE, Maxime. Traduit de l'anglais par JACQUET, Christophe. Paris : Éditions Amsterdam, 2008. p. 121.

classe dominante détenant l'hégémonie culturelle et la culture des subalternes ne pouvait être qu'aliénée, car dans la conception utilitariste du marxisme, comme l'observe Gramsci, la culture, qui doit être entièrement tournée vers la praxis politique, c'est celle qui permet l'organisation, la discipline et « l'appropriation de sa propre personnalité... la conquête d'une conscience supérieure à travers laquelle il devient possible de comprendre sa propre valeur historique, sa propre fonction dans la vie, ses propres droits et devoirs[34]». Pour la gauche brésilienne de l'époque, la culture populaire ne correspondait pas à cela. Défendre cette idée, ce n'est pas seulement considérer la culture du pauvre comme aliénée, mais la nier totalement en ne reconnaissant que l'existence de la culture hégémonique. En ce sens, il faudrait appartenir à la classe dominante et être un intellectuel pour avoir le droit d'avoir une culture souveraine, pouvant être reconnue en tant que telle.

Concernant le concept de populaire, terme non moins complexe, il y a au moins quatre façons de le définir. D'abord il y a le « populaire » comme l'a conçu la gauche brésilienne à partir des années 1950 et qui tient en une représentation consciemment critique de la réalité sociale. Dans ce cas, « populaire » était synonyme d'engagement, de militantisme, d'art produit pour le peuple avec l'intention de le conscientiser et l'artiste, normalement un membre d'une certaine élite, en était le principal interprète et véhicule. Populaire, dans ce cas, était synonyme de révolutionnaire.

Ensuite il y a le « populaire » dans le sens quantitatif, où une œuvre populaire est une œuvre qui a eu du succès auprès du public. Du point de vue des gouvernements, le populaire « désignait le régional, le traditionnel et le folklore[35]». Puis il y a la définition qui nous intéresse ici, et qui concerne la vie et la pratique culturelle des classes subalternes par opposition à la vie et aux pratiques culturelles des classes dominantes. Dans cette recherche, populaire sera toujours synonyme de « peuple », où le terme peuple, quand il apparaîtra tout seul, signifiera non la totalité de la nation, du peuple brésilien, mais les classes subalternes. Dans ce cas, peuple sera synonyme de plèbe.

Cela nous ramène au concept de culture populaire, qui est synonyme uniquement et exclusivement de culture pratiquée et réalisée *par* ces classes subalternes et non *pour* ou au nom de ces classes. Culture populaire est ici synonyme de pratique culturelle, mais aussi de modus vivendi du peuple. Toutefois, il est évident que, de nos jours, certaines pratiques culturelles, autrefois populaires et donc marginalisées, sont pratiquées aussi par les couches moyennes. Un peu plus loin dans cette recherche, nous aurons l'occasion de revenir plus amplement sur ce concept de culture populaire.

---

[34] CAVALCANTI, P. et PICCONNE, P. (org). *History, Philosophy and Culture in the Young Gramsci*, p. 21. Apud. Swingewood, Alan. *O mito da cultura de massa*. Traduit de l'anglais par AZEVEDO, José R.B. Rio de Janeiro : Interciência, 1978. p. 27.

[35] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência : aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo : Brasiliense, 1986. p. 10.

Pour l'instant, il nous suffit d'énoncer quelques balises afin de définir les différences entre la culture populaire et la culture hégémonique. Comme la culture populaire concerne la culture pratiquée et réalisée par les classes subalternes – nous parlons de pratique, de production culturelle et non simplement d'habitudes, de fréquentations culturelles comme sources de loisir des membres de ces classes, comme dans la plupart des analyses des *cultural studies* -, dans cette recherche elle ne garde aucune similitude avec la culture de masse – culture faite pour le peuple - ou avec la culture dite traditionnelle, folklorique, plus conservatrice et monolithique, qui refuse l'interaction avec d'autres cultures. Au contraire, les cultures populaires interagissent avec les autres en assimilant, incorporant ou réfutant les influences comme elles le souhaitent, sans que cela soit, au contraire de ce qui disent la grande majorité des analystes, une imposition ou une obligation résultant de sa position de subordonnée à la dominante. Ici, la culture populaire sera analysée non comme un corollaire de la culture hégémonique, « mais comme un univers de savoir en lui-même constitué, une réalité qui ne dépend pas de formes extérieures, bien que s'opposant à elles. A partir de ce point, il est possible de considérer dans quelle mesure les religions populaires peuvent servir les objectifs de défendre les intérêts des classes opprimées, ou dans quelle mesure les fêtes populaires peuvent constituer des moments de refus des opprimés contre les oppresseurs[36]», malgré leurs aspects inhérents et contradictoires qui peuvent éventuellement accommoder, comme l'a si bien observé la philosophe brésilienne Marilena Chaui[37], une dose de conformisme et une autre de résistance.

Un autre concept important qui sera utilisé ici est celui de carnavalisation, emprunté à Mikhaïl Bakhtine. Dans son analyse de l'œuvre de François Rabelais, Bakhtine observe qu'il existait au Moyen Age, à côté de la culture dite sérieuse, une culture populaire qui mettait le monde à l'envers à travers la valorisation des contradictions, du rire et du corps, notamment de ses parties plus basses, pour mieux s'opposer à cette idéologie du sérieux existante. Cette valorisation comique et positive des images matérielles et corporelles considérées de manière utopique et festive avec une notion de rabaissement, de "transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité[38]" afin de s'opposer aux images idéales, conventionnelles et canoniques, l'auteur russe l'a appelé réalisme grotesque, qui constitue une forme de carnavalisation. C'est pourquoi dans cette recherche, carnavalisation acquiert le sens critique de transformation par la dérision capable de mettre le monde à l'envers à

[36] SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura ?* 13e ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo : Brasiliense, 1994 (1983). p. 56-57.
[37] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit.
[38] BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris, Gallimard, 1970. p. 29.

partir d'une profanation critique de la réalité qui permet, selon Bakhtine, l'émergence ponctuelle d'un monde nouveau rendue possible par la parodie, le rabaissement et la ridiculisation de tout ce qui est tenu pour sérieux et digne de respect. En fait, comme l'observe Robert Stam, pour Bahktine la carnavalisation est tout simplement « la transposition vers l'art de l'esprit du carnaval[39]», dans le sens où la fête populaire incarne une subversion ponctuelle (ou pas, comme nous allons le voir) par le rire d'un ordre social préétabli.

Au Brésil, le terme réification est parfois utilisé comme synonyme de fétichisation, dans le sens « d'attribuer à quelqu'un ou à quelque chose une existence ou un pouvoir quasi magique » avec l'idée de transformer, en valorisant, des abstractions en réalités objectives et concrètes, un concept en objet. C'est dans cette acception que le terme apparaît dans cette recherche.

Un dernier concept que nous devons expliquer est celui d'identité. Toute tentative de définition d'une identité fait partie d'« une construction symbolique[40]» réalisée par différents groupes sociaux à différentes époques, ce qui signifie que cette définition n'est qu'une parmi d'autres possibles. Ainsi, autant dans les *chanchadas* que dans les films du cinéma novo on a cherché à construire un cinéma qui fût, d'une certaine manière, différent d'autres cinématographies. Pour les comédies populaires, qui s'inspiraient des films américains dans la forme, cette quête identitaire passait, dans la lignée des romantiques et des modernistes brésiliens, par un contenu national, notamment par la représentation de la culture populaire brésilienne érigée en identité culturelle. Pour les cinémanovistes, l'identité cinématographique passait par un cinéma critique et révolutionnaire dans la forme et dans le contenu, de manière à se distinguer du cinéma américain, considéré comme commercial et aliéné. Une conception du cinéma qui, comme nous allons voir, changera dans leur troisième et dernière phase.

Ici ont été énoncées seulement les lignes générales de quelques concepts qui seront utilisés dans cette recherche et nous serviront de balises. Quelques-uns d'entre eux verront leur définition approfondie et d'autres concepts viendront les rejoindre tout au long de ce travail.

Nous en profitons aussi pour préciser que toutes les traductions vers le français de textes en anglais, portugais, italien et espagnol, dont le traducteur n'est pas mentionné, sont de notre entière responsabilité. Nous attirons votre attention sur le fait que le genre *chanchada* (des comédies musicales ou non) n'a absolument rien à voir avec les *pornochanchadas*, qui constituent un autre type de comédie populaire indépendante aux titres très spirituels et malicieux qui, sous l'influence des comédies italiennes, ont eu un énorme succès auprès du public de la fin des années 1960

---

[39] STAM, Robert. *Bakhhtin : da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo : Ática, 1992. p. 43.

[40] Idem. p. 8.

jusqu'au milieu des années 1980. Malgré leur style provocateur - qui, s'appuyant lourdement sur l'érotisme (sans être pornographique puisqu'il n'y a pas de scènes de sexe explicites) et sur un point de vue très masculinisé (flirtant invariablement avec la misogynie), ont permis tout de même au cinéma brésilien de survivre, de faire face au cinéma américain pendant une période très difficile en incarnant à l'écran la libération sexuelle à une époque de prédominance de la contre-culture et d'intense permissivité en termes de comportement -, les films furent très attaqués par les critiques et très censuré par les militaires qui n'hésitaient pas, pour des raisons moralistes, à mutiler totalement les œuvres. Si le mot *chanchada* avait déjà une connotation très péjorative, c'était davantage le cas pour le mot *pornochanchada*.

Sur ce genre, Glauber Rocha a affirmé que « ce cinéma de *pornochanchada* est le misérable miroir d'un fascisme congénital. Les *pornochanchadas,* réalisées par des analphabètes, des grossiers, des salauds de classe moyenne, servent seulement comme des rapports, comme information sur le degré de fascisme, de névrose et de paranoïa de ses producteurs[41]», même si, quand il s'agissait de défendre les films contre la censure, il était capable d'affirmer que « dans un pays comme le Brésil, sexuellement réprimé, si tu mets une femme nue à l'écran tu romps déjà avec quelque chose. Être contre la *pornochanchada*[42] parce qu'elle est contre la morale, je ne suis pas d'accord, parce que je ne vais pas défendre la censure[43]».

Nous avons arrêté notre choix sur la période des années 1950, 1960 et 1970 en raison du fait que la recherche réalise une synthèse dialectique entre la *chanchada* et le cinéma novo. Il est utile de rappeler que nous n'avons pas cherché à comparer ces deux genres de films totalement différents et opposés, mais les formes de représentation de la culture populaire et du peuple et de quelle manière ils ont cherché à affirmer le populaire comme un modèle identitaire possible pour le cinéma brésilien. Ainsi, nous avons décidé de commencer cette recherche dans les années 1950 pour des raisons déjà citées ci-dessus. En outre, les films produits pendant cette décennie s'organisèrent d'une façon plus organique et fixèrent la règle définitive du genre. *Carnaval no fogo*, le film qui a

---

[41] ROCHA, Glauber. *Debate e Crítica*, 01/04/1975. Apud : REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986. p. 190.

[42] Les films *Guerra Conjugal*, réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1974, et *Xica da Silva*, réalisé en 1976 par Carlos Diegues, sont très influencés par les *pornochanchadas.* Joaquim Pedro a aussi réalisé l'épisode *Vereda Tropical*, faisant partie du film *Contos Eroticos* qui est une tentative de *pornochanchada* « intellectualisée ». A cause de l'excellent épisode de Joaquim Pedro de Andrade, le film (qui en contient trois autres) fut censuré pendant deux ans. Sur les trois autres épisodes, deux ont été réalisés par des réalisateurs proches du cinéma novo. Roberto Santos a réalisé *Arroz e feijão*, tandis que Lauro Escorel (le chef opérateur de *São Bernardo*, de Leon Hirszman, et le frère d'Eduardo Escorel, monteur de plusieurs films du cinéma novo) a réalisé *O arremate*. Le dernier épisode, *As três virgens*, a été réalisé par Roberto Palmari. Sur l'épisode de Joaquim Pedro et le fait que, même censuré, il a été invité à participer au festival de cinéma de New York, lire l'article « Censurado aqui, convidado para festival em Nova Iorque », Jornal do Brasil, 25/02/1979. Publié sur http://www.filmesdoserro.com.br/bio77_b.asp. Texte consulté le 10 juin 2013.

[43] ROCHA, Glauber. Interview accordé à Carlos Borges. *Tribuna da Bahia*, 14/10/1975. Apud REZENDE, Sidney (org). Op. cit. p. 190-191.

servi de modèle à cette nouvelle phase, sort en salles en 1950. Réalisé par Watson Macedo, l'un des principaux réalisateurs du genre, le film est le responsable de l'établissement de la structure narrative centrale, fondée sur le triumvirat héros, héroïne et vilain, créant ainsi les personnages types auxquels le public s'identifiait et qui s'est répété dans toutes les autres *chanchadas* qui suivirent[44].

Mais aussi parce que dans les années 1950 le populisme, qui a eu une énorme influence sur les chanchadas, s'installe définitivement sur la scène politique. Après 15 ans au pouvoir et une brève pause de quatre ans pour se reposer, sans jamais avoir été inquiété ou avoir à répondre de ses crimes, Getúlio Vargas, le fondateur du populisme brésilien, allait revenir au pouvoir consacré cette fois-ci par le peuple.

Par contre, si nous avons choisi l'année 1975 pour la clôturer (en raison du fait qu'elle marque la sortie en salle de *O amuleto de Ogum*, film de Nelson Pereira dos Santos sur l'*umbanda*, l'une des religions afro-brésiliennes, qui signale et explicite de manière indubitable le changement de posture radical du cinéaste et du cinéma novo envers la culture populaire - notamment envers les religions populaires, un aspect que le cinéaste avait négligé par des raisons idéologiques lors de ses deux premiers films) -, nous aurions pu tout aussi bien choisir 1980, l'année de la sortie de *A idade da terra* (*L'âge de la terre*), le dernier film de Glauber Rocha, et de *Na estrada da vida*, un film musical dans lequel Nelson Pereira dos Santos raconte les difficultés et les préjugés rencontrés par un duo très connu de chanteurs de musique populaire (qui jouent leurs propres rôles) dans leur chemin sinueux vers le succès et la reconnaissance. Mais choisir l'année de 1980 comme date finale nous aurait obligé à analyser encore une bonne dizaine de films - dont certains comme *Xica da Silva* et *A idade da terra* ont un historique de polémique et une fortune critique si riche et intéressante qu'ils pourraient, à eux seuls, faire l'objet d'une recherche -, ce qui aurait augmenté de manière considérable la taille de cette thèse déjà assez significative.

Il va sans dire que nous avons choisi, au sein de la période analysée, les films que nous considérons comme les plus emblématiques par rapport à la problématique de la construction idéologique de la culture populaire. Cela ne veut pas dire que les films absents ne rentreraient pas dans notre cadre analytique, mais simplement qu'ils étaient moins significatifs ou qu'ils n'ajoutaient rien de nouveau aux films déjà analysés, le même constat pouvant être fait, sur le plan diégétique, s'agissant des films réalisés entre 1975 et 1980.

Nous tenons aussi à préciser que nous utiliserons, souvent que possible, les titres originaux des

44 Selon Carlos Manga, l'un des grands réalisateurs du genre, il y avait quatre situations basiques : « 1) les héros et héroïne sont en danger ; 2) le comique essaie de les protéger ; 3) le vilain a l'avantage ; 4) le vilain perd l'avantage et est vaincu ». Apud : AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio à JK*. Op. cit. p. 15.

films et des œuvres, la traduction officielle, quand existante ou connue, apparaissant en italique et entre parenthèse seulement lors de la première référence au film. La traduction littérale des titres des films (entre autres œuvres littéraires ou artistiques) n'ayant pas sorti ou n'ayant pas été édité en France apparaîtra entre parenthèses et entre guillemets, non pas en italique.

PARTIE I: LES CHANCHADAS OU LA CULTURE POPULAIRE COMME MODELE POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN

« L'humour n'est pas un état d'esprit, mais une vision du monde »
(L. Wittgenstein)

CHAPITRE 1 - L'HISTORIQUE DES FILMS COMIQUES ET MUSICAUX

" 1.1 – Le contexte social, politique et économique du Brésil de la période précédant l'émergence des chanchadas

Les années 1950 au Brésil, point de départ de notre recherche, sont socialement, politiquement et culturellement, une conséquence directe des mutations survenues dans les années 1930 et dans la première partie des années 1940. Ces deux dernières décennies virent la mise en œuvre d'un nationalisme culturel et politique initié quelques années auparavant avec le Romantisme brésilien au XIXe siècle et puis avec le Modernisme, au XXe siècle. Mais c'est dans les années 1930 que l'idée d'un populaire lié au national et non plus au nativisme, comme ce fut le cas pendant le Romantisme, commence à gagner une dimension totalisante et à se mettre en place. Par conséquent, il nous faut faire un bref résumé de ces années-là afin de mieux comprendre la décennie qui nous intéresse.

C'est le Romantisme qui a ouvert la voie à un nationalisme artistique à travers la recherche d'une littérature typiquement brésilienne. Néanmoins, malgré leurs bonnes intentions, les romantiques brésiliens étaient encore trop influencés par les idées européennes, notamment par les romantiques français. Ainsi, leur indianisme, l'idée de valorisation des indiens brésiliens et le premier grand projet de quête d'un élément authentiquement brésilien, portaient l'empreinte des théories racistes alors en vogue en Europe et au Brésil. En outre, les « bons sauvages » brésiliens, trop idéalisés, ne passaient que pour les équivalents locaux des chevaliers du Moyen-Âge du Romantisme européen.

Ensuite, le Modernisme brésilien a réactualisé cet idéal d'art typiquement national du Romantisme brésilien. Très influencés par la modernité européenne, les principaux auteurs de ce mouvement ont, toutefois, essayé de chercher une authenticité moins nativiste et moins socialement restreinte,

plus moderne donc, que celle d'un indianisme idéalisé. La notion de brésilité qu'ils défendaient ne se restreignait pas aux éléments nativistes, ce qui permettait une intégration des influences étrangères, situation absolument normale pour un pays formé par trois peuples dont deux étaient « étrangers », transplantés. L'altérité y était admise, à condition d'être « anthropophagisée ». Une culture typiquement brésilienne devait être le résultat de la macération des trois cultures ayant formé le pays ; et la culture en résultant, la seule véritablement brésilienne, devait être préservée afin de ne pas subir d'autres influences, comme s'il était possible de mettre une culture à l'écart du progrès et des évolutions contingentes. Initialement formaliste, plus le mouvement s'est nationalisé, plus il s'est idéologisé et s'est tourné vers la réalité du quotidien, se rapprochant du peuple et de la culture populaire brésilienne. La deuxième génération du mouvement, celle qui coïncide avec le premier gouvernement de Getúlio Vargas (1930-1945) a beaucoup influencé les deux mouvements cinématographiques qui seront analysés dans cette recherche. Nous reviendrons sur le Romantisme et le Modernisme dans le chapitre suivant.

Avant d'entamer l'analyse des années 1950, la période à l'origine du cadre historique de cette recherche, nous ferons un bref panorama de l'histoire brésilienne des deux décennies antérieures en soulignant les aspects qui auront une importance directe ou indirecte sur cette recherche, comme la fondation en 1941 de l'*Atlântida*, le principal studio producteur de *chanchadas* qui a produit la plupart de celles qui seront analysées ici et qui est une conséquence directe du contexte sociopolitique et économique de l'époque.

En 1941, année de la fondation de l'Atlântida, le Brésil vivait sous la dictature de l'« Estado Novo » (Etat Nouveau) de Getúlio Vargas. Arrivé au pouvoir en octobre 1930 par un coup d'État connu sous le nom de Révolution de 1930, Vargas n'a été élu président par l'Assemblée Nationale brésilienne qu'en 1934 avec la promesse de convoquer des élections directes en 1938. Mais en 1937, on a découvert l'existence d'un supposé « plano Cohen[45] » à propos d'une deuxième tentative d'insurrection communiste[46]. Découvert en possession d'un officiel *integralista*[47], Olimpio Mourao

[45] Le nom du plan, qui ne dissimule pas l'antisémitisme des *integralistas,* était pour certains historiens une corruption de Bela Khun, le nom de l'un des leaders du Parti Communiste hongrois assassiné en Russie entre 1938 et 1939, pendant les purges du gouvernement de Staline.

[46] En novembre 1935, sous le commandement du Komintern (l'Internationale Communiste) et de Luis Carlos Prestes - leader historique du Parti Communiste brésilien (PCB) -, alors vivant clandestinement au Brésil, le PCB a tenté une insurrection contre le président Getúlio Vargas. La révolte, connue sous le nom de « Intentona Comunista » a été un échec total. Prestes a été arrêté avec Olga Benario, sa femme, en mars 1936 et mis en prison, où il restera jusqu'à 1945. La grossesse d'Olga Benario Prestes, communiste et juive recherchée par la justice allemande, ne l'a pas empêché d'être envoyée dans un camp de concentration, d'où elle ne sortira pas vivante. Leur fille, Anita Leocádia Prestes, fut libérée au début de 1938, à l'âge de 14 mois, après une longue et persévérante campagne menée par la mère de Prestes auprès de la Croix Rouge, entre autres institutions internationales. Olga a été envoyée au Brésil par le PC soviétique et faisait partie du déguisement de Prestes - elle devait jouer le rôle de sa femme - qui, interdit de séjour au Brésil, devrait se faire passer pour un riche commerçant portugais en voyage afin de pouvoir y rentrer clandestinement. Prenant plaisir au jeu, ils ont fini par rendre réel ce qui n'était qu'une farce.

Filho, le plan était un faux dans la mesure où il n'était

> « qu'une fantaisie destinée à être publiée dans un bulletin de l'AIB [*Ação Integralista Brasileira*]. Il décrivait comment se déroulerait une insurrection communiste et comment réagiraient les *integralistas* si elle avait lieu. L'insurrection provoquerait massacres, pillages, manque de respect aux foyers, incendies d'églises etc. Le fait est que d'œuvre de fiction, le document a été transformé en réalité, passant de la main des *integralistas* aux mains de l'état-major de l'Armée de terre. Le 30 septembre 1937, il a été transmis dans une émission officielle à à la radio et publié en partie dans les journaux[48]».

C'était tout ce dont Vargas avait besoin pour annuler la Charte Constitutionnelle de 1934 et déclencher son deuxième coup d'État. Le 10 novembre 1937, la fermeture du Congrès brésilien officialisait le début de la dictature de l'État Nouveau, nom inspiré de la dictature portugaise de Salazar, qui demeura au pouvoir jusqu'en 1945.

Une nouvelle Constitution, rédigée à la hâte en 1937, donne d'amples pouvoirs au président au détriment des états, qui disparurent presque comme unités politiques, leurs drapeaux ayant même été brûlés en place publique à Rio de Janeiro. Des intervenants nommés par le président remplacent les gouverneurs élus directement par le peuple. Le Congrès est fermé et tous les partis et organisations politiques, y compris l'AIB, grand soutien du gouvernement, sont interdits. Ceci conduisit les *integralistas* à une tentative échouée de renversement du dictateur en 1938, quand plusieurs de leurs membres furent assassinés dans le jardin du palais présidentiel à Rio de Janeiro. En agissant de la sorte, la dictature ne faisait que donner suite à la politique centralisatrice commencée par la révolution de 1930[49] et, une fois de plus, le président Vargas a compté avec la

---

[47] L'Ação Integralista Brasileira (AIB) a été fondée en 1932 par le journaliste Plínio Salgado qui a participé en 1922 à la Semaine d'Art Moderne de São Paulo. L'AIB, très proche des idées des fascistes italiens, était un parti nationaliste contraire aux idéaux communistes, mais aussi à toute sorte de libéralisme économique, ce qui lui a attiré la sympathie de nombreux intellectuels nationalistes de l'époque. Portant des uniformes vert olive, ce qui leur a donné le surnom de « boinas verdes » (bérets verts), ils étaient connus pour leur forme de salutation très proche de celle des autres partis fascistes européens (la main ouverte et le bras étendu et légèrement levé vers le haut) et le mot d'ordre « anaué », supposée être d'origine Tupy, l'une des principales langues parlées par les aborigènes brésiliens, et qui signifierait « eis-me aqui » (me voici).

[48] FAUSTO, Boris. *Historia Concisa do Brasil*. 2e ed. São Paulo : Edusp, 2006 (2001). p. 200.

[49] La dite Révolution de 1930 n'a été en fait qu'un simple coup d'État, fruit des divergences entre les deux principaux états de la fédération brésilienne : Minas Gerais (grand producteur de lait) et São Paulo (grand producteur de café). En 1929, préoccupé par la défense des intérêts de São Paulo, le président sortant Washington Luis désigne Julio Prestes, un homme politique pauliste comme lui (Washington était natif de Rio de Janeiro, mais a mené sa carrière politique à São Paulo), comme son successeur, ce qui provoque la rupture du pacte de la politique du café au lait, qui pendant plus de 20 ans avait permis aux politiques des deux états d'alterner au pouvoir. Révoltés, les hommes politiques du Minas Gerais décident de s'allier aux hommes politiques des états du Rio Grande do Sul et du Paraíba. Ils fondent l'Aliança Liberal (AL) et désignent Getúlio Vargas comme président et João Pessoa (gouverneur du Paraíba) comme vice-président. Ces derniers perdent l'élection, mais lorsque João Pessoa est assassiné pour des raisons personnelles et locales n'ayant rien à voir avec la politique nationale, Vargas y voit une raison d'arriver au pouvoir par la force. Luis Carlos Prestes, en raison de sa popularité (ex-lieutenant qui, a côté de Miguel Costa, a été le leader de la fameuse Coluna Prestes qui a parcouru plus de 25 000 km, du Nord au Sud par l'intérieur du pays entre 1925-1927 afin de

bénédiction des classes dominantes et d'une partie des députés qui, malgré l'emprisonnement de centaines de leurs collègues, n'ont pas hésité à montrer leur soutien au dictateur.
Comme l'affirme l'historien brésilien Boris Fausto :

> « L'État Nouveau n'a pas représenté une coupure radicale avec le passé. Plusieurs de ses institutions et pratiques ont commencé à prendre forme pendant la période 1930-1937. Mais à partir de novembre 1937, elles se sont intégrées et ont pris forme au sein du nouveau régime. L'inclination centralisatrice, révélée tout de suite après la Révolution de 1930, s'est pleinement réalisée. Les États ont commencé à être gouvernés par des intervenants, nommés par le gouvernement central et choisis selon différents critères. Des parents de Vargas, militaires, ont été désignés. De manière générale, cependant, dans les plus grands États, quelques secteurs des oligarchies ont été maintenus[50]».

L'excessive centralisation n'a pas été synonyme de rupture avec la société, ni même d'éloignement. Vargas a seulement changé les règles en cours jusque-là en renforçant le rôle de l'État et des nouvelles institutions créées pour remplacer les anciennes et devenir les principaux interlocuteurs entre le président et la société. Pour cela, le soutien de la bureaucratie civile, des militaires et notamment de la bourgeoisie industrielle fut très important. La bourgeoisie industrielle a remplacé les caféiculteurs comme principal partenaire économique du gouvernement et est devenue la principale bénéficiaire de l'accélération du processus d'industrialisation.
Cette politique d'industrialisation fut très importante pour l'avenir politique et économique du pays. Non seulement elle a permis la construction des premières grandes usines sidérurgiques brésiliennes, mais elle a aussi changé le pôle d'influence politique du pays. D'un pays de culture agraire et de valorisation de la campagne, tourné encore vers la monoculture exportatrice, le Brésil allait devenir un pays urbain, en voie d'industrialisation et en quête de modernité. Cela a rendu possible l'avènement de la classe ouvrière qui, désormais, occuperait la scène politique et deviendrait, avec le vote secret, un acteur important dans le jeu politique, ce qui a eu pour conséquence d'ériger le travail en valeur. Même sans jouer un rôle de protagoniste, la classe

---

dénoncer les inégalités du pays et qui par la suite entrera en contact avec le marxisme et deviendra le leader historique du PCB), est initialement choisi pour commander les « révolutionnaires ». Il accepte, demande un peu d'armes et d'argent, mais voyant que la révolution, toujours très proche des oligarchies, ne pourrait pas vraiment changer grand-chose dans la politique brésilienne, il renonce à participer, mais décide de garder l'argent et de l'envoyer au secrétariat latino-américain de l'Internationale Communiste. Cet épisode marque le début de la longue animosité entre Vargas et Prestes. Avec le soutien des lieutenants qui, contrariant la position de Prestes, avaient décidé de participer à la « révolution », Vargas réussit à mettre fin aux pouvoirs individuels de certains états, à renforcer le pouvoir central et à réduire l'influence de certaines oligarchies sans, toutefois, les annihiler totalement. En 1930, il ferme aussi le Congrès et nomme des intervenants fédéraux à la tête de certains états, notamment celui de São Paulo, le grand perdant, qui, insatisfait par le nouveau cours pris par la politique nationale, se lèvera contre le gouvernement en 1932 dans l'épisode historique connu sous le nom de « Révolution Constitutionnaliste » (parce qu'ils exigeaient une nouvelle Constitution) qui a duré 3 mois et a fait des milliers de morts.

[50] FAUSTO, Boris. Op.cit. p. 201.

ouvrière devient le principal soutien politique du gouvernement de Vargas, au détriment des travailleurs ruraux, complètement délaissés[51].

La politique de Vargas concernant les ouvriers a traversé plusieurs étapes entre 1930-1945, sans jamais cesser d'être l'une de ses grandes préoccupations. Dans une sorte de donnant-donnant et visant à attirer le soutien des travailleurs, il a essayé, dans un premier temps, de garder le contrôle des capacités organisatrices de la catégorie en maintenant, aussi souvent que possible, un œil attentif sur les institutions syndicales des travailleurs urbains à travers la nomination d'intervenants en dialogue direct avec le gouvernement via le Ministère du Travail, créé en 1931.

Dans un deuxième temps, afin d'acheter la connivence et la bienfaisance des présidents des syndicats, il a créé l'impôt syndical obligatoire (tout travailleur, syndiqué ou pas, doit verser un jour de travail à son syndicat), ce qui a fait le bonheur des syndicalistes jusqu'à aujourd'hui (la loi n'a jamais été abrogée), et le principe de l'unité syndicale (l'État ne reconnaît qu'un seul syndicat par catégorie), loi qui a été révoquée par le Président Lula récemment. En échange, il a su apporter aux ouvriers d'excellentes conquêtes sociales qui lui ont assuré leur soutien, mais surtout miné une possible influence des organisations de gauche. Comme beaucoup de ces droits étaient conditionnés à l'affiliation à un syndicat, il y a eu une augmentation considérable de travailleurs syndiqués. Ainsi, avec les syndicats liés et soumis au Ministère du Travail, Vargas maintenait sous sa tutelle et sous son joug un grand nombre de travailleurs.

Avec Getúlio Vargas, l'État devient la grande locomotive du développement économique du pays vu comme un tout, et pas seulement d'une ville, d'une région ou d'une caste. Les préoccupations sociales entrent dans l'ordre du jour et deviennent des obligations du gouvernement en place. Les conquêtes sociales se succèdent en grand nombre. De sa première période (1930-1937), nous pouvons citer la promulgation du Code Électoral, responsable par la création de la Justice Électorale, de l'institution du vote secret - qui a réduit la marge d'influence des oligarchies sur le vote des électeurs et a, en quelque sorte, contribué à la modernisation de la manière de faire de la politique au Brésil -, le suffrage des femmes, la création du Ministère du Travail et introduction des élections proportionnelles pour le Législatif, ce qui a été vital pour la représentation des minorités. Il a aussi créé la carte de travail, où sont inscrites les règles de chaque contrat de travail, a instauré l'interdiction de travail pour les moins de 14 ans et a institué la journée de huit heures par jour pour les employés du commerce et de l'industrie. Le mythe de père des pauvres commençait à s'édifier, tandis que le populisme se mettait doucement en marche.

En 1933, sous la pression des autres états qui avaient peur de voir le dictateur se perpétuer au

[51] Cette situation se répercute dans les *chanchadas*, qui valorisent la ville et les ouvriers, contrairement au premier cinéma novo, qui représente la campagne et les paysans.

pouvoir, il convoque une Assemblée Constitutionnelle qui l'élit président, parce que jusqu'alors il n'était que le chef du gouvernement provisoire. Cette Assemblée rédige une Constitution très nationaliste qui a ouvert la voie à « la nationalisation progressive des mines, gisements miniers et chutes d'eaux, jugés primordiaux ou essentiels à la défense économique ou militaire du pays »[52] - ce qui était l'une des principales revendications des lieutenants[53], ainsi que la gratuité de l'enseignement de base, qui devient aussi obligatoire.

Appartient encore à cette première période la création de l'Instituto Nacional do Cinema Educativo (l'INCE, l'Institut National du Cinéma Educatif), première institution publique brésilienne entièrement dédiée aux affaires du cinéma qui a eu le grand réalisateur brésilien Humberto Mauro comme l'un de ses membres et directeurs. Le plus grand réalisateur brésilien du muet y a dirigé quelques centaines de films de court et moyen métrages sur des thèmes les plus divers. L'INCE, qui a ouvert la voie de l'instrumentalisation de l'art et de la culture au Brésil, avait pour tâche principale la production et la diffusion de films visant à l'éducation et au développement des gens simples et illettrés par le cinéma. Le cinéma éducatif, qui « est devenu l'un des piliers d'un projet plus ample, qui cherchait à organiser la production, le marché de la diffusion et de l'importation, en même temps qu'il servait au propos de faire la propagande de l'aspect intégrateur/centralisateur de l'idéologie nationaliste[54]», devrait occuper pour les pauvres brésiliens la même fonction que les églises pour les analphabètes au Moyen-Âge : être une espèce de livre de pierre qu'ils pouvaient comprendre en regardant. Comme l'avait dit Getúlio Vargas un an avant la création de l'INCE, « le cinéma est le livre des images lumineuses » dont la fonction, comme préférait le dire

---

[52] FAUSTO, Boris. Op. cit. p. 193.

[53] Le 5 juillet 1922 a eu lieu à Copacabana, à Rio de Janeiro, la Révolte du Fort de Copacabana (ou encore Révolte des dix-huit du fort). Les principales raisons de cette révolte ont été l'insatisfaction de certains lieutenants contre la Vieille République (nom donné à la période historique brésilienne comprise entre 1889, date de la proclamation de la République, et 1930, date de la révolution de 1930), trop dépendante des grands propriétaires fonciers de Minas Gerais et de São Paulo, une envie de plus de démocratie, mais aussi et notamment le mécontentement envers Artur Bernardes, le candidat vainqueur de l'élection présidentielle de mars 1922, à qui a été attribué à tort des missives agressives contre l'ex-président militaire Marechal Hermes da Fonseca. Cette révolte, qui devait rassembler les militaires de plusieurs capitales, montrait aussi l'insatisfaction de certains états contre la politique du café au lait. Finalement, seul le fort de Copacabana a déclenché la rébellion. Des 301 résistants initiaux, seulement dix-huit ont décidé de continuer la lutte en marchant dans les rues devant la plage mythique de Copacabana où seize furent assassinés. C'est le baptême du mouvement politico-militaire connu sous le nom de *tenentismo*. La deuxième mutinerie des lieutenants a eu lieu à São Paulo en juillet 1924 pour fêter le deuxième anniversaire de la première. Les lieutenants ont envahi la capitale et expulsé le gouverneur (à l'époque appelé président) Carlos de Campos. La rébellion, qui a été l'une des plus violentes connues à São Paulo, a échoué au début du mois d'août. Sans les ressources pour faire face aux troupes légalistes, qui ont bombardé la capitale sans pitié pendant plusieurs semaines, les mutinés se sont retirés vers l'intérieur de l'état et de là se sont dirigés vers le Sud afin de rejoindre la Colonne Prestes, du lieutenant Luis Carlos Prestes qui s'était rebellé en même temps dans l'état du Rio Grande do Sul. A l'exception de Prestes, la majorité des lieutenants ont participé à la « Révolution de 1930 » et ont été à l'origine des principaux changements et conquêtes sociales orchestrés par le nouveau régime. On pourrait même dire que le *tenentismo* est à l'origine du populisme au Brésil. Si le mouvement n'a pas duré longtemps et a pris fin vers 1934 avec l'échec de la plupart de ses membres aux élections législatives, les principaux dirigeants ont été des protagonistes de la politique brésilienne pendant de longues décennies.

[54] RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 299.

l'anthropologue, médecin et professeur Edgar Roquette-Pinto, pionnier de la radiodiffusion au Brésil et organisateur et premier directeur de l'INCE, « était d'instruire ceux qui n'ont pas eu une éducation formelle[55]». Pendant plus de vingt ans, ces films furent produits et diffusés dans des salles, mais aussi, selon leurs sujets, dans des écoles, instituts de culture, centres ouvriers, associations sportives ou centres culturels[56].

Selon Sheila Schvarzman, « l'avènement de l'INCE vient de la nécessité de contrôler les images qui sont produites dans le pays en les instrumentalisant pour les changements sociaux, économiques et politiques qui adviendraient, dirigées par ceux qui détenaient le pouvoir et le savoir, et définiraient sa direction[57]». Une idée qui a fait école et a eu une certaine influence sur le cinéma novo, quoique de façon totalement différente puisque ce dernier était plutôt influencé par le cinéma russe des années 1920.

De la deuxième période de Vargas (1937-1945), nous pouvons citer la création d'un salaire minimum, la Consolidation des Lois du Travail (Consolidação das Leis do Trabalho, CLT), la Justice du Travail, qui a remplacé les Juntes de Conciliation et Jugement, créées durant la première période, avec l'intention de juger les contentieux sociaux individuels, ainsi que les premiers instituts de retraite et de pension pour les travailleurs. Très habile, Vargas a su comment contourner l'opposition des organisations d'industriels et de commerçants, farouchement opposées aux nouveaux droits sociaux et travaillistes des ouvriers, et imposer sa politique.

En termes économiques, le gouvernement a beaucoup investi dans le processus d'industrialisation en créant la CSN (Compagnie Sidérurgique Nationale), construite en 1941 avec l'aide américaine en échange de l'adhésion du Brésil au camp des alliés, et l'entreprise d'exploitation des mines Compagnie *Vale do Rio Doce*, fondée en 1942 et privatisée en 1997 pendant le premier mandat du président Fernando Henrique Cardoso.

En fait, comme l'affirme Armelle Enders, cette dictature était « autoritaire mais non totalitaire[58+]», car elle n'ignore pas le « parti-Etat ». Vargas, à l'instar de quelques intellectuels de l'époque, croyait que dans un pays en crise, divisé par les intérêts divergents des diverses oligarchies avec leurs différents partis et tendances, l'État devait être le seul garant et promoteur de bien-être et de la paix sociale. Et cet État devrait être dirigé par un pouvoir centralisateur et autoritaire afin d'empêcher la liberté d'opinion - que Vargas considérait comme excessive, permissive et anarchique - de prospérer et de nuire à l'unité du pays.

---

[55] Idem. p.471.
[56] Idem. p. 299.
[57] SCHVARZMAN, Sheila. « O livro das letras luminosas : Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo ». Mnemocine. 05/ 01/ 2012 (www.mnemocine.art.com.br).
[58] ENDERS, Armelle. *Nouvelle histoire du Brésil*. Paris : Chandeigne, 2008. p. 191.

Date aussi de cette période, que nous sommes en train de résumer, la publication de trois livres très importants pour l'histoire culturelle et pour l'histoire tout court du Brésil qui ont eu une influence incommensurable sur toute la société brésilienne. *Casa-grande e senzala* (*Maître et esclaves*), de Gilberto Freyre, publié en 1933 fut, en dépit d'une lecture idéalisée et mélancolique de l'époque coloniale, très important car il fut le premier à valoriser, à reconnaître l'importance et à désigner la culture populaire, particulièrement la culture afro-brésilienne, comme source d'identité nationale. Un fait assez important dans un pays élitiste où les Noirs sont toujours marginalisés et une partie de leur culture est parfois méprisée. *Raízes do Brasil* (*Racines du Brésil*), de Sérgio Buarque de Holanda, publié en 1936, diverge totalement du livre de Freyre et pourrait même être vu comme une réponse à ce dernier. Inspiré de la conception dichotomique qui a marqué une grande partie des historiens latino-américains, l'auteur part de l'analyse conflictuelle entre modernité et tradition pour aller chercher les origines du retard des préoccupations sociales dans les racines mêmes de la société. *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publié en 1942, décrit environ 300 ans de l'histoire du Brésil sous l'angle économique. L'auteur, qui en 1934 avait déjà écrit *Evolução política do Brasil*, la première interprétation marxiste de l'histoire du Brésil, récidive avec le matérialisme dialectique pour raconter, sans complaisance ni romantisme, l'histoire d'un pays entièrement soumis à un système d'exploitation capitaliste et spéculatif qui l'obligeait à produire en fonction des nécessités de la métropole. Impitoyable, l'auteur affirme que le pays n'était qu'un champ de production de marchandises, une grande entreprise coloniale, visant à fournir le marché européen.

Au passé colonial brésilien, revu par des interprètes radicaux apparus après les changements survenus avec la Révolution de 1930, venait s'ajouter le processus d'industrialisation qui, en valorisant les grands centres urbains aux dépens de la campagne, a provoqué un exode rural considérable, lequel a eu, comme conséquence inéluctable et directe, l'avènement, la reconnaissance et la valorisation d'une culture populaire entièrement urbaine. Si nous ajoutons à ce tableau historique l'euphorie nationaliste qui atteignait une grande partie de la population, notamment les grandes masses, et le vif intérêt d'un gouvernement protectionniste préoccupé par l'existence d'un cinéma national au moins sur le marché interne, nous avons le contexte socio-historique de l'époque qui a permis la création du studio « Atlântida Empresa Cinematografica do Brasil S. A ».

L'Atlântida fut fondé le 18 septembre 1941, en pleine Deuxième Guerre Mondiale avec toutes les difficultés caractéristiques de la période, notamment celles concernant l'industrie cinématographique telles que le manque de produits chimiques pour le développement des films, manque de film vierge et d'équipements. Le moment ne pouvait être plus critique pour l'ouverture

d'un studio cinématographique.

Avant de devenir la « Métro des tropiques », grâce à ses innombrables *musicarnavalesques*[59], le studio, fondé par l'ingénieur de son Moacyr Fenelon, le journaliste Alinor Azevedo, le médecin et compositeur José Carlos Burle et le comte Pereira do Nascimento, propriétaire du *Jornal do Brasil*, avait de grandes ambitions pour le cinéma brésilien. Selon Sérgio Augusto, « aucun des idéalisateurs de l'Atlântida n'envisageait de produire des comédies musicales, à un certain moment, elles se sont imposées comme une alternative inévitable[60]».

Enthousiasmés par le décret 21 240 qui obligeait les exploitants à diffuser annuellement au moins un film national par salle, et contaminés par le rêve de pouvoir qui emballait toute une société, les fondateurs s'engageaient à produire des films avec une thématique populaire et authentiquement brésilienne, entièrement tournés vers la réalité sociale du pays. Dans son acte de fondation, nous pouvons y lire les promesses « d'indiscutables services pour la grandeur nationale » et leur intention de produire des films de tous métrages et de participer à toutes les étapes de la production d'un film car, selon Fenelon, « Il n'y a pas un peuple dans le monde entier qui désire davantage avoir son propre cinéma – entendre sa langue, observer son habitat, communiquer plus intimement avec les types présentés[61]». On peut déjà noter ici l'idée de représenter un univers familier et reconnaissable du grand public, ainsi que l'envie de communiquer avec lui, de « filmer des thèmes brésiliens qui pouvaient donner à la réalité nationale une existence cinématographique[62]».

Le premier long-métrage du studio ne sort sur les écrans qu'en 1943. *Moleque Tiao* (« Un gamin nommé Tião »), une ciné-biographie du Grande Otelo, encore jeune acteur, réalisée par José Carlos Burle. Malgré la présence de certains numéros musicaux, déjà présents dans le moyen-métrage *Astros em desfiles*, (« Un défilé de stars »), leur première fiction, il s'agissait d'un film social qui peut être considéré comme le pionnier du néo-réalisme au Brésil, voire du néo-réalisme tout court. Rappelons ici que le film a été réalisé presque en même temps que *Ossessionne*, de Visconti, sortie en Italie en 1943 (mais diffusé au Brésil seulement après la guerre), et bien avant celui qui est considéré comme le film d'ouverture du mouvement italien, *Roma, città aperta*, sortie en 1945. Le film « anticipe le néo-réalisme italien dans sa confiance aux tournages hors studios, réalisées en

---

[59] Des comédies música les qui utilisaient la musique de carnaval, valorisaient la ville de Rio de Janeiro qui leur servait de décors et sortaient en salles quelques jours avant le carnaval. Les chansons étaient normalement chantées par leurs interprètes originaux, des idoles de la radio.

[60] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio a JK*. Sao Paulo : Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989, p. 105.

[61] Idem. p. 103.

[62] GALVÃO, Maria Rita, SOUZA, Carlos Roberto. « Cinema Brasileiro 1930/1960 ». In : *Ciclo de Cinema Brasileiro*. Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa. Lisboa, abril-junho, 1987. p. 61. Ce texte a aussi été publié dans FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 11 vols. 3e ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Tome 3, vol 4 de Historia Geral da Civilização Brasileira).

décors naturels, et à la poésie du quotidien populaire[63]» et fait suite à « une tendance, jusqu'alors diffuse dans le cinéma brésilien que (en l'absence d'un meilleur terme) nous pourrions appeler pré-néo-réaliste, exprimé par la préoccupation d'enracinement social des films dans la réalité 'carioca'[64] [65]».

N'ayant pas obtenu le succès escompté avec son cinéma « un peu » social, souvent méprisé par le public et la critique, l'Atlântida n'a pas tardé à s'intéresser aux films musicaux qui feraient sa gloire sans abandonner totalement les films sérieux et les adaptations littéraires qui furent réalisés de temps en temps. Tout de suite après l'échec du film *É proibido sonhar* (« Il est interdit de rêver »), réalisé par Fenelon en 1943, le studio tourne *Tristezas não pagam dívidas*[66] (« Les chagrins ne payent pas les dettes »), réalisé en 1944 par José Carlos Burle, qui a remplacé au milieu du tournage J. Rui Costa, et *Não adianta chorar* (« C'est pas la peine de pleurer »), réalisé en 1945 par Watson Macedo qui allait devenir l'un des grands réalisateurs de *chanchadas*[67], sans renoncer au tournage éventuel d'autres genres de films.

En 1947, encouragé par une nouvelle loi approuvée en 1946 par le président Eurico Gaspar Dutra - le successeur du président dictateur Getúlio Vargas (destitué en 1945), qui avait été ministre de la Guerre et avait constitué, avec le général Góis Monteiro, le socle du soutien militaire de la dictature instaurée en 1937 -, qui obligeait les cinémas brésiliens à diffuser au moins un film national tous les 4 mois, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, le propriétaire du plus grand parc de salles de projection du Brésil (qui détenait aussi une maison de distribution et un laboratoire), profite du retrait de Fenelon pour devenir le principal actionnaire du groupe. Il change immédiatement l'orientation de l'entreprise qui commence à tourner des films à destination du grand public avec peu de moyens et en très peu de temps. Comme l'a dit Augusto, « le patron des salles voulait aussi être le patron de l'usine[68]».

---

[63] RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 410

[64] *Carioca* c'est ainsi qu'on appelait auparavant le natif de la ville de Rio de Janeiro. Aujourd'hui le terme s'est généralisé et s'étend au natif de tout l'état de Rio de Janeiro.

[65] GALVÃO e SOUZA. Op.cit., p. 62.

[66] C'est le premier film, d'une série de treize, du duo Oscarito et Grande Otelo, deux des plus grands acteurs de la chanchada et du cinéma brésilien en général.

[67] Trouver l'étymologie du mot est aussi compliqué que d'en définir le genre. Pour Sérgio Augusto, l'origine du terme peut venir autant de l'Argentine, où le mot signifie porcherie ou pièce théâtrale légère et comique, que du français pochade qui signifie, selon le Petit Robert, œuvre littéraire écrite rapidement (souvent sur un ton burlesque) ». Rogério Durst, pour sa part, pense que l'origine peut aussi venir de l'italien *ciancia* (moquerie, plaisanterie, mensonge), qui fut utilisé par Dante, Pétrarque et Bocace et qui se traduit en espagnol, au XVIe siècle, par *chanza* (avec la variante *chancha*) et signifie mensonge, subtilité ou astuce pour voler ou tromper, ainsi que fait comique. L'auteur d'un livre sur le genre, Rudolf Piper, est d'avis que l'origine est le terme *pachoucada*, qui signifie pièce théâtrale de basse catégorie. Augusto est d'accord avec ce dernier, mais diverge quant à la définition du vocable qui, pour lui, signifie discours incohérent, bêtise ou ânerie. Mais ce qu'on sait, c'est que ce nom a été attribué aux films de façon péjorative et dérangeait tous ceux qui y ont participé, des acteurs aux réalisateurs. Ces derniers étaient tellement dérangés par le lourd sobriquet qu'ils refusaient le titre à certains de leurs films.

[68] AUGUSTO Sérgio. Op.cit. p. 112.

La période analysée ci-dessus est importante non seulement parce que le Brésil passe d'une fédération agraire et oligarchique tournée vers le marché extérieur à un État nationaliste, centralisateur, urbain et bourgeois, mais aussi parce que « les secteurs urbains de la classe moyenne s'animent, et c'est pendant cette période de la décennie de 1930 que surviennent les premières tentatives plus sérieuses d'un début d'industrialisation de l'activité cinématographique dans le pays, avec les expériences *cariocas* de Cinédia (1930), de Brasil Vita Filme (1934) et de la Sonofilmes (1937)[69]», les premiers grands studios brésiliens.

1.2 –Les premiers films sur le carnaval

Avant de commenter brièvement l'importance des années 1950 pour les chanchadas, il est tout aussi important de faire une synthèse historique des films ayant le carnaval comme thématique, ainsi que des films musicaux et comiques brésiliens. Etant donné que le cinéma et la musique ont toujours été associés, l'absence de son dans le cinéma muet n'empêchait pas certains films de se faire éventuellement accompagner par un piano ni les patrons de certaines salles d'embaucher souvent des musiciens pour jouer dans le hall d'entrée afin d'attirer le public à un art encore méconnu. La musique, le chant et la danse sont des éléments importants et très présents dans la culture des trois peuples qui ont constitué le Brésil, notamment dans la culture des Indiens et des Noirs. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le carnaval (qui mélange musique, chant et danse) est la principale fête populaire du pays et la samba (chant et danse), le seul rythme brésilien considéré comme le symbole de l'identité nationale ou si, un peu partout dans le pays, les principales fêtes sont liées au chant et à la danse. Cela nous permet d'inférer qu'au Brésil, l'association entre cinéma et musique paraît comme une conséquence naturelle, une alliance prolifique et incontournable.

Malgré la fréquentation élitiste du cinéma à ses débuts et les préjugés envers la culture populaire et les Noirs, le carnaval et les fêtes populaires n'ont pas tardé à envahir les écrans brésiliens. Les premières images cinématographiques furent projetées au Brésil le 8 juillet 1896 avec un appareil dénommé *omniographo*. « Avec ce nom, d'une composition si hybride, on a inauguré hier à 2 heures de l'après-midi, (…), un appareil qui projette sur une toile placée au fond de la salle des spectacles divers et scènes animées, à travers une très grande série de photographies[70]», a commenté un journaliste de l'époque. La présence du carnaval sur les écrans ne s'est pas faite beaucoup attendre et l'un des premiers films sur le sujet apparus sur les écrans brésiliens fut le

[69] VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) ». In : RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987, p. 131.

[70] *Jornal do Comércio*, Rio, 9/07/1896. Apud : ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo : Perspectiva, 1976. p. 75.

documentaire – un naturel, comme on les appelait à l'époque au Brésil – *O carnaval de Veneza* (« Le carnaval de Venise »*)*, projeté le 17 juin 1898 au cinématographe *Paris à Rio*. Ce cinéma appartenait à José Roberto Cunha Sales et à l'italien Pascoal Segreto qui, avec ses frères Gaetano et Afonso, fut l'un des pionniers du cinéma brésilien. Afonso est d'ailleurs l'auteur des premières images tournées au Brésil. De retour d'un voyage en Europe, où il était allé acheter des films et des équipements de tournage, il filme le 19 juin 1898, du bateau qui le ramène, des images de la baie de Rio de Janeiro avec ses bateaux de guerre et ses forteresses. L'origine italienne de ces pionniers nous permet de comprend pourquoi l'un des premiers films sur le carnaval aborde la fête italienne plutôt que la brésilienne. De toute façon, en l'absence de matériel de tournage au Brésil, nous pouvons voir cette première projection d'un film carnavalesque comme une demande ou un besoin du marché.

Presque tous les ans, pendant la période du carnaval, ces « vues », comme on appelait ces films à l'époque, envahissaient les écrans des cinémas à Rio de Janeiro. Ainsi, on a pu voir en 1900 *O maxixe*[71] *no outro mundo* (« Un maxixe dans l'autre monde ») et *Um pierrot embriagado* (« Un pierrot ivre »). En 1901, on a pu voir les films *Carnaval em Nice* (« Carnaval à Nice »), *Baile Brahma* (« Bal de la Brahma », le nom d'une marque de bière) et *Baile Excelsior* (« Bal de l'Excelsior », le nom d'un hôtel). En 1906, il y a eu *O carnaval na avenida Central* (« Le carnaval dans l'avenue Centrale »), peut-être le premier film brésilien avec des images du carnaval de rue. En 1908, le public a pu assister aux films *O corso de 19 de fevereiro* (« Le cortège du 19 février »), *Batalha de confetes na avenida Botafogo* (« Bataille de confettis sur l'avenue Botafogo »), *O carnaval de 1908 no Rio* (« Le carnaval de 1908 à Rio ») et *O préstito dos Democráticos* (Le défilé des Démocratiques », le nom d'un club de carnaval), sur lequel un critique a écrit que « dire que ce film est une merveille de perfection est servir de phonographe au public qui tous les jours va au [cinéma] Rio Branco. Jamais on n'a vu dans le genre une chose plus parfaite ; dans un grand défilé on y distingue plus de deux cents participants de l'élégante Société[72]».

1909 a été une année très riche pour les films portant sur le carnaval. Tout d'abord il y a eu *Aspectos populares do carnaval do Rio* (« Aspects populaires du carnaval de Rio »*)*, « vue nationale d'actualité qui montre plusieurs phases de la fête en l'honneur du roi du carnaval...[73]», puis il y a ce qui peut très bien être le premier film à avoir utilisé les rythmes noirs brésiliens en cherchant l'effet

[71] Connu comme le tango brésilien, « Le terme désigne successivement une manière de danser et une musique née de la fusion de la polka, de la *habanera* et de la syncope afro-brésilienne. La *maxixe* se développe dans les quartiers populaires de Rio à partir des années 1870 ; elle devient l'attraction favorite des *cariocas* et un genre música l à part entière dans les premières années du XXe siècle ». In : CABRAL, Sérgio, CALADO, Carlos et ali. *Musique Populaire Brésilienne.* Paris : Réunion des musées nationaux - Cité de la musique, 2005. p. 200.

[72] PICOLINO, D. « Cuidado ». In : *Fon-Fon*, Rio, n. 46, 22/02/1908, apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 240.

[73] ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 283.

comique : il s'agit de la comédie *O professor de dança nacional ou uma liçao de maxixe* (« Le professeur de danse nationale ou une leçon de maxixe »), produite dans les studios du cinéma Palace à Rio de Janeiro. Mais l'événement cinématographique le plus important de 1909 fut sans doute la sortie sur les écrans du cinéma Palace du film que Vicente de Paula Araújo considère comme le premier film de fiction sur le carnaval et qui comptait une dizaine d'acteurs : *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (« Pour la victoire des clubs carnavalesques »).

1.3 - L'historique des films comiques et des films *cantantes*

Quant aux films comiques, l'histoire n'a pas été différente et ils ont toujours été présents, depuis le début, sur les écrans en attirant toujours un grand public. D'abord réalisés à l'étranger, ces films ont commencé à être réalisés au Brésil. Faute d'informations importantes sur ces premiers films, nous allons citer ici quelques films dont le titre suggère l'élément comique. Ainsi, en 1900 fut projeté au cinématographe Paris à Rio le film *Os três palhaços* (« Les trois clowns »), dont le titre fait penser aux *Three Stooges,* les trois comiques américains qui ont eu beaucoup de succès à partir des années 1920, mais qui peut aussi n'être qu'une simple reproduction d'un numéro de cirque, la référence du théâtre populaire de l'époque. En 1901, il y a eu *Os palhaços* (« Les clowns ») et *Os dois coiós* (quelque chose comme *«* Les deux idiots »).

Le 26 novembre 1904, a eu lieu à Rio la première projection du cinématographe parlant au teatro *Lírico*. Selon un témoignage d'un critique, en transmettant les propos du responsable de l'événement, « ...le cinématographe-parlant [est] un appareil de parfaite illusion. Coloré, il n'a pas les oscillations désagréables qui agressent la vue, constituant une merveille du genre. Les figures animées y parlent et y chantent avec une vérité effrayante[74]». Sur le programme du cinéma, nous pouvons lire entre parenthèses, après le titre du film, les mentions « comiques » ou « très comiques », ce qui prouve l'envie de faire savoir au public le genre de film qu'il allait voir, mais aussi et principalement d'attirer davantage de public, les comédies ayant toujours été très populaires. Ce qui nous permet d'en déduire le succès des films comiques auprès du public brésilien de l'époque.

Toujours sur cette présentation du cinématographe parlant à Rio, un autre journaliste a fait une critique longue et élogieuse sur la soirée dont il vaut la peine de citer une partie car elle décrit et traduit très bien l'euphorie du public de l'époque envers le cinéma. Dès l'apparition des premières images,

[74] ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 161.

> « ...Le public est tout de suite content, il applaudit. C'est peut-être le meilleur cinématographe vu à Rio. Vient ensuite le deuxième film, *A Grinalda Maravilhosa* (« La Guirlande Merveilleuse »), une fantaisie ravissante, très rapide. Des applaudissements encore plus forts. Et toute la première partie se passa en applaudissements avec des films descriptifs, de genre, fantaisistes, comiques. Quand la lumière revient dans la salle, tout le monde est en train de dire que Hervet [le responsable de l'événement] ne s'est pas trompé[75]».

Après une courte pause, les lumières se rallument et le célèbre Mercadier apparaît pour chanter *Bonsoir, Madame La Lune* dans le délire total du public présent qui « est même fou, en demandant un bis, et Mercadier vient, remercie, revient et chante une autre fois la chansonnette célèbre. Après le départ de Mercadier, Hervet est assuré du succès de son entreprise. La position juste du phonographe à l'*animatographe* (sic) est admirable[76]».

Mais cette présentation n'a pas été vraiment une première. Ces films apparurent à Rio pour la première fois dès 1902 et étaient le résultat de la combinaison entre un cinématographe et un phonographe ou *chronophone*. Mais, à cette occasion, la compagnie qui les a présenté, qui ressemblait d'ailleurs plutôt à un cirque itinérant avec des magiciens, clowns et nains, n'y est pas resté longtemps, peut-être parce que le système n'était pas encore au point ou, plus probablement, parce que le cinéma n'était pas leur principal centre d'intérêt. De toute façon, à ce moment-là, la technologie visant la juxtaposition de l'image et du son était encore un projet en devenir.

L'enregistrement du son par le système *chronophone* se faisait en deux parties. Selon Sadoul, « Durant la première partie, l'acteur, penché sur un vaste pavillon, récitait son rôle et enregistrait un disque. Dans la seconde, on faisait jouer ce disque, et l'acteur remuait les lèvres en silence pour faire croire qu'il prononçait les paroles dites par le phonographe[77]», le *play back.* Mais cela posait quelques problèmes qui pouvaient déranger le public, car « En raison de la dissociation obligée, paroles et mouvements des lèvres n'étaient pas toujours synchrones, c'est-à-dire que le mouvement des lèvres ne correspondait pas automatiquement aux paroles qu'elles étaient censées prononcer[78]».

Si, en 1904, le cinéma parlant était resté presque un mois à l'affiche, en dépassant largement les trois uniques représentations de la première fois, en 1905 il réapparaît avec la dénomination « cinématographe Lumière perfectionné », avec le même Mercadier et sa version de la chansonnette *Bonsoir Madame La Lune.* Cette fois, il reste à l'affiche de février à mars et revient ensuite au mois d'octobre pour occuper deux salles simultanément, symbolisant la demande qui commençait à se manifester pour ces films. Rappelons que ces films chantants, en principe un seul, étaient insérés au sein d'une large programmation avec d'autres films et, du moins au début, avec

---

[75] *Gazeta de Notícias*, Rio, 27/11/1904, p. 2. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 162.
[76] Idem. ibidem. p.163.
[77] SADOUL, Georges. *Le cinéma : son art, sa technique, son économie*. Paris : La Bibliothèque Française, 1948. p. 80.
[78] Idem. Ibidem.

d'autres spectacles.

En 1907, Monsieur Édouard Hervet revient au Teatro Lírico avec de nouveaux films dans un « spectacle moral et récréatif[79]» et grandiose, divisé en trois parties, chacune d'elles étant ouverte par un morceau de musique joué par un orchestre. Toutefois, l'apothéose du programme qui durait trois heures et demie était l'air de *Rachel quand du seigneur*, de l'opéra *La juive*, de Jacques Fromental Halévy, chanté par « Gauthier, de l'Opéra de Paris »[80].

Selon un journaliste, le « public nombreux qui hier remplissait le Teatro Lírico a applaudi les intéressantes et curieuses vues projetées par l'appareil de l'entreprise Hervet, l'un des meilleurs présentés dans cette capitale. La combinaison du cinématographe avec le phonographe est magnifique. Le spectateur a la sensation complète qu'il est en train de voir et d'entendre un personnage qui parle[81]». Le cinématographe saltimbanque de Monsieur Hervet est resté à l'affiche de septembre à novembre. La demande pour ces petits films grandissait. L'article ne dit rien sur la présence du chanteur, nous permettant de déduire qu'il s'agissait de la vieille méthode consistant à juxtaposer un *chronophone* au cinématographe, comme les *Synchrophone* ou *Cinéphone* Pathé ou encore le Chronophone Gaumont.

L'autre procédé connu était celui où le ou les chanteurs se cachaient derrière la toile d'où ils chantaient ou récitaient (le cas du film considéré comme parlant par opposition au film chanté) un dialogue en cherchant du mieux qu'ils pouvaient la synchronie avec les images. Étant donné la familiarité de ce procédé avec le théâtre ou les récitals, nous pourrions nous interroger sur les raisons de cacher le chanteur, vedette si attendue de la soirée, derrière la toile. Très probablement pour garder l'idée de réalisme du cinéma.

A cette époque-là, la plupart des films venaient encore de l'étranger, notamment de la France, et se résumait, comme nous avons pu le constater, à quelques airs connus d'opéras ou d'opérettes. Certainement parce qu'il s'agit du pays qui a vu naître les frères Lumière, deux des pères attitrés du cinéma, et aussi par l'association de la France à tout ce qui était considéré comme chic et sophistiqué par les classes moyennes brésiliennes. Outre le fait que la plupart des propriétaires de salles, alors producteurs des films, étaient européens, cela était très probablement lié à la différence des équipements. Gaumont et Pathé Frères, qui produisaient la majorité des films montrés au Brésil pendant cette période, étaient responsables de l'approvisionnement des appareils de projection car, selon l'historien brésilien José Inácio de Melo e Souza, les projecteurs français étaient vendus accompagnés de dynamos qui permettaient la projection des films indépendamment de

[79] Propagande du programme publié dans le journal. Idem. p. 204
[80] Idem. p. 204.
[81] Idem. p. 205

l'alimentation électrique adéquate ou non du lieu de la projection[82]. Et cela faisait toute la différence dans un pays où l'approvisionnement en énergie électrique était encore très instable. Instabilité à laquelle Paulo Emílio attribue le retard de la production de films au Brésil[83].

Dans une ambiance d'importante francophilie et de presque franco-latrie, ce n'est pas un hasard si la première salle permanente de cinéma à Rio a été baptisée *Salão de Novidades Paris no Rio* (*Salon de nouveautés Paris à Rio*). Comme à cette époque le cinéma n'était pas encore très populaire, ces projections étaient invariablement associées à la présentation de panoramas, à des musées de cire, à des spectacles de prestidigitation et de funambules, ainsi qu'aux cafés concert, entre autres genres de variétés plus proches des fêtes foraines, afin d'attirer le public. Pour cette raison, cette première salle fonctionnait comme un salon de nouveautés, dont le cinéma était la principale, mais non l'unique attraction.

Vers 1907, le public est déjà acquis à la cause des films chantants[84]. Le répertoire commence à se diversifier pour inclure les zarzuelas, les *lundus*[85], les fados portugais, outre les chansonnettes françaises et les airs d'opéra ou d'opérette, entre autres genres de chansons qui pouvaient être accompagnées par un pianiste ou par un petit ensemble musical. C'est pendant cette période que le genre fait irruption au cinéma Rio Branco qui est devenu la salle à Rio dédiée quasi exclusivement à ce type de film.

1908 est considérée par l'historiographie du cinéma brésilien comme l'apogée du genre. La demande pour ces films était tellement grande que les producteurs brésiliens ont décidé de produire leurs propres films, dont la diffusion a été facilitée par l'augmentation du nombre de salles. Le fait est que la stabilisation dans l'approvisionnement d'énergie électrique a stimulé l'ouverture des salles, du moins à Rio et a contribué au développement de l'industrie cinématographique brésilienne. Néanmoins, cette association directe entre des problèmes infra-structuraux et le développement de l'industrie cinématographique était défendue par certains critiques, comme Paulo Emílio, et critiquée par certains historiens. L'erreur de Paulo Emílio a peut-être été celui de considérer le manque d'énergie comme le seul responsable du retard du développement cinématographique au Brésil, alors qu'en réalité, il n'a été qu'un des déterminants parmi d'autres,

---

[82] SOUZA, José Inácio de Melo. « Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo ». Internet, texte lu le 18/01/2012.

[83] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 9.

[84] Si la publicité pour ces films à l'époque les appelait « parlants », l'histoire enregistre le nom de « cantantes » (chantants), ce qu'ils étaient dans leur immense majorité. La dénomination « parlant », il y en a eu très peu, faisait référence aux films dont les dialogues étaient récité par des acteurs dans les salles en utilisant les mêmes procédés que les chanteurs.

[85] « Musique et danse d'origine angolaise introduite au Brésil par les esclaves bantous, le *lundu* est associé aux *batuques* puis adopté par les colons à la fin du XVIIIème siècle, sous la forme *lundu-canção* (chanson soliste proche de la modinha) ». CABRAL, Sérgio, CALADO, Carlos et ali. *Musique Populaire Brésilienne*. Paris : Réunion des musées nationaux - Cité de la musique, 2005. p. 200.

mais il ne fait pas de doutes que le manque d'énergie rendait les projections extrêmement difficiles et a pu retarder l'augmentation du nombre de salles et, en conséquence, du nombre de films importés et produits au Brésil. Pendant cette période, les films chantants, qui ont su profiter de la mode du chant lyrique un peu partout dans le monde, étaient en train de devenir quasiment une spécialité brésilienne.

Les films aussi ont évolué. Même si les enregistrements des chansonnettes ou d'airs connus d'opéra et d'opérettes n'ont pas disparu, les films commencèrent à montrer les petites pièces lyriques dans leur quasi intégralité, quelquefois dans leur totalité. En outre, on voit apparaître les petites fictions au sein desquelles nous pouvions éventuellement entendre quelques numéros musicaux.

En 1909[86], le succès sur le marché national était tellement important que certains messagers furent envoyés à l'étranger afin de rechercher des acheteurs pour les films, comme l'explique un article de l'époque : « ...Nous sommes au courant du départ vers l'Europe à la demande du cinéma Brasil, des habiles opérateurs Joseph Arnaud et Emílio Guimarães, ayant pour objectif la diffusion des films nationaux et d'achats de nouveautés pour notre marché[87]».

Les principaux producteurs du genre au Brésil, qui à l'époque étaient aussi les responsables de la distribution et de la projection, raison plus que probable de leur succès, furent l'italien Giuseppe Labanca et le photographe portugais Antonio Leal, propriétaires de la *Foto-Cinematográfica Brasileira,* et du brésilien William Auler (Cristophe Guilherme Auler de son nom de baptême), un riche commerçant de bois, fondateur de la William & Cia et propriétaire du Grande Cinématographe Rio Branco, le spécialiste du genre. Ce dernier, qui a été le premier au Brésil à remplacer le phonographe par le chanteur caché derrière la toile, a filmé en 1909 une version presque complète de l'opéra *O Guarani*, du compositeur brésilien Carlos Gomes, qui peut être considéré comme un *blockbuster* pour l'époque.

Le grand succès des compagnies Labanca et Leal et Auler et Cia furent deux versions différentes de *La veuve joyeuse*, les deux ayant eu droit à quelques centaines de représentations. Auler a produit également *La Tosca* (1909), *A gueixa* (« *La geisha »*, 1909) qu'il aurait envoyé à Paris pour être colorisé, en répétant ce qu'il avait fait avec l'une de ses versions de *La veuve joyeuse*, et *Sonho de valsa* (*Rêve de Valse*, 1910). Avec l'avènement de ce type de film,

> « la relation entre le son et l'image a gagné une autre dimension, qui impliquait, mais certainement ne s'y limitait pas, l'intention d'obtenir le synchronisme sonore. Cela était recherché non seulement entre les notes et

[86] Un événement qui a sans doute contribué indirectement aux succès de ces films fut l'inauguration en 1909 du Théâtre Municipal, l'opéra de Rio, une quasi réplique de l'Opéra Garnier de Paris. Cela a rendu le chant lyrique, la base de la plupart des films chantants, encore plus connu.

[87] *Gazeta de Notícias*, Rio, 05/07/1909. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit. p. 300.

accords de l'accompagnement musical et les scènes projetées, mais, principalement, entre les chansons présentées en direct et les parties chantées à l'écran, typiques des genres musicaux[88]».

En 1911, a été filmé pour le cinéma São Pedro une autre version quasiment intégrale en quatre parties de l'opéra *O Guarani*, de Carlos Gomes, une autre grande production pour l'époque. Selon un journaliste :

> « il s'agissait d'une tentative audacieuse. Il fallait embaucher des artistes lyriques qui pouvaient vraiment chanter, chœur et orchestre ; trouver des décors et les costumes ; bien répéter avec beaucoup de soin afin que la projection du film puisse correspondre exactement à l'exécution de la partition (…) [qui] a souffert de quelques légères coupures, seulement les indispensables pour organiser le film, dont l'adaptation ne pouvait pas avoir la durée de tout l'opéra. Les artistes [argentins] qui chantent sur la scène, derrière la toile blanche, n'ont pas sacrifié la musique de Carlos Gomes, et le public a manifesté son contentement par des applaudissements enthousiastes[89]».

Le cinéma chantant a eu sa grande étoile féminine en la personne de la chanteuse Ismênia Matheus (ou Mateos), qui était déjà connue avant de chanter dans les films. Elle a participé à la plupart des opérettes à succès et était considérée comme une diva par le public. Selon Paulo Emílio, « sa biographie ressemblait à celle de beaucoup d'actrices de l'époque : née à l'étranger, enfance dans les milieux théâtraux, pérégrinations à travers l'Amérique du Sud, la rencontre de l'amour à Rio...[90]».
Du côte masculin, nous pouvons citer Benjamin de Oliveira, Cândido das Neves et Eduardo das Neves, trois grands artistes noirs d'origine populaire. Le premier était un artiste de cirque où il pouvait présenter autant ses versions des tragédies de Shakespeare que des pantomimes comme *Os guaranis* qui fut adapté du roman brésilien *O guarani*, de José de Alencar, et qu'Alberto Leal, l'un des principaux photographes de l'époque (le photographe à cet époque était normalement ce que nous considérons aujourd'hui comme le réalisateur), a transformé en film. Il était aussi l'auteur des opérettes *Vingança operária* (« Vengeance ouvrière »), *Greve num convento* (Grève dans un couvent), *Ilha das maravilhas* (« Îles aux merveilles ») et Colar perdido (« Collier perdu ») ainsi que du drame lyrique *Os pecadores* (« Les pécheurs »).
Eduardo das Neves, un ex-pompier licencié pour avoir fréquenté des soirées bohèmes en uniforme[91], fut auparavant un clown, poète, guitariste et célèbre compositeur populaire. Connu comme le « diamant noir », il est l'auteur de quelques livres de poésie et de quelques chansons à

---

[88] RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 241.
[89] Gazeta de Notícias. 19/04/1911. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 363.
[90] GOMES, Paulo Emílio. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 33-4
[91] Soirée bohèmes ici signifie fréquenter le milieu populaire de la samba, encore très marginalisée à l'époque comme, du reste, presque toute la culture populaire, notamment celle d'origine afro-brésilienne.

succès. Il est considéré comme l'un des pionniers de l'industrie phonographique, ayant enregistré plusieurs disques. On lui attribue aussi la composition d'une revue théâtrale, *Costumes de Friburgo* (« Les habitudes Friburgo »). Il est le père de Candido das Neves, compositeur, chanteur et guitariste. Excellent compositeur, malheureusement pour lui quelques-unes de ses chansons ne furent enregistrées qu'après sa mort. Les trois ont joués dans plusieurs films « cantantes »[92].

L'importation, la production et la diffusion de films comiques, comme nous avions commencé à l'examiner ci-dessus, n'a jamais fléchi pendant la période de succès des films « cantantes » et ont suivi un parcours presque simultané. Dans les programmes des cinémas, la mention comique entre parenthèses était de plus en plus fréquente parallèlement à l'augmentation de la production de ces films. Dans le programme spécial du Teatro Lírico du 15 novembre 1905, en hommage à l'anniversaire de la proclamation de la République brésilienne, nous lisons le titre du film *Amores contrariados* (« Amours contrariés ») suivi de la mention « comique ». Araújo cite encore deux films portant les mentions « comiques » qui furent projetés au théâtre *São Pedro : Os ladrões noturnos* (« Les voleurs nocturnes ») et *Viajeiro importuno* (« Voyageur inopportun »). Dans le programme du Lírico du 28 septembre 1907, des 17 films présentés 9 portent la mention « comique », ce qui démontre la croissance et l'importance que ces films commençaient à avoir.

En 1908, arrive sur les écrans celle qui est considérée comme la première comédie brésilienne de fiction. *Nhô Anastácio chegou de viagem* (« Nhô Anastácio est rentré de voyage »), réalisé par Júlio Ferrez, raconte en presque 15 minutes les aventures d'un simplet à Rio, de ses visites des principaux monuments aux complications de son aventure amoureuse avec une chanteuse en raison de l'arrivée de sa femme. Après beaucoup de courses et poursuites survient le *happy end*, comme c'est la règle dans la plupart des comédies jusqu'à aujourd'hui et comme l'exigeait peut-être la morale de l'époque. Selon Figueiredo Pimentel, un journaliste connu de l'époque, il s'agissait d'un film « très intéressant : [avec] des scènes d'un simplet récemment arrivé dans cette Capital (sic). Très bien réalisé, et très curieux. C'est la première fois que l'on fait chez nous des films de ce genre[93]». Avec ce film, que Sérgio Augusto considère comme le précurseur des *chanchadas*[94], la comédie entrait dans l'ordre du jour des producteurs brésiliens et autant son style que l'utilisation du simplet deviendraient une constante par la suite. Le film était parfois projeté comme un film parlant, avec l'acteur récitant ses dialogues derrière la toile.

Le chemin ouvert par *Nho Anastácio* fut suivi par des comédies comme *Os capadócios da Cidade Nova* (qui pourrait être traduit librement par « Les malandrins de Ville Nouvelle », 1908), mais qui

---

[92] Pour plus de détails, lire RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 403.
[93] *Gazeta de Notícias*, Rio, 20/06/1908. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 250.
[94] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*... Op.cit. p. 85.

apparaît dans les bases de données de la cinémathèque brésilienne comme *Os capadócios da rua Nova*. Comme il s'agit d'un film présentant quelques numéros musicaux sur les « types » les plus populaires de Rio, nous pensons que le premier titre est correct puisqu'il s'agit du nom du quartier du centre de la ville où la samba carioca est censée être née. Il y a eu aussi *O comprador de ratos* (« L'acheteur de rats », 1908) une comédie de moeurs de l'époque qui raconte de façon très critique « un épisode survenu durant la période précédant la ré-urbanisation de la ville [Rio de Janeiro], quand la Santé Publique, afin de combattre la peste bubonique, achetait des rats, vivants ou morts...[95]».

Des dizaines d'autres comédies très critiques ont fait surface pendant cette période. Parmi ces dernières, nous pouvons souligner *Pega na Chaleira* (« Les flagorneurs », 1909), *Zé Bolas e o famoso télégramme numéro 9* (« Zé Bolas et le fameux télégramme numéro 9 », 1909). La première est une critique des événements et des hommes politiques de l'époque, notamment de ceux qui se soumettent de façon servile et presque humiliante à d'autres hommes politiques, comme le suggère le titre qui signifie adulateur. La seconde comédie est une satire d'un conflit quasi diplomatique entre le Brésil et l'Argentine en raison d'une mauvaise et peut-être tendancieuse traduction faite par le Ministre des Affaires Étrangères argentin, Estanislau Zeballos, d'un télégramme envoyé par son homologue et presque ennemi brésilien, Rio Branco. La satire du film commence déjà par le titre qui fait un jeu de mots avec le nom du ministre argentin où Zé, diminutif de José, peut aussi être perçu comme un synonyme de niais au Brésil, de personne sans importance.

Ces premières comédies, qui peuvent être classées « parmi les premiers posés [fictions] qui ont profité de l'essor du cinéma *carioca* et anticipent l'une des marques de la ville, en décrivant avec humour et sarcasme ses aspects plus sensibles et polémiques[96]», avaient de plus en plus recours aux numéros musicaux, c'est le cas de *Quebradeira* (« Casserie »), « important film national, comique et très caractéristique, (...) véritablement étonnant[97]». Ces films cherchaient, à l'évidence, un dialogue avec les « cantantes », gage assuré de succès.

Le genre comique avait un tel succès au Brésil que l'on considérait Max Linder, le comique le plus connu et admiré du public, comme brésilien. Ainsi, il semblait naturel que les producteurs essayassent d'associer le comique et le « cantante », deux genres à succès. C'est ainsi qu'apparaît ce qui deviendrait le « film-revue », dont le premier fut très probablement *Sô Lotero e Sia Ofrásia com seus produtos na exposiçao* (« M'sieur Lotero et M'dme Ofrásia avec ses produits à l'exposition », 1908), une adaptation de la revue théâtrale *O Maxixe*, de Dom Xiquote (de son vrai nom Bastos

[95] ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 250.
[96] MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 41.
[97] Idem. p. 274.

Tigre, un compositeur de revues théâtrales) et João Phoca (de son vrai nom Batista Coelho, journaliste, poète et compositeur).

Le « film-revue » était inspiré par le théâtre de revue qui a eu un très grand succès au Brésil de la seconde moitié du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle. Selon Roberto Ruiz, les revues avaient « comme objectif presque constant l'élimination du quatrième mur et l'établissement d'une interaction complice avec le public, identifié et incorporé à l'action, dans une évidente intégration dans ses vertus et défauts ». Il soutient que le genre a des origines dans le théâtre d'Aristophane et provenait, « en ligne directe, des atellanes, des mimos, des sotties et entremets des bouffons et goliards médiévaux, des singeries et de la *Commedia dell'Arte*, en arrivant jusqu'à nous par le cirque et les *autos*[98] *vicentinos*[99] [100]».

Apportée en France par les italiens de la *Commedia dell'Arte* au début du XVIIIe siècle, le théâtre de revue arriva au Brésil *via* les Portugais. Les « revues », comme on les appelait, étaient des spectacles très populaires - objet constant de la violence d'une critique arrogante et puritaine prête à dénigrer et à rejeter tout ce qui plaisait, se destinait ou tout simplement avait un lien avec les classes subalternes. Les revues, très proches du vaudeville et des opérettes, servaient à passer en revue, de façon ironique, burlesque et critique, les événements les plus marquants de la vie sociale et politique de la société *carioca* et brésilienne survenus au cours de l'année. Elles apparaissaient normalement vers la fin de l'année, d'où leur nom de revues de fin d'année.

A travers un humour picaresque et de compréhension facile par le public, avec des numéros musicaux présentant des chansons malicieuses et volontairement ambiguës, les revues faisaient un portrait sociopolitique de la vie à Rio, en décrivant et critiquant les coutumes, les problèmes et les habitudes du peuple, notamment de ses hommes politiques qui étaient aussi, la ville étant alors la capitale, les représentants du pays. Sans aucune prétention intellectuelle, ces spectacles avaient un immense succès auprès du public car, comme l'a si bien défini l'écrivain brésilien Salvyano Cavalcanti, « dire les choses, exprimer les sentiments, commenter la réalité quotidienne avec un accompagnement musical a souvent constitué une manière agréable de rendre efficaces les messages. Lorsqu'au chant s'ajoute le mouvement corporel, le message atteint sa plénitude au

---

[98] Les *autos* étaient « des compositions allégoriques ou satiriques à la mode dans le XVe et le XVIe siècles, de caractère mystique, pédagogique ou moral, qui représentent et développent les genres du théâtre médiéval européen». In : HOUAISS Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

[99] De Gil Vicente, prêtre et dramaturge portugais né en 1470 et mort en 1537. Il est souvent considéré comme le père du théâtre moderne portugais, ayant eu à travers ses écrits une énorme influence sur la culture populaire de son pays.

[100] RUIZ, Roberto. Préface. In : VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista brasileiro : dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo : Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 11.

moment où il est délivré à son récepteur[101]».

A une période où le théâtre brésilien parlait encore la langue des colonisateurs, la revue théâtrale fut la première à avoir apporté sur les scènes une culture et une langue plus brésiliennes, proche de celle parlée par le peuple[102], ce qui fait d'elle le premier théâtre brésilien et populaire[103]. En outre, les revues servaient aussi de vitrine pour les chansons des grands compositeurs populaires de l'époque, normalement d'origine modeste et, partant, très marginalisés. En facilitant la diffusion de leur musique, ces spectacles apportaient aux compositeurs une certaine reconnaissance et ouvraient les portes à une possible, mais souvent pas évidente, ascension sociale, ce qui, en soi, devait déjà constituer une grande raison pour admirer ces revues théâtrales.

Comme les *chanchadas* quelques années plus tard, les revues théâtrales ont su adapter aux réalités brésiliennes les conventions, règles et formules d'un genre importé pour rapidement le transformer en une forme de théâtre authentiquement national et nationaliste, au point d'être fréquemment très « intolérant envers le Portugais, qu'effrayaient nos prétentions de nation indépendante, et avec le bourgeois ascendant, qui ne cachait pas ses aspirations aristocratiques. L'intrigue avait un ton démolisseur envers les institutions gouvernementales, principalement la police, le fonctionnariat et la presse, qui prenaient l'identité de personnages parodiques...[104]». Ces pièces ne brillaient pas par leurs propriétés intellectuelles, mais, comme nous venons de le constater, elles étaient loin de la supposée aliénation dont on les accusait souvent. De surcroît, elles arrivaient à dialoguer avec leur public et faisaient passer leurs messages.

En avril 1910, la William & Cia. sort sur les écrans brésiliens le film-revue *Paz e amor* (« Paix et amour »). L'œuvre, qui a immédiatement connu le plus grand succès de la belle époque du cinéma brésilien, la première à avoir dépassé le millier de représentations seulement à Rio, est une parodie critique de la vie politique, sociale et culturelle de Rio. Écrite par le journaliste et écrivain José do Patrocínio Filho, filmée par Alberto Botelho et réalisée par Alberto Moreira et par le comédien Leonardo, *Paz e amor*, dont le titre fut inspiré par un discours du président Nilo Peçanha et sa promesse de faire un gouvernement de paix et d'amour, raconte en cinq parties la visite du colonel Tibúrcio da Anunciação, un personnage très connu du magazine hebdomadaire *Careta,* au royaume du roi Olin I - anagramme de Nilo, le président brésilien.

De journalistes de presse très connus, – la presse est ici représentée comme un personnage qui parle beaucoup pour ne rien dire ou dit des médisances et est souvent en quête d'argent -, en passant par

---

[101] PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado ! : vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991. p. 6.

[102] Les classes populaires et subalternes.

[103] Populaire prend ici le sens quantitatif et de chose faite pour le peuple et non par le peuple.

[104] MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão. Op. cit. p. 38.

les candidats à l'élection présidentielle de 1910 – Rui Barbosa et le maréchal Hermes da Fonseca, le vainqueur – et la présidence, incarnée par le personnage Présidence, rien ni personne n'échappaient au regard de la critique de coutumes réalisée avec plein de bonne humeur dans le film.

Le genre « film-revue » ayant rencontré un large succès, il semblait naturel que ces films se transformassent en un quasi sous genre de films chantants. D'autres productions furent réalisées dans la foulée, essayant de reproduire la même ligne de critique politique de *Paz e Amor* ; les seules valant la peine d'être citées sont *Le Chantecler* (1910) ; *O cometa* (« Le comète », 1910), de Julio Ferrez ; *O Rio por um óculo* (« Rio à travers un monocle », 1910), de O. Pontes e Avil; et O Cordão (1911), de Julio Ferrez, un film-revue portant entièrement sur le carnaval. Réalisée par le même duo de *Paz e amor,* Alberto Botelho et Alberto Moreira, qui cette fois-ci était aussi l'auteur de l'argument, le film a eu un grand succès sans, toutefois, égaler la réussite du précédent. Selon le journal Gazeta de Notícias,

> « Le Chantecler [qui n'était autre que le sénateur Pinheiro Machado, un homme politique important et très influent de son temps] a un prologue très beau, richement orchestré, où l'on peut voir le Chantecler, (…), qui raconte à sa cour ses faits glorieux et reçoit en visite Tibúrcio da Anunciação, (…), qui, connaissant sa réputation, vient lui demander une recommandation pour l'agriculteur principal du royaume. Chantecler lui donne une lettre de recommandation et Tibúrcio court toute la ville, en devenant le témoin du déroulement de plusieurs événements, jusqu'à ce que finalement il retrouve l'agriculteur principal qui ne peut le satisfaire, ayant dépensé tout l'argent ». […] «... le film est parfaitement confectionné, les artistes l'ont admirablement représenté, et la musique […] est simplement belle[105]».

Tous ces films font partie d'un important moment historique de transition qui a changé à jamais le visage social, culturel et même architectural de la ville de Rio de Janeiro, alors capitale de la jeune République brésilienne, et même du pays vu comme un tout. Quelques années avant la première des films des frères Lumière, en mai 1888 plus précisément, le pays avait finalement et tardivement approuvé la libération des esclaves ; l'année suivante, aidés par les élites qui se sont senties trahies par la décision de l'empereur de libérer les esclaves sans les indemniser, les militaires brésiliens réalisaient leur premier coup d'État et proclamaient la création de la République brésilienne en obligeant l'empereur à quitter le pays au milieu de la nuit. Le Brésil, comme l'exprime si bien une phrase connue de l'époque, a dormi comme un Empire et s'est réveillé comme une République. Situation que l'homme politique João Maurício Wanderley, le baron de Cotegipe, avait vaticiné quand, lors de la signature de la *Lei Aurea* qui a décrété la libération des esclaves, il avait affirmé que la princesse Isabel, fille et successeur de l'empereur, avait libéré une race, mais perdu le trône,

[105] ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 347-8

car il savait qu'en libérant les esclaves sans indemnisation des propriétaires, l'empire perdait le soutien politique des classes dominantes, leur principal pilier de maintien au pouvoir.

Un peu avant la libération des esclaves, en essayant d'anticiper les problèmes de main d'œuvre en résultant, le Brésil décida d'entamer un processus d'immigration dirigée. Croyant aux théories racistes alors en vogue en Europe – dont le Français José Arthur de Gobineau, qui vivait au Brésil et était un ami proche de l'empereur, était l'un des principaux mentors et propagateurs -, qui considéraient les Noirs comme des êtres inférieurs et le métissage comme un cancer directement responsable de l'état de sous-développement du pays, les autorités décidèrent de mettre en pratique les principes de l'eugénisme, sorte de darwinisme racial qui affirmait que grâce au métissage les races inférieures, comme les Noirs, tendraient à disparaître. Les autorités du pays ouvrèrent ainsi ses portes à l'immigrant de type aryen, en imaginant qu'elles pourraient résoudre le problème du métissage avec l'élimination du maillon considéré faible dans un délai de maximum cent ans. C'est pour des raisons racistes que les premiers immigrants arrivent au Brésil, outre les Suisses et les Allemands arrivés au début du XIXe siècle. A part les Chinois, arrivés en 1808, les asiatiques ne seraient autorisés à immigrier qu'au début du XXe siècle.

Avec l'arrivée des immigrants, destinés en grande partie à l'agriculture, les Noirs, davantage marginalisés, essayèrent de trouver un travail dans les grandes villes, notamment dans la capitale du pays. Cette nouvelle forme d'exclusion sociale était tellement déprimante et triste que certains Noirs regrettaient leur libération. Sans travail et sans argent, dans une ville en crise de logement, ils étaient obligés de vivre dans de grands « sobrados » (sorte d'anciennes villas brésiliennes) appelés « cabeças de porco » (têtes de porc), des habitations pauvres, ancêtres des favelas, où, invariablement, chaque famille occupait l'une des chambres. Le plus connu abritait presque quatre mille personnes et fut détruit en 1893. Les autres, situés en grande partie dans le centre de la ville, furent détruits au début du XXe siècle pendant les réformes urbaines organisées par le maire Pereira Passos en 1903 dont l'objectif, en réalité, était « d'hygiéniser » la ville de Rio en lui donnant l'allure d'une ville européenne.

On raconte que c'est avec le bois obtenu lors de la destruction de ces maisons – très probablement le principal objectif d'une réforme qui dissimulait à peine l'envie d'éloigner les classes subalternes du centre de la ville - que les Noirs auraient bâti leurs premières maisons dans les « morros » (collines), qui quelques décennies plus tard seraient appelés favelas[106].

[106] Favela est le nom d'une plante. Au départ, *Morro da Favela* était le nom d'une favela formée au centre de Rio par les militaires qui avaient participé à la Guerre de Canudos, le massacre du leader messianique Antonio Conselheiro et ses milliers de disciples. Selon le *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, le nom favela était le nom d'une colline occupée par ces mêmes soldats pendant les combats et qui aurait ce nom parce que, très probablement, la plante, très fréquente dans la région, devrait y pousser abondamment.

C'est dans cette conjoncture de changements sociaux, de croissance démographique, de tentative de modernisation et de marginalisation des couches les moins favorisées que le cinéma commence à se répandre au Brésil. Ce nouvel art semblait voué, depuis le début, habitué qu'il était des fêtes foraines parisiennes, à être un divertissement pour les grands centres urbains. Dans ce cas, concernant le Brésil, il ne nous semble pas être un hasard s'il s'est fait connaître en premier à Rio qui « au tournant du siècle, avec presque un million d'habitants, (…), était le centre vital du pays. Principal siège industriel, commercial et bancaire, principal centre producteur et consommateur de culture, (...) la meilleure expression et l'avant-garde du moment de transition par lequel passait la société brésilienne[107]».

Mais la fréquentation de cinéma au Brésil fut, au début, plutôt l'apanage des classes aisées, ce qui explique le succès des films chantants avec ses airs d'opéras et d'opérettes. Avant d'être un divertissement, il fut d'abord une source de travail pour les Noirs - qui travaillaient normalement comme musiciens dans les groupes qui jouaient avant, pendant et après les séances – et pour les classes subalternes en général. Toutefois, plus il se développait et se popularisait, dans le sens quantitatif, plus il se rapprochait des classes populaires et plus il était critiqué – souvent en tant que film, jamais en tant qu'art - par les élites intellectuelles.

Malgré l'immense marginalisation des Noirs et de la culture populaire, qui leur était directement associée, le cinéma brésilien a essayé de creuser sa voie au milieu des cinémas des autres pays, plus développés économiquement et technologiquement, en cherchant une identité possible, quelque chose qui pourrait définir l'authenticité nationale, dans la représentation de l'univers populaire. Une authenticité recherchée plutôt dans le contenu que dans la forme. Si les films chantants ont commencé avec la diffusion des airs de la musique lyrique, ils n'ont pas tardé à prendre la direction de l'univers de la culture populaire brésilienne.

Comme les classes populaires, marginalisées, n'avaient pas beaucoup d'instruction, cette représentation de leur univers venait du dehors, mais comptait beaucoup d'acteurs venus des milieux populaires. Et le terme acteur ici peut être employé dans un sens large, étant donné que non seulement les comédiens, mais aussi les compositeurs et quelques techniciens venaient d'un milieu populaire. Ce qui émerveillait les responsables de la production et de la diffusion de ces films, « c'était la fascination du quotidien populaire des rues, quelquefois vu du dehors par des auteurs appartenant aux couches supérieures, qui inspira la revue [théâtrale] et le film-revue. Plusieurs de ses héros sortent de la dramatisation des types caractéristiques des rues, lesquels, mis en scène avec leur langage souvent recréé par le savoir des nouveaux événements, affrontent les mythes du

[107] MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Funarte, 1983. Apud : MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 13

progrès et de la nationalité[108]». Le quotidien populaire commençait à séduire les producteurs qui le voyaient comme un différentiel possible pour un cinéma authentiquement brésilien.

Toutefois, malgré l'immense succès de *Paz e Amor* et des autres films chantants ou comiques qui ont tellement séduit le peuple brésilien et le *carioca* en particulier, un peuple qui, à l'instar de la majorité du peuple brésilien, est passionné de musique et de rythmes, la production de ces films, qui ont permis au film brésilien d'être hégémonique sur le marché intérieur, déclinèrent. En 1911 fut produite *A dançarina descalça* (« La danseuse aux pieds nus »), d'Antonio Quintiliano, la dernière opérette réalisée. L'immense majorité de ceux qui travaillaient dans le cinéma vont déserter le métier pour faire autre chose.

Les limites définies par les objectifs de cette recherche ne nous permettent pas d'enquêter sur les causes de ce déclin soudain, mais nous pouvons donner quelques explications possibles avancées par quelques spécialistes du sujet. La plus courante, de caractère protectionniste, en attribue la principale responsabilité à la création de la *Companhia Cinematográfica Brasileira* (CCB). Francisco Serrador, à qui l'on attribue la paternité des films chantants, s'associe au capital international pour fonder un véritable trust cinématographique. En achetant les principales salles de cinéma du pays et en gardant une mainmise sur la distribution, il allait restructurer le marché cinématographique et le tourner entièrement vers le cinéma étranger.

Selon Vicente de Paula Araújo, la responsabilité revient au manque de moyens. Le cinéma national n'arrivait pas à accompagner le processus d'industrialisation par lequel passait le cinéma mondial. C'était l'époque des grandes productions en long-métrage, mais aussi du *star system*. Le public voulait assister aux films dans lesquels ils pouvaient retrouver ses idoles. C'est le temps de Max Linder, Charles Chaplin, Asta Nielsen, entre autres[109].

Une troisième possibilité, qui s'associe indirectement à la première, sans toutefois attribuer la faute de la chute du cinéma brésilien au seul cinéma étranger, passe par le cosmopolitisme des élites. La bourgeoisie brésilienne ne s'est jamais vraiment intéressée au cinéma, en le considérant comme un simple divertissement. Rappelons ici que la culture populaire, avec l'avènement du film-chantant et notamment du film-revue, devient l'objet principal de ces films. Une culture populaire faite par le peuple et qui montrait le peuple comme il était, avec ses particularités linguistiques, sa façon de vivre et de concevoir le monde. La représentation de ce monde-là, le fait de montrer un pays que l'on voulait cacher, de montrer une culture autre que celle légitimée par le bon goût occidental, n'était pas du goût des aristocraties intellectuelles et ploutocrates. En fondant la CCB, l'élite allait pouvoir choisir les films à distribuer.

---

[108] MOURA, Roberto. "A Bela Época (primórdios – 1912)". In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 38.
[109] ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 368.

Par conséquent, il ne nous semble pas être un simple hasard si l'arrivée de la bourgeoisie au cinéma coïncide avec la fin d'un cinéma qui devenait « dangereusement » populaire dans tous les sens du terme et avec l'essor du cinéma américain, car, comme l'affirme Roberto Moura, « La bourgeoisie *carioca*, en se reconnaissant comme classe transformatrice à l'intérieur des nouveaux modèles des pays centraux vénérés, se rapproche attentive et amusée des intrigues et personnages du cinéma américain, qui commencent à avoir un rôle civilisateur et idéologique considérable [110]». Cette source d'admiration pour le cinéma américain ne se tarira jamais, avec des moments d'amour plus ou mois prononcés.

Les années 1920 ont vu l'apparition des premiers magazines brésiliens de cinéma, notamment de *Cinearte,* copie du magazine américaine *Photoplay*, qui ont commencé une campagne en faveur du cinéma brésilien, sans que l'exaltation pour le cinéma américain se réduise. *Cinearte*, malgré la défense du cinéma brésilien, survivait grâce aux annonces des grandes entreprises liées au cinéma étranger et avait des positions presque racistes concernant la représentation des classes subalternes et leurs cultures. Le magazine défendait pour le cinéma brésilien un esthétisme américain de valorisation aseptique du beau et du luxe qui interdisait aux films brésiliens la représentation des pauvres et des Noirs, afin que l'on ne pense pas que le pays était encore un pays de Noirs, dévoilant ainsi la triste et cruelle permanence de l'héritage raciste de la fin du XIXe siècle. Pour les rédacteurs de *Cinearte*, la revue de cinéma principale et la plus influente de l'époque ayant eu, malgré son discours quasiment civilisateur, une large influence sur l'esthétique du cinéma des années 1930, le cinéma devait enseigner le fatalisme aux misérables et leur apprendre, ce qu'ils n'ignoraient pas, à respecter les maîtres de la société car :

> « un cinéma qui enseigne au faible à ne pas respecter le fort, au serf à ne pas respecter le patron, qui montre des visages sales, des barbes abondantes, des apparences sans aucune hygiène, des sordidités et un réalisme poussé à l'extrême, n'est pas du cinéma. Imaginez-vous un couple de jeunes qui vont voir un film nord-américain moyen. Ils y voient un jeune au visage propre, bien rasé, les cheveux peignés, agile, bon chevalier. Et la belle jeune fille, bien faite, au visage affable, avec des cheveux modernes, une apparence entièrement photogénique. Ensuite, il y a le comique et le vilain qui sont aussi hygiéniques et distingués. Et encore une ferme moderne, photogénique, *les subordonnés se soumettant aux supérieurs avec joie et satisfaction*, et un rythme qui est celui de la vie d'aujourd'hui, agile, léger, moderne... Le petit couple qui voit le film commentera qu'il a déjà vu cela vingt fois. Mais sur leurs cœurs qui rêvent, il ne tombera pas la pénombre d'une brutalité choquante, d'un visage sale, d'un aspect qui enlève tout ce que l'œuvre contient de poésie et d'enchantement. Cette jeunesse ne peut pas accepter cet art qui enseigne la révolte, le manque d'hygiène, la lutte et l'éternelle

[110] MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 47.

bagarre *contre ceux qui possèdent le droit de commander*[111]». (c'est nous qui soulignons)

Malgré cette vision presque raciste et cet excès d'américanisme cinématographique, la revue a été infatigable dans sa lutte en faveur du cinéma brésilien et pour que le gouvernement adopte une politique protectionniste et facilite les importations de pellicules vierges permettant ainsi l'établissement d'une industrie cinématographique dans le pays. Dans les années 1930, la bataille du magazine pour un cinéma national et civilisateur a conduit Getúlio Vargas à adopter quelques lois protectionnistes et à créer l'INCE, l'Institut National du Cinéma Éducatif.

Après la révolution de 1930, *Cinearte*, qui semblait confiante dans les changements à venir, a publié un article sur les bénéfices d'un cinéma éducatif pour un pays comme le Brésil, comportant un grand nombre d'analphabètes, qui incite quasiment le gouvernement à agir. Selon l'article :

> « Une grande partie des maux qui nous affligent dérive uniquement et exclusivement du nombre élevé d'analphabètes existant au Brésil, estimé à environ 80 pour cent. Dans une population d'environ 40 millions c'est évidemment trop. (…). Cette revue, de caractère exclusivement cinématographique, ne s'est jamais désintéressée du problème de l'instruction, lié, comme il l'est étroitement aujourd'hui, à la spécialité à laquelle nous nous consacrons et dont nous défendons les intérêts. (…). Nous voulons affirmer nos espoirs que la nouvelle masse de dirigeants, spécialement ceux qui doivent se préoccuper des problèmes de l'instruction, se décident à tourner leur regard vers le cinéma, en suivant l'exemple des nations plus développées qui ont résolu, par le biais de cet incomparable instrument auxiliaire de l'enseignement, le problème qui est au sommet chez nous – celui de l'éradication de l'analphabétisme[112]».

De tout ce qui était publié dans les magazines de cinéma, seulement 10 pour cent, voire 20 pour cent à certaines occasions spéciales, était dédié au cinéma brésilien. Le reste concernait le cinéma étranger, particulièrement le cinéma américain. De toute façon, avant les années 1950 et l'influence des idées nationalistes et anti-impérialistes du PCB, qui aura, comme nous allons le voir dans le chapitre sur le cinéma novo, une certaine emprise sur les intellectuels engagés et leur conception du cinéma, la critique brésilienne n'a jamais été vraiment éprise du cinéma brésilien. Et de cette attitude de mépris envers le cinéma brésilien n'échappaient pas les critiques d'un Paulo Emílio Sales Gomes ou d'un Alex Viany (qui n'a pas hésité à américaniser son nom Almiro Viviani Fialho), communistes tous les deux, qui deviendraient par la suite les grands hérauts d'un certain cinéma brésilien et une sorte de guide intellectuel pour les jeunes cinémanovistes.

---

[111] *Cinearte*. Rio de Janeiro, 18 junho 1930. Apud. MOURA, Roberto. « O cinema carioca (1912-1930) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 56-57.

[112] *Cinearte*, Rio de Janeiro, n 245, 5 nov 1930. p. 3.

1.4 - Les premiers *musicarnavalesques*

Il est nécessaire de faire une différentiation rapide entre *chanchada* et *musicarnavalesque.* Ces derniers étaient des films qui sortaient fréquemment la veille du carnaval et possédaient plusieurs numéros musicaux présentant quelques chansons de carnaval, interprétées invariablement par des vedettes de la radio ou par ses principaux acteurs et actrices. Tous les *musicarnavalesques* étaient des *chanchadas* qui, elles, n'étaient pas toutes des *musicarnavalesques.*

Après le succès des films-chantants et des films-revues, la production des films brésiliens chute vertigineusement durant les années 1910 et le début des années 1920. Selon Paulo Emílio Sales Gomes, la moyenne des films entre 1912 et 1922 a été de six films par an. Avec des moments de disette dans les années d'avant-guerre (1912-1914), où la production fut presque nulle, et des moments d'abondance pendant et après la Grande Guerre, arrivant à produire jusqu'à 16 films en 1917, encore très loin de la centaine produite pendant quelques années de la belle époque[113]. Mais la différence était principalement due au fait que la projection des films brésiliens était devenue rare. Les producteurs devaient invoquer la complaisance des exploitants de salles afin de pouvoir montrer leurs films.

L'un des grands succès de la fin des années 1910 fut très probablement le film *O carnaval cantado* (« Le carnaval chanté », 1918) de Francisco Serrador, qui a obtenu plus de 500 représentations rien qu'à Rio, ce qui était un succès considérable. Selon Sergio Augusto, ce succès est dû principalement à la présentation dans le film de deux succès de la musique populaire de l'époque. Il s'agit des chansons *Quem são eles ?*, du compositeur Sinhô, surnommé le roi de la samba, et *Vamo, Maruca, vamo* (adaptation d'une musique du folklore de São Paulo), les deux interprétées par le Trio Pepe, composé de Francisco Pepe et des frères Roulien[114].

Dans une décennie où le marché fut presque entièrement dominé par les cinématographies étrangères, pouvoir assister à un film national aurait dû être considéré comme une aubaine et, en soi, un motif d'orgueil et de fierté. Si, de plus, il s'agissait d'un film mettant en scène la culture de son peuple, cela aurait dû suffire à susciter la bienveillance de la critique. Mais au Brésil, pays à la production presque moribonde, ce fut différent. Tandis que le public se délectait de ces films, la critique y trouvait souvent de quoi s'indigner. C'est le cas du journaliste de la revue catholique *A Tela* pour qui « Le carnaval étant (…) un divertissement condamnable au nom de tous les principes moraux et chrétiens, la pellicule qui garde et reproduit ces scènes de bacchanale doit être,

[113] GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema : trajetória no subdesenvolvimento. Op. cit. p. 41.
[114] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*... Op. cit. p. 88.

obligatoirement, réprouvée. C'est l'opinion des personnes de bon goût[115]».

Les années 1920 furent d'importance vitale pour le cinéma brésilien, tellement il y a eu d'événements marquants. D'abord la décennie a connu une augmentation considérable de la production de films nationaux comparativement à la décennie antérieure. Ensuite, il y a eu la création des principaux magazines brésiliens spécialisés dans le cinéma comme *Scena Muda*, *Selecta*, *O Fan*, *Paratodos,* et *Cinearte*, entre autres, et la sortie du premier film entièrement sonore, *Acabaram-se os otarios* (« Il n'y a plus de sots », 1929), de Luis de Barros. Enfin, la période a vu, dans sa deuxième moitié, à l'orée du parlant, la réalisation de trois films considérés comme les grands classiques du muet brésilien : *Barro humano* (« Boue humaine », 1928), de Adhemar Gonzaga, *Brasa dormida* (« Braise endormie », 1928), de Humberto Mauro et, plus tard, en 1931, *Limite*, de Mário Peixoto.

Les années 1920 ont vu encore la réalisation du très beau et moderne *São Paulo, symphonie de la métropole*, de Rodolfo Rex Lustig et Adalberto Kemeny (1928), inspiré par le film de Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Allemagne, 1927). La décennie fut aussi significative en raison de quelques cycles ayant eu lieu un peu partout au Brésil. Les cycles les plus importants furent ceux de Recife, Cataguases, qui a révélé Humberto Mauro, le plus grand cinéaste du muet brésilien, et celui de Campinas.

Pour ce qui concerne le sujet de cette recherche, les années 1920 ont vu la production du drame carnavalesque *A gigollette*. L'histoire d'une jeune fille trompée et abandonnée par un bohème qu'elle aimait après une nuit d'excès pendant le carnaval. L'honneur de la famille, dont le père exige vengeance, est sauvé par la générosité et l'amour d'un médecin, admirateur délaissé par la jeune fille, qui accepte de l'épouser et d'assumer la paternité du fils qu'elle porte. Le film, réalisé en 1924 par l'italien Vittorio Verga et filmé et produit par Paulo Benedetti, a obtenu un grand succès auprès du public et, fait rare, de la critique. Paulo Benedetti, qui était plutôt un inventeur d'équipement de cinéma, s'associera un peu plus tard à Adhemar Gonzaga et à Pedro Lima, deux grands critiques de l'époque. Ensemble ils mettront en œuvre le projet de *Barro Humano*, réalisé par Gonzaga, dont il a été le producteur et le photographe.

En 1924, Joe Schoene a réalisé le film *Cinzas* (« Cendres »). Il s'agit d'un autre drame carnavalesque. C'est l'histoire d'une jeune vendeuse d'une boutique de costumes de carnaval de luxe qui ne peut pas participer au carnaval avec son ami faute d'argent. En allant porter une commande à des nobles dans un hôtel international, elle se fait courtiser par le comte sous les regards furieux de la Comtesse. Abandonnée temporairement par les nobles en train de se quereller, elle décide

[115] Cité par Alex Viany dans « O cinema abre alas », *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1973. Apud AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*...Op. cit. p. 89.

d'essayer le costume et le collier que la comtesse, par jalousie, avait jeté au loin. Confondue avec la comtesse par des hôtes qui arrivent soudainement dans la chambre, elle est entrainée, malgré ses protestations, dans la rue pour assister au défilé. A la fin, identifiée par le collier qu'elle porte, la jeune vendeuse est poursuivie et harcelée par le comte qui, masqué et sans dévoiler sa véritable identité, essaye de l'embrasser de force. L'ami de la vendeuse, qui la cherchait dans les rues depuis son départ pour livrer le déguisement de la comtesse, la trouve en lutte avec le comte et, en essayant de la défendre, blesse le comte. Ce dernier sort son épée et, lorsqu'il s'apprête à tuer son ami, la vendeuse se jette entre les deux hommes, reçoit le coup et tombe mortellement blessée. Apparaît déjà ici, avec le comte, le changement d'identité, un procédé qui sera très récurrent dans les *chanchadas*.

Si, dans les années 1930, le cinéma parlant s'était déjà répandu un peu partout, au Brésil il y avait encore des sceptiques qui doutaient de l'avenir du son et de la couleur. En 1930, un anonyme écrivait dans un magazine de cinéma que « une chose, entre toutes, en ce moment est sûre : qu'entre nous, devant notre public, le cinéma parlant est chose finie. Le *all-talkie* est hors du jeu. Le public ne le comprend pas... et ceux qui le comprennent ne l'aiment pas. Demeureront à peine les revues [les films-revues] et les comédies de court-métrage et plus rien...[116]». La position du critique dissimule à peine le débat entre populaire et érudit au sein du cinéma même. Nous pouvons imaginer que dans la mentalité du critique, il fait allusion à la pérennité des genres populaires non parce qu'ils sont importants et doivent être préservés, mais, bien au contraire, parce qu'ils sont populaires, futiles et sans importance. Le cinéma de qualité, d'art, celui-là, chose sérieuse et intellectuelle, ne parlerait pas et ne pourrait jamais parler.

1930 est aussi l'année de la fondation du Studio *Cinédia*, par Adhemar Gonzaga, l'un des critiques le plus en vogue et respecté de ces années-là, qui a pu séjourner quelque temps à Hollywood en 1927 et 1929, alors qu'il essayait d'y tourner un film. Adhemar invite à le rejoindre quelques-uns des meilleurs professionnels disponibles sur le marché, comme Humberto Mauro, par exemple.

Cinédia, initialement *Cinearte Estúdio*, le premier grand studio à avoir été construit au Brésil, fut la conséquence directe de la bataille acharnée menée principalement par le magazine *Cinearte* - dont Adhemar Gonzaga était l'un des fondateurs - visant l'industrialisation du cinéma brésilien avec l'exigence d'une plus grande participation directe du gouvernement qui se doit d'être le pilote et le mécène d'un tel projet (une idée qui sera reprise par le cinéma novo). Le même *Cinearte* qui avait une posture raciste et, véritable admirateur du grand cinéma, défendait un modèle pour le cinéma brésilien identique à celui du cinéma américain. Un cinéma qui conciliait modernité, esthétisme,

---

[116] *O Fã*, janvier 1930. Apud VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra : Embrafilme, 1987.

technicité, qualité artistique et qui pouvait être compris par le public.

Le studio a fonctionné comme une sorte de pilier et de laboratoire pour le cinéma brésilien à venir. Avec son désir de qualité et son goût pour la technologie, Adhemar n'a pas hésité à importer des équipements de dernière génération qui ont permis la formation de certains techniciens, mais aussi de certains acteurs, les cas d'Oscarito et de Carmen Miranda, entre autres. C'est certainement grâce à cette capacité technique qu'Orson Welles l'a loué pour le tournage de son film interrompu *It's all true*. Le studio, comme nous allons le voir, est aussi à l'origine des films mélangeant comédie musicale et carnaval, les *musicarnavalesques*. Selon l'Encyclopédie du cinéma brésilien, « si le *musicarnavalesque* n'est pas né chez *Cinédia* (la paternité du genre est plus proche de Downey), ce fut dans le studio de Gonzaga qu'il a acquis sa forme définitive[117]».

Bien qu'il ait changé d'adresse, le studio *Cinédia* est toujours en activité, ce qui lui confère la place de la plus ancienne société de production du marché cinématographique brésilien. Outre les comédies musicales, que nous commenterons un peu plus loin, le studio fut le producteur de *Ganga bruta* (1933), certainement le meilleur film de Humberto Mauro, et de deux comédies musicales à grand succès auprès du public : *Bonequinha de seda* (« Petite poupée en soie », 1936), réalisé par Oduvaldo Vianna - un film qui critique le cosmopolitisme et le *mazombismo* (mazombisme)[118] des élites brésiliennes – et *O ébrio* (« L'ivre »), de Gilda de Abreu, un mélodrame adapté d'une pièce inspirée par la chanson éponyme du chanteur et compositeur Vicente Celestino, l'acteur principal du film et mari de la réalisatrice. Le film raconte l'histoire d'un homme de famille riche, dont le père a tout perdu et qui, abandonné par toute sa famille, se voit obligé de s'inscrire à un concours radiophonique de chanson afin de pouvoir poursuivre ses études de médecine. L'homme devient riche, se marie puis, trahi, prend l'identité d'un mendiant écrasé par une voiture et devient un mendiant errant à son tour. Ce film constitue le plus grand succès auprès du public de *Cinédia* et l'un des plus grands succès du cinéma brésilien de tous les temps.

Les années 1930 ont vu la naissance d'un autre studio important. En 1933, l'actrice luso-brésilienne Carmen Santos fonde la compagnie cinématographique *Brasil Vox Film* qui, en 1935, fut contrainte par la 20th Century Fox à changer son nom pour *Brasil Vita Filme*. Des productions du studio, nous

---

[117] RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 131.

[118] Mazombisme dérive de mazombo, terme qui caractérise les fils de Portugais nés au Brésil qui, taciturnes, vivaient tournés vers la mer, vers l'ailleurs, l'Europe, le seul endroit d'où, selon eux, pouvaient venir les bonnes choses, la civilisation. Dans l'opinion de l'écrivain et journaliste brésilien Clodomir Viana Moog, cela consistait en « ...une absence de détermination et satisfaction d'être brésilien, en une absence de goût pour n'importe quel type d'activité organique, en une carence d'initiative et d'inventivité, en un manque de croyance dans la possibilité de perfectionnement moral de l'homme, en mépris de tout ce qui n'est pas fortune rapide et, surtout, en un manque d'idéal collectif, dans la quasi totale absence de sentiment d'appartenance de l'individu au lieu et à la communauté dans laquelle il vivait. Le *belonging* des Américains n'existait pas chez le mazombo ». In. « Valores proclamados e valores reais nas instituições escolares brasileiras ». *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro : v.37, n.86, abr./jun. 1962. p.59-79.

soulignons le film patriotique *A inconfidência mineira* (« La conspiration de Minas », 1938-1948), que Carmen Santos a passé dix ans à réaliser et qui fut un grand revers de la critique et du public, et surtout les films réalisés par Humberto Mauro : *Favela de meus amores* (« Favela de mes amours », 1935), *Cidade mulher* (« Ville femme », 1936) et *Argila* (« Argile »).

Pour notre recherche, le film le plus important de la Brasil Vita Filme est *Favela de meus amores*, film disparu, qui raconte l'histoire de deux jeunes hommes de retour de Paris qui décident d'installer un cabaret dans une favela. Le film, considéré comme le premier à avoir montré une vraie favela à l'écran, fut tourné presque entièrement dans la favela nommée *Morro da Providência*, dans le centre de Rio de Janeiro. Selon les témoignages de certains critiques, le film montrait avec lyrisme et sans exotismes folkloriques la vie quotidienne et les principaux problèmes et difficultés des habitants des favelas. Pour Alex Viany, le film est un « jalon très important, non seulement parce qu'il constitue la chose la plus sérieuse des premières années de la période sonore, mais aussi par son sens populaire, qui pointait vers une direction vraie pour nos hommes de cinéma[119]».

Même s'il ne s'agit pas d'un film politique, le simple fait d'avoir donné des allures sociologiques aux images, a fait de Humberto Mauro une sorte de héros de la gauche qui luttait contre la dictature de Vargas et venait de voir sa tentative de révolution échouée. Regina Paranhos affirme qu'il s'agissait de « l'un des films les plus emplis de brésilité, de traduction de nos coutumes, de l'exposition du conflit entre la vie misérable du morro [favela] face à la naissante bourgeoisie industrielle de la ville et l'aristocratie agraire décadente. (…) [Il] avait de l'inventivité, de la beauté plastique, de la cohérence... [120]».

Avec l'avènement du cinéma parlant vers la fin des années 1920, les producteurs du cinéma brésilien pensaient que ce cinéma allait finalement pouvoir se développer, parce qu'ils imaginaient que le système de doublage et de sous-titrage, encore en phase de perfectionnement, n'allaient pas fonctionner. En 1929, *Cinéarte* affirmait que

> « tandis que les Américains se battent pour le perfectionnement de leur nouvelle technique [le cinéma parlant], en y faisant des modifications quasi quotidiennes, nos producteurs doivent profiter de leurs enseignements du Cinéma Silencieux (sic) afin de suppléer le manque de bons films qu'ils ont cessé de produire. Le pourcentage de plaisir du cinéma brésilien est bien élevé. Son acceptation aussi. Ce qui manque pourtant c'est d'activer la production et de la soigner, avec l'orientation et critère dans l'objectif de faire des films à la hauteur de ce à quoi les studios américains nous ont habitués[121]».

---

[119] VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 92. S

[120] PEREIRA, Regina Paranhos. « Introdução ao filme música l brasileiro ». In : *Filme Cultura*, n 6, setembro de 1967.

[121] LIMA, Pedro. « Cinema brasileiro ». *Cinearte*, Rio de Janeiro, n 177, 17 julho de 1929. p. 4.

Mais la réalité se révèle ingrate et le peu de films produits rencontre d'énormes difficultés de distribution et ceux qui le sont ne sont pas rentables, rendant ainsi difficiles les investissements technologiques nécessaires.

Une fois de plus, le cinéma brésilien trouva une solution à la crise dans l'élément national, dans ce qui le distingue et le différencie des autres pays. Conscients de n'avoir pas les moyens de concurrencer le cinéma américain, les producteurs ont trouvé la solution dans la quête d'une authenticité passant par la représentation de la culture populaire, notamment de la samba, du carnaval et de la musique populaire brésilienne. Inspirés très probablement par le film américain *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*, 1929, de Harry Beaumont), où l'histoire semble être un simple prétexte pour présenter des numéros musicaux, le cinéma brésilien se préparait à commencer une longue et fructueuse carrière de films mélangeant la musique, le comique, le burlesque et les étoiles de la radio, qui allait durer presque trente ans et devenir un genre à part entière en correspondance avec le public.

Et non par hasard, le premier de ces films, *Coisas nossas* (« Nos choses » ou « Des choses de chez nous »), qui est aussi le premier film sonore brésilien réalisé par le système Vitaphone permettant la synchronisation entre le son et les images projetées, fut réalisé par un Américain qui vivait au Brésil, Wallace Downey, en 1930. Sur le site de la Cinémathèque brésilienne, nous pouvons lire sur le synopsis du film qu'il fut « le premier long-métrage brésilien réalisé à travers l'unique système véritable de film sonorisé. Musical inspiré des productions de Hollywood qui présente les aspects d'un Brésil des années 1920 et du début des années 1930[122]». Selon ce même synopsis, le film abordait aussi la situation des esclaves noirs, ce qui montre une certaine préoccupation envers les problèmes qui affectaient les classes sociales subalternes, principal public de ces films, ce qui les éloignait de la supposée aliénation dont ils étaient fréquemment accusés.

Wallace Downey n'était pas un réalisateur de cinéma à l'origine. Il est arrivé au Brésil pour travailler comme directeur artistique chez Columbia Discos, ce qui lui a permis de se rapprocher des grands noms de la musique brésilienne - qui avaient beaucoup de succès et étaient les grandes stars de l'époque[123] - et, ensuite, de les inviter à jouer dans son film. La société Columbia, d'ailleurs, avait déjà cédé ses appareils pour l'enregistrement du son de la comédie *Acabaram-se os otarios*. *Coisas nossas*, qui n'était pas un *musicarnavalesque*, s'appuyait sur les talents des acteurs Procopio Ferreira et Batista Júnior et des musiciens Paraguassu, Jararaca e Ratinho, entre autres étoiles de la

[122] *Coisas nossas*. In : Cinemateca Brasileira. Filmografia Brasileira. 25 janvier 2012. www.cinemateca.gov.br

[123] La première transmission de radio au Brésil fut le discours du président Epitácio Pessoa le 7 septembre 1922 en hommage au centenaire de l'indépendance brésilienne. La première radio brésilienne, la Radio Sociedade do Rio de Janeiro, future Radio Ministério de Educação e Cultura, fut fondée par Edgar Roquette-Pinto et Henrique Moritze le 20 avril 1923.

radio et du théâtre. Le son était sous la responsabilité de Moacyr Fenelon, future fondateur de l'*Atlântida* qui se spécialisera dans le genre *chanchadas*. Avec ce film, Downey – qui, percevant une demande du public avide de voir leurs idoles de la radio, a associé pour la première fois radio et cinéma - a inventé une formule qui deviendrait par la suite la base du succès de la *chanchada.*

Ce film a inspiré Noël Rosa, l'un des plus grands compositeurs de samba, qui a écrit une chanson éponyme faisant l'apologie des choses et des gens simples, des personnages typiques de Rio de Janeiro, comme le *malandro*[124], le tambourin basque, la samba et même le sous-développement comme étant des choses typiquement brésiliennes. Cette chanson, dont l'apologie ne fait pas obstacle à une auto-dérision critique, anticipe le procédé et la galerie de personnages qui constitueront la base des *chanchadas*. On y sent, de plus en plus, une envie d'affirmer une identité appuyée sur une culture native et non plus sur une culture exogène, venue d'ailleurs. On y ressent de moins en moins l'envie de tourner le dos au pays. Le mazombisme semble se dissiper.

En 1933, à la veille du carnaval, le documentaire *O carnaval cantado de 1933 no Rio de Janeiro* (« Le carnaval chanté de 1933 à Rio de Janeiro ») sort sur les écrans brésiliens. Réalisé par Léo Marten et Fausto Muniz, le film est le premier documentaire parlé sur le carnaval et le premier film brésilien à avoir été entièrement tourné avec le système Movietone, qui enregistre le son dans la pellicule même du film. L'œuvre présente une galerie de personnages carnavalesques et plusieurs moments de la fête carioca.

Le succès de *Coisas nossas* a ouvert les yeux d'Adhemar Gonzaga qui, ensemble avec Humberto Mauro, dirige en 1933 le semi-documentaire *A voz do carnaval* (« La voix du carnaval ») qui associait des images du défilé de quelques clubs carnavalesques et leur bataille de confettis à des images tournées en studio avec des comédiens. Le film, qui n'était qu'un exercice expérimental afin d'essayer le système Movietone d'enregistrement de son, a été très bien accueilli par le public en démontrant, une fois de plus, la prodigieuse et heureuse association entre cinéma, musique et carnaval. Le film, où Carmen Miranda fait sa deuxième apparition à l'écran, sort après le carnaval et lance la mode des *musicarnavalesques*, des films à petit budget qui, en associant les idoles de la radio à des artistes issus de la tradition du théâtre populaire allaient attirer des millions de spectateurs en indiquant la direction que le cinéma brésilien, au mépris de la critique, commençait à emprunter. Pour l'anecdote, Sérgio Augusto raconte que le film fut projeté cinq fois à Paris dans les milieux aisés à la demande de Louis Hermite, Ambassadeur de France au Brésil[125]. Après ce film, il faudra attendre quelques décennies avant que l'on trouve un carnaval sans la sortie d'un film du genre.

---

[124] Nous aurons l'opportunité de le définir dans le deuxième chapitre.
[125] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*... Op.cit. p.

Le succès du film a chamboulé un peu les projets initiaux de *Cinédia*. Vers la fin de 1934, après l'échec de *Ganga bruta*[126], Gonzaga décide de s'associer à Wallace Downey pour mettre en place un système de coproduction[127] qui le tourne définitivement vers un cinéma populaire et institue les films de carnaval comme principal produit des studios[128]. L'association n'a duré que le temps de trois films musicaux, dont deux *musicarnavalesques.* Le premier, *Alô, alô, Brasil* fut réalisé en 1934 par Wallace Downey, co-réalisé avec les auteurs de l'argument João de Barro et Alberto Ribeiro, et raconte l'histoire d'un auditeur de radio qui tombe amoureux d'une chanteuse de radio imaginaire. En 1935 Adhemar Gonzaga réalisa *Alô, alo, carnaval* dont l'immense succès n'a pas empêché la séparation des coproducteurs. Le film, qui alterne sketchs comiques et numéros musicaux, épingle encore une fois le cosmopolitisme de certains Brésiliens et la culture érudite en racontant les difficultés de deux auteurs à trouver un producteur pour leur revue théâtrale *Banana da terra* (« Banane native »). Cette revue théâtrale, dont le nom ne laisse aucun doute, faisait l'apologie des choses natives, des choses de la terre, populaires, comme la samba et le carnaval, tandis que le producteur était plutôt intéressé par les choses importées et érudites comme le chant lyrique. Nous voyons déjà dans ce film l'opposition entre populaire et érudit comme une extension de la dichotomie national versus importé ou autochtone versus exogène qui a caractérisé une partie des *chanchadas*.

Outre le fait que le producteur ne se résigne à produire la revue-théâtrale typiquement brésilienne qu'à partir du désistement de son étoile internationale, l'opposition populaire versus érudit est aussi caractérisée par la parodie de l'air *Canção do aventureiro* (Chanson de l'aventurier), de l'opéra *O Guarani*, de Carlos Gomes, et par le numéro de la chanson *Rêves d'amour*, de Liszt, représenté par l'acteur Jayme Costa travesti en femme et doublé par une voix de fausset du chanteur Francisco Alves[129]. Le travestissement et la parodie sont encore d'autres procédés qui ont été repris par les *chanchadas*.

Ces films, qui portaient dans leurs titres la salutation caractéristique des hommes de radio brésiliens, affirmèrent définitivement la présence de la radio dans le cinéma. *Alô, alô, Carnaval*, par exemple, a réuni quelques-uns des plus grands noms de la radio et du théâtre brésiliens, tels les sœurs Carmen et Aurora Miranda, Mário Reis, Francisco Alves, Almirante, Lamartine Babo,

---

[126] L'échec du film peut être attribué au fait que Gonzaga n'aimait pas ou ne croyait pas dans l'avenir du film sonore et a conçu, en 1932, un projet de film entièrement muet. Après la fin des tournages, en voyant que le sonore était déjà installé et consacré, il a essayé de rajouter un peu dialogue, mais c'était peut-être déjà un peu tard. Le film est aujourd'hui considéré comme un chef d'œuvre et probablement le meilleur film de Humberto Mauro.

[127] Dans leur système, « La *Cinédia* rentrait avec son capital, investi sous la forme de services de laboratoire, techniques, machinerie et studios, tandis qu'incombaient à l'autre entreprise les coûts majeurs de la production ». In. VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In : Ramos, Fernão (org). Op. cit. p. 141.

[128] RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 130.

[129] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*...Op. cit. p. 93.

Dircinha Baptista et le groupe musical Bando da Lua, avec les acteurs Oscarito et Jayme Costa qui étaient presque les mêmes que dans le film précédent. A une époque où la télévision n'existait pas et les casinos, où ces musiciens avaient l'habitude de faire des concerts, étaient réservés à une petite élite, ces films présentaient au public ses idoles. Placée, dans plusieurs plans, au milieu de l'orchestre, la caméra supprimait le quatrième mur pour devenir l'œil du public. Outre l'omniprésence de la radio, ces films avaient en commun, comme les *chanchadas* plus tard, le fait de glorifier la ville de Rio de Janeiro. C'est dans *Alô, alô, Brasil* qu'apparaît pour la première fois la chanson « Cidade Maravilhosa » qui est devenu l'hymne et le surnom de la ville.

Ces films ont aussi servi de vitrine à l'immense talent de Carmen Miranda, qui est rapidement devenue la grande vedette du genre. Ses numéros musicaux dans et en dehors de ces films ont eu un tel succès qu'elle n'a pas tardé à être repérée par les producteurs américains. C'était l'époque de la politique du bon voisinage (*Good Neighbour Policy*) quand les Américains ont promis un échange culturel avec les pays sud-américains et une modération de leurs envies interventionnistes dans les conflits locaux afin d'obtenir le soutien de leurs politiques pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Ainsi, en 1942, Walt Disney crée, pour le film *Alô, amigos* (*Saludos amigos,* 1942), le personnage caricatural du perroquet Zé-Carioca, lequel était censé représenter les *malandros* et le côté bohème et gaillard des cariocas ; Orson Welles est allé au Brésil afin de tourner un film et Carmen Miranda émigra aux États-Unis, où elle est décédée après avoir tourné plus d'une dizaine de films en jouant presque toujours le même genre de personnages qu'elle avait joué dans ses premiers films brésiliens.

Et cela s'explique car, selon João Luiz Vieira, ce serait dans ces premiers films tournés au Brésil que Carmen aurait défini « ...la persona à laquelle son nom s'identifierait pour toujours dans le cinéma, c'est-à-dire, la femme aux yeux vifs et alertes, aux manières rusées et en même temps moqueuses et sensuelles, qui chante avec un sourire sur les lèvres et avec des timbres expressifs, souvent consciente de l'importance des costumes...[130]».

Hormis le sujet, ces films avaient en commun avec les *chanchadas* le mépris de la critique qui a toujours été l'adversaire des films à thématique populaire et des films à succès auprès du public, comme si le succès était synonyme de mauvais. C'est ainsi qu'un critique, héraut de la « grande » culture, attribuant le succès de ces films au simple opportunisme des producteurs, ignorant totalement le libre arbitre du public qui, pour certains intellectuels, était incapable de penser tout seul, affirmait que

> « Le fait est que s'est insinué, peut-être dans le cerveau de n'importe quel producteur convaincu de sa propre

[130] VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In : Ramos, Fernão (org). Op. cit. p. 146.

astuce, l'idée qu'au Brésil seuls les films *vulgaires*, *grossiers* et *idiots* pourraient avoir du succès. Selon cette opinion, le public du Brésil fuirait comme de la peste *des films bien faits, sans niaiseries, et avec des intentions plus élevées*, par son incapacité intellectuelle et affective à les comprendre et à les apprécier. Seul ce qui était primaire, erroné et idiot arriverait à séduire le public[131]» (c'est nous que soulignons).

Une opinion endossée par Viany - pour qui ces films étaient « *pressés et négligés*[132]» - qui considère l'article de son congénère comme « très bien pesé et pensé[133]», même s'il est aussi capable de reconnaître l'importance de ces films et d'affirmer que «...malgré leurs erreurs et hésitations, ils ont réussi à maintenir vivant le cinéma brésilien pendant quelques-unes de ses périodes les plus difficiles, avec des années où la seule existence de ces studios a empêché sa disparition complète[134]». Cela n'était qu'une raison parmi tant d'autres d'apprécier ces films contre lesquels une critique complexée et aveugle aux choses brésiliennes et populaires n'a jamais cessé ses violentes attaques.

En 1937, Luis de Barros, sans doute l'auteur de l'œuvre la plus vaste de la cinématographie brésilienne, avec plus d'une centaine de réalisations, sort le film musical *Samba da vida* (« Samba de la vie ») qui, malgré son titre, n'avait rien de carnavalesque. L'intrigue du film présente une histoire de troc d'identités, un thème assez récurrent dans les *chanchadas*. Ensuite, en 1938, il tourne en sept jours[135] le vaudeville carnavalesque *Tererê não resolve* sur l'échange de couples pendant un bal de carnaval où les personnages principaux portent leurs propres noms à l'écran, peut-être parce que, étant donné le temps très court de préparation, le réalisateur n'a même pas eu le temps d'en choisir d'autres. Les deux films furent produits par la *Cinédia* d'Adhemar Gonzaga.

En 1939 Gonzaga produit *Está tudo aí* (« Tout y est ») - le deuxième film réalisé par le grand acteur comique de la période, le luso-brésilien Mesquitinha -, une adaptation d'une pièce de théâtre, *Ride palhaço* (« Riez clown »), tirée d'une chanson parodique composée à partir de l'air *Vesti la giubba* de l'opéra *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Le film raconte l'histoire d'un homme qui, au contraire de toute sa famille, n'aime pas le carnaval et qui, par nécessité, accepte de participer au groupe carnavalesque d'un ami qui lui avait imposé cela comme condition pour lui prêter de l'argent, mais, en y participant, le vieux y prend un plaisir fou. Mesquitinha a réalisé cinq films et a travaillé dans presque une vingtaine de films. Son dernier film comme acteur, *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*), fut réalisé par Alberto Cavalcanti en 1952.

---

[131] LEMOS, Pinheiro. S/T. S/D. Apud : VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 91.
[132] VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 91. C'est nous qui soulignons.
[133] Idem. ibidem.
[134] Idem. p. 92.
[135] Sérgio Augusto affirme que le film ne fut tourné que parce qu'il restait encore quelques jours de contrat à certains des acteurs qui participèrent à son film précédent, *O samba da vida*. In : AUGUSTO, *Sérgio. Este mundo é um pandeiro*... p. 94.

Après son départ de la Cinédia, l'américain Wallace Downey change le nom de son entreprise de *Waldow Films* en *Sonoviso* sans toutefois se détourner du genre de la comédie musicale. En 1939, il produit le premier film d'une trilogie sur des fruits tropicaux réalisée par Rui Costa. Le premier, *Banana da terra* (« Banane native »), écrit par João de Barro et Mário Lago, se passe à *Bananolândia*, une île du Pacifique dont la principale richesse est la banane. Dans une année de superproduction où le produit ne trouve pas d'acheteurs, la reine du pays est persuadée par une vaste campagne publicitaire menée par l'un de ses conseillers de voyager au Brésil afin d'essayer de vendre le produit. La particularité de cette comédie carnavalesque est d'avoir été le dernier film tourné par Carmen Miranda au Brésil et le premier où elle porte un costume de *bahianaise*[136]stylisée qu'elle-même avait confectionné pendant un numéro musical. Un costume qui est devenu presque un symbole de l'actrice et qui a été repris dans ses films américains et dans des dizaines de *chanchadas*.

Ensuite, en 1940, Costa sort *Laranja da China* (« Orange de la Chine ») qui raconte l'histoire d'un personnage qui participe à une association nommée *Liga contra a Malandragem* (« Ligue contre les Malandrins »), dont les objectifs principaux sont de mettre fin aux favelas et à la samba. Quand un personnage entend parler d'une école de samba dans son quartier, il décide d'aller rendre visite au professeur Salchich qui a réussi à isoler le microbe de la samba. Quand la police, à la demande de la Ligue, fait une descente dans l'école de samba qui s'appelle *Orgia até Morrer* (« Orgie jusqu'à en Mourir »), un seul de ses membres arrive à s'échapper et se cache dans le jardin du professeur d'où il vole quelques lapins contaminés par les expériences du scientifique. Boneco de Pixe, le danseur de samba caché, vend un des lapins à la femme du personnage qui déteste la samba et les pauvres. Après avoir mangé le lapin au déjeuner, Flores, l'anti-samba, se tourne contre la Ligue et commence à utiliser un langage plein d'argots, à se comporter comme un *malandro et* à avoir envie de danser la samba. Cette comédie carnavalesque critique le comportement moraliste d'une partie des élites brésiliennes qui détestent les pauvres et la culture populaire, précisément parce qu'elle est produite par les pauvres, et qui aimeraient bien éradiquer les deux. Elle critique aussi en passant les élites intellectuelles qui n'aiment pas la culture populaire, qui la considèrent comme de mauvaise qualité ou aliénée. Ce film, dont le personnage du scientifique fou a inspiré plusieurs *chanchadas*, est le précurseur du premier baiser sur la bouche de l'histoire du cinéma brésilien.

En 1940, Rui Costa réalise pour la Sonoviso, *Céu azul* (« Ciel bleu »), une autre comédie musicale sur les coulisses du théâtre et les problèmes d'une compagnie en crise. Elle raconte l'histoire d'un

[136] *Bahianaise* (ou *baiana* en portugais) est le nom de la femme née dans l'état de Bahia, mais signifie aussi la façon avec laquelle les esclaves vendeuses de fruits et de sucreries s'habillaient, avec beaucoup d'ornement, que Carmen, dans le film, a très bien su adapter à sa sensualité.

auteur de théâtre de revue en panne d'inspiration qui devient alcoolique et d'une vedette caractérielle. En 1941, le prolifique Luiz de Barros réalise la comédie carnavalesque *Entra na farra* (« Bienvenue à la fête ») pour la Régia Filme, un film sur l'opposition campagne versus ville où la première représentait la pureté et l'amour idyllique et la deuxième, la séduction intéressée et la corruption des mœurs. Leo Marten réalise pour la Pan-América *Vamos cantar* (« Allons chanter »). Le film représente aussi l'opposition campagne versus ville, mais sans les mêmes manichéismes du film de Luis de Barros. Ici le méchant est un colonel du centre du pays qui essaie de prendre la place du roi du carnaval.

En 1943, Luiz de Barros sort *Samba em Berlim* (« Samba à Berlin ») un nouveau *musicarnavalesque* sur fond de Deuxième Guerre Mondiale. Il s'agit encore d'opposition campagne versus ville, de pureté et d'honnêteté versus l'arrivisme et la friponnerie. Le film raconte l'histoire de deux simplets qui partent vers la ville en quête d'une fille et terminent enrôlés de force dans l'armée qui part en guerre. Le film fut massacré par la critique, mais a obtenu un large succès auprès du public. Hitler, les nazis-fascistes et même le communisme chinois y sont vivement critiqués. La culture dite érudite est parodiée dans la chanson *O Danubio azulou* (« Le Danube a bleui », le verbe bleuir signifiant ici que le Danube a pris la fuite), dont le numéro musical fut d'ailleurs censuré par la dictature de l'État Nouveau en raison de la présence d'une photo de Staline derrière la chanteuse, même si, au moment de la sortie du film, le Brésil avait déjà décidé de participer à la Guerre aux côtés des Alliés. Cette chanson raconte l'ambition de l'Allemagne nazie, la rupture du pacte de non agression avec l'Union soviétique de Staline et la victoire de l'Union soviétique en utilisant, comme métaphore de cette bataille, les fleuves Danube et Volga. La musique présente quelques notes des chansons traditionnelles allemandes au début et des notes de la musique russe à la fin.

Le film précédent ayant obtenu du succès auprès du public, Luis de Barros et Cinédia décident de récidiver avec la thématique de la guerre pendant le carnaval de 1944 et ils sortent *Berlim na batucada* (« Berlin dans la batucada »). Le film présente une satire du passage chaotique et confus d'Orson Welles par le Brésil et la politique américaine du bon voisinage en racontant les aventures d'un producteur américain débarqué au pays afin de mieux connaître le carnaval et de chercher des acteurs et des motifs pour un film. Détourné de son itinéraire touristique initial, ce dernier finit dans la périphérie de Rio et dans les favelas, où il rencontre des artistes populaires - qui seraient selon le film les véritables artistes - et peut ainsi témoigner de la souffrance des pauvres et de leur difficile rapport avec les riches. Par conséquent, le film épingle légèrement, mais efficacement, la société hiérarchisée brésilienne et révèle, comme la plupart des autres films du genre, ses capacités documentaires et éventuellement critiques du Brésil de la période de leurs tournages.

En 1944, la *Sonofilmes* reprend l'association avec la *Cinédia* pour présenter le dernier volet de la trilogie des fruits tropicaux. *Abacaxi azul* (« Ananas bleu »), écrit par Rui Costa, l'auteur des deux autres volets, et réalisé cette fois par Wallace Downey, sort sur les écrans la veille du carnaval pour raconter le voyage à Rio de deux avocats provinciaux afin d'engager des chanteurs et des musiciens pour leur radio locale dans encore une version du conflit campagne versus ville. L'œuvre est plutôt un film-revue qu'un *musicarnavalesque*. La critique a été impitoyable pour le film et l'un d'entre eux, qui a préféré rester anonyme, a affirmé que « *Abacaxi azul* de cinéma, évidemment, ne possède que le celluloïd sur lequel il a été imprimé et copié » et plus loin, dans une courte critique du film, il affirme qu'il est « l'un des pires jamais présenté par notre cinéma[137]».

1944 est aussi l'année de la première *chanchada* de l'*Atlântida*, le studio qui a fait du genre sa spécialité et sur lequel nous reparlerons dans le chapitre suivant. Jusqu'ici nous avons fait un rapide résumé de l'histoire et de l'origine des *chanchadas* et avons pu constater comment les films musicaux, qu'ils fussent chantants, *musicarnavalesques* ou simplement des comédies musicales, ont été présents à presque toutes les périodes du cinéma brésilien, ayant été souvent des films à succès auprès du public. Même s'il n'existait pas un contrôle rigoureux des entrées à l'époque, il n'est pas difficile de déduire que même les grands échecs du genre étaient bien placés aux box office comparativement à la grande majorité des films d'un autre genre.

Un autre élément que nous avons pu constater, même si cela n'était pas notre objectif ici, c'est que certains de ces films faisaient, à leur façon, une critique des habitudes, des coutumes et des problèmes des classes subalternes. Nous avons pu aussi voir le début d'une discussion presque manichéenne sur l'opposition entre culture populaire et la culture dite hégémonique - très récurrente dans la plupart des *chanchadas* que nous aurons l'opportunité d'analyser dans la suite de cette recherche - qui considère la première comme source d'authenticité et la deuxième comme exogène, importation des élites en conséquence de leur cosmopolitisme, de leur *mazombisme*.

[137] *Scena Muda*. Rio de Janeiro, ano 23, n 7. 15 février 1944. p. 6. Revue consultée le 31 janvier 2012 sur le site de la Bibliothèque Lasar Segal. www..bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html.

CHAPITRE 2 - AUTOUR DU NATIONALISME POLITIQUE ET CULTUREL ET DE LA CHANCHADA EN TANT QUE GENRE

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons au genre de film constitué de comédies et de comédies musicales ou *musicarnavalesques* connus sous le nom de *chanchadas.* Nous allons analyser les divers types de comédies et de comiques utilisés dans ces films, ainsi que la fonction qu'y occupe le rire. Dans la première partie, nous allons examiner le contexte sociopolitique et notamment les formes de nationalisme présentes au Brésil à l'époque, afin de vérifier l'influence qu'ils ont pu avoir sur les films. Ces films ayant représenté la culture populaire comme un symbole de l'authenticité brésilienne, nous allons faire un bref historique des discussions autour de la définition du caractère national à partir de la quête d'une authenticité nationale au sein de la communauté intellectuelle brésilienne. Ensuite, nous nous pencherons sur le contenu de ces films, sur ce qui les constitue et les caractérise, y compris les principales sources d'influence directes et indirectes.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons la représentation de la culture populaire au sein de ces films. Nous démontrerons comment ces films construisent la culture populaire comme une vision du monde et une idéologie des classes subalternes et comment, en *carnavalisant* de manière quasiment utopique leurs intrigues, ils mettent le monde à l'envers et créent un monde diégétique en quasi opposition avec la réalité ; un monde qui est à la fois ambivalent et ambigu dans son mélange de conformisme et de résistance aux idéologies dominantes de l'époque. Souvent considérés comme aliénés, nous démontrerons aussi que ces films sont en réalité plus critiques qu'il n'y paraissait.

Finalement, nous démontrerons que la culture des classes subalternes a été construite dans ces films avec le propos de la définir comme le modèle identitaire idéal du cinéma brésilien. Un cinéma simple, dont la forme pouvait être empruntée à n'importe quelle autre cinématographie étrangère, à la condition que le contenu fût essentiellement brésilien.

2.1– Le nationalisme[138] des années 1950

Les années 1950 furent une décennie complexe et riche en événements qui ont marqué et changé l'univers social, politique et culturel du pays, apportant un peu plus d'éclaircissement aux notions

[138] Nous allons analyser ici les origines du nationalisme brésilien et son application au début des années 1950 ; un nationalisme plus économique et, avant tout, de valorisation de l'élément national sans véritable opposition à l'élément considéré comme étranger. Dans la partie suivante, nous analyserons le nationalisme de la deuxième partie de la même décennie et du début des années 1960, plus politique et en franche opposition à l'étranger.

de « conscience nationale », « aspirations nationales », « culture brésilienne » et « culture nationale »[139]. Des idées déjà en marche depuis quelques années et qui y ont trouvé un terrain favorable et ont pu se développer. Ainsi, au début des années 1950, surtout après la décision de Getúlio Vargas de participer à l'élection présidentielle et sa campagne fondée sur une sorte de nationalisme économique d'opposition aux économies étrangères, le mot nationalisme faisait partie de tous les débats. Comme l'a affirmé Hélio Jaguaribe, un important intellectuel de l'époque, « Explicitement ou implicitement, le nationalisme constitue la plus importante ligne de division de tous les débats qui s'engagent au Congrès, dans la presse et au sein même du gouvernement et de l'administration. Les tendances qui le représentent ou qui le soutiennent dépassent les divisions entre les partis, la distinction entre les groupes du gouvernement et de l'opposition et même des conflits de classe[140]».

En fait, ce supposé pacte social prôné par les nationalistes pendant les années 1950 était le résultat d'une envie de plus en plus grandissante d'autonomie du pays face aux grandes puissances et d'une croissance économique qui a permis l'émergence d'un nouveau profil sociopolitique de la société brésilienne. Une croissance économique qui était le corollaire de l'accélération de l'industrialisation qui a entraîné l'affirmation de la bourgeoisie industrielle, de la classe moyenne urbaine, de la classe ouvrière et qui a déterminé une nouvelle direction pour la politique extérieure du pays.

Avec l'augmentation de la participation populaire et l'accroissement des conflits sociaux en conséquence des contradictions internes, qui contrariait le supposé pacte social interclasses, Vargas, en quête d'apaisement social et de développement du pays, n'a eu d'autre solution que de rétablir le projet nationaliste de développement industriel fondé sur le remplacement des importations et l'accroissement de l'industrie de base en collaboration avec les États-Unis, en échange de son soutien à la politique américaine durant la guerre froide. Un projet dont l'échec causé par la victoire d'Einsenhower, le candidat républicain à l'élection de 1953, n'a fait qu'accroître le niveau du nationalisme. Ainsi, ce projet politico-nationaliste, dont l'objectif n'était autre que « l'obtention de l'unité intérieure nécessaire au projet industrialisant ('rendant possible l'union capital-travail') et vidé de contenu anti-impérialiste, a fini par être galvanisé par la participation populaire qui grandissait dans le milieu urbain[141]» et dont la campagne pour la nationalisation du pétrole et le

---

[139] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira : pontos de partida para uma revisão histórica (1933-1974)*. 3e ed. São Paulo : Atica, 1977. p. 156.

[140] JAGUARIBE, Hélio. *O nacionalismo na atualidade brasileira*. Rio de Janeiro : MEC, ISEB, 1958. p. 11.

[141] VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. « Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa independente ». In : *O tempo da experiéncia democratica : da democratizaçao de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. p. 203-204. Vol 3 de *O Brasil Republicano*.

suicide de Vargas en furent l'apogée[142]. Au début des années 1950, le nationalisme devient la principale arme de propagande du populisme.

Néanmoins, cette discussion sur le nationalisme, du moins dans sa forme économique, était apparue pour la première fois dans le scénario politique brésilien à partir de la Révolution de 1930, notamment après l'implantation de la dictature de l'État Nouveau en 1937. À partir de cette période, le thème du nationalisme est devenu monnaie courante dans les secteurs progressistes, chez les intellectuels et dans la bourgeoisie industrielle, abandonnée pendant l'ancienne république en faveur des barons du café. Rappelons que le PCB, principal revendicateur et propagateur d'un nationalisme plus intensif, n'a été fondé qu'en 1922. Avant les années 1930, il n'y avait presque pas de distinction entre les entreprises nationales et étrangères, comme nous l'explique Hélio Jaguaribe :

> « Dans le cadre du semi-colonialisme et du sous-développement du Brésil d'avant 1930, les classes dirigeantes étaient commandées par la logique dictée par notre hétéronomie et notre capacité exogène. Et le peuple brésilien constituait, de façon prédominante, par la main-d'œuvre, initialement esclave et, ensuite, sujette à un statut de quasi servitude de la glèbe, destinée à produire les articles avec lesquels nous contribuons au ravitaillement du marché nord-américain et européen. La logique de notre économie imposait aux classes dirigeantes une vision du monde centrée, non pas sur le Brésil, simple instrument au service des économies industrielles, mais sur ces dernières, auxquelles se destinait notre production et desquelles provenaient autant les biens de consommation réclamés par ces classes que les idées qui les nourrissaient. Et les masses travailleuses, privées de conscience propre et des moyens de les acquérir, ne disposaient pas, non plus, des conditions pour revendiquer la défense de leurs intérêts, déterminés par un régime productif allocentrique, dont les prix étaient fixés de l'extérieur par les marchés acheteurs[143]»[144].

Ce sont les Constitutions de 1934 et de 1937 qui commencèrent à imposer certaines limites à l'expansion des entreprises étrangères en créant les premières législations favorables à la nationalisation progressive de ces entreprises, notamment celles actives dans les secteur des ressources minérales, hydroélectriques et des communications, mais aussi des banques et des compagnies d'assurance. Dans un discours de 1942, Estillac Leal, encore colonel à l'époque, affirmait que :

---

[142] Outre le projet qui a permis la création de la Petrobras, les constantes augmentations du prix du café et les mesures visant à équilibrer la balance de payements énervaient les américains. Concernant le café, leur Sénat a même ouvert une enquête afin de vérifier les raisons du prix élevé du produit. En 1952, un décret a déterminé que seulement 10 % des profits pourraient être envoyés à l'étranger.

[143] JAGUARIBE, Hélio. Op. cit. p.32-33.

[144] Nous pouvons remarquer dans la dernière partie de la citation, de façon encore très sommaire, les prémisses d'une idée qui a eu une énorme influence sur les jeunes intellectuels de la fin des années 1950 et du début de années 1960, notamment sur les cinémanovistes, et d'une autre, implicite, qui en est le corollaire : l'aliénation - l'idée d'un peuple aliéné qui doit être protégé et sauvé – et le paternalisme de l'intellectuel rédempteur.

> « il n'est pas possible que nous voulions laisser à autrui ce qui reviendrait essentiellement à nous, ce qui est notre devoir primordial et qu'il n'y a que nous qui pouvons l'exercer avec amour, avec les vues tournées seulement vers nos intérêts fondamentaux... L'œuvre de libération économique des nations et de sa défense ne pourront avoir lieu que sous l'impulsion vigoureuse, énergique, persévérante, des nationaux[145]».

Ce nationalisme économique ne s'opposait pas aux pays étrangers. Cependant, même si les mesures approuvées ne repoussaient pas totalement les capitaux étrangers, à condition que les entreprises eussent au moins 60 pour cent de leur capital sous contrôle national, elles ont permis une augmentation considérable du nombre d'entreprises brésiliennes. Pragmatique, cette première vague de nationalisation visait surtout à contrôler certains secteurs considérés comme essentiels et a consacré une pratique ou une forme de nationalisme connue sous le nom de « desenvolvimentista » (« développementiste »).

Ainsi, nous avons vu la nationalisation de plusieurs compagnies de transport maritime ainsi que des ports qui étaient contrôlés par des entreprises étrangères jouissant de quelques privilèges. Les banques et assurances étaient aussi visées. La Charte de 1937 affirmait, à son article 145, que seules pourront fonctionner au Brésil les banques de dépôts et les entreprises d'assurance ayant des Brésiliens comme actionnaires ». Néanmoins, les entreprises existantes ne respectant pas cet article pouvaient continuer à fonctionner normalement, car cette loi n'était valable que pour les nouvelles entreprises.

A partir de 1941, autant les compagnies d'assurance que les banques de dépôts furent interdites aux étrangers. Même si le contrôle des eaux et la nationalisation de l'énergie électrique - contraire aux intérêts des compagnies étrangères qui en contrôlaient l'approvisionnement - furent imposés par la Constitution de 1934, ce n'est qu'en 1939 qu'a été créé le Conseil National des Eaux et de l'Énergie, constitué par cinq membres choisis par le président et qui ne pouvaient avoir aucune relation, directe ou indirecte, avec des entreprises liées à la « production, transmission, distribution ou vente d'énergie électrique[146]». Le Conseil contrôlait le prix du kilowatt et a interdit son augmentation, ce qui a provoqué un boycott des entreprises décidant de ne pas accroître ni d'améliorer leurs services de façon à pouvoir satisfaire la demande croissante en raison du processus d'industrialisation et de l'augmentation de la population urbaine, occasionnant ainsi un « déficit qui porte préjudice à l'économie du pays, sensible surtout dans l'après-guerre[147]».

---

[145] Discours prononcé par le colonel Estillac Leal à l'École de l'État Major de l'Armée au nom de la classe diplômée en 1942. p. 14-15. Apud : CARONE, Edgar. *O Estado* Novo *(1937-1945)*. Rio de Janeiro : Difel, 1976. p. 72-3.
[146] Idem. p. 77.
[147] Idem. p. 78.

Dans la décennie de 1940, le Brésil a enfin vu aboutir son projet de créer une grande compagnie sidérurgique, d'être le propriétaire des exploitations minières et le seul responsable de l'exportation des minéraux. En échange de la participation du Brésil à la Deuxième Guerre Mondiale aux côtés des Alliés, l'Angleterre et les États-Unis cédèrent au Brésil la propriété de l'Itabira Iron, l'entreprise qui s'occupait de la principale mine de fer brésilienne. Cette participation auprès des Alliés a aussi permis au Brésil de récupérer les mines qui appartenaient aux Allemands. En 1942, a été créée l'entreprise Compagnie Vale do Rio Doce, qui est devenue responsable de l'exportation des minéraux de fer. La compagnie, qui fut privatisée en 1997 pendant le premier mandat du président Fernando Henrique Cardoso, est la plus grande compagnie minière de l'Amérique latine et l'une des plus grandes au monde.

Commandée par les élites dirigeantes de l'époque, un mélange hétéroclite des lieutenants du « tenentismo », la gauche de l'époque, avec les secteurs oligarchiques, dont le pouvoir avait été réduit mais pas totalement évincé par la révolution, ce « nationalisme pragmatique[148]», plutôt réformiste et uniquement dans un sens restrictif, n'interdisait pas, comme on vient de le constater, la participation étrangère à condition qu'elle fût minoritaire. Il n'y avait pas d'aversion systématique ou d'hostilité gratuite envers les étrangers et leurs entreprises. Il s'agissait surtout et avant tout de la valorisation du national, qui devait primer sur les intérêts étrangers, lesquels devaient se soumettre et servir les intérêts nationaux.

De cette façon, ce nationalisme, qui n'était qu'une des deux formes de nationalisme du début des années 1950, ne s'opposait que partiellement à la position des libéraux. Le libéralisme, en vogue au Brésil surtout depuis la victoire du général Eurico Gaspar Dutra à l'élection présidentielle de 1945, était amplement favorable à la participation des capitaux étrangers en même temps qu'ils défendaient une participation minimale de l'État dans les affaires économiques du pays. Cette posture cosmopolite était considérée par les nationalistes radicaux comme « entreguista[149]» et adversaire du « véritable » nationalisme.

Les nationalistes plus radicaux s'opposaient fondamentalement aux libéraux, considérés comme « entreguistas », mais aussi aux nationalistes-« développementistes », car ils n'admettaient point la participation des capitaux étrangers, considérés comme un capital de spoliation et grand responsable du sous-développement du pays. Cette tendance était défendue majoritairement par les communistes et leurs sympathisants qui, dans les années 1950, suivant le durcissement venant de

---

[148] FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas : o poder e o sorriso*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006. p. 176.

[149] Le mot provient du terme « entreguismo » qui vient du verbe « entregar » (remettre, livrer, donner) et signifie « précepte, mentalité ou pratique politico-idéologique de céder les ressources naturelles de la nation à l'exploitation par d'autres pays, entités, entreprises etc. de capital international ». HOUAISS, Antonio et VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

Moscou en raison de la guerre froide, avaient adopté une posture radicalement anti-impérialiste, anti-américaine.

Quoi qu'il en soit, il y avait plus de points de convergence entre ces trois formes de développement que l'on pourrait le penser. Le brésilianiste américain Thomas Skidmore pense que la division tripartite, de même que leurs définitions, était plutôt une affaire de journalistes et d'écrivains. Pour lui, un «même individu, ou secteur économique, pouvait emprunter le langage de n'importe laquelle ou de plus d'une seule des trois, sans se compromettre avec la formule complète. Cependant, il était possible d'identifier les tendances prédominantes, selon les termes de ces formules, au sein de chacun des grands partis[150]». Les divergences entre les nationalistes radicaux et les populistes étaient dues principalement au fait que les premiers refusaient le statut d'idéologie aux populistes[151], comme le note le scientifique politique brésilien Francisco Weffort, pour qui :

> « opposer deux formes idéologiques comme le faisaient les idéologues nationalistes – d'un côté une politique non-idéologique appuyée sur des intérêts mineurs et, de l'autre, une politique de principes appuyés sur des intérêts généraux du peuple – signifierait simplement ne pas comprendre qu'intérêts et principes se permutent l'un dans l'autre. Cela signifierait aussi obscurcir le fait que le nationalisme a souvent proposé comme théorie pour la gauche brésilienne les mêmes idées confuses que les populistes proposaient aux masses dans la démagogie des grands meetings[152]».

Selon Weffort, les différences fondamentales entre les nationalismes populistes et radicaux concernaient plutôt leur origine. Si le populisme, spontané, naissait dans les grandes villes et était la conséquence directe du processus d'urbanisation, de l'émergence des masses urbaines et de leur rêve d'incorporation au régime, le nationalisme, non moins spontané mais plus idéologique, naissait au sein de l'État, ou en association directe avec lui, et défendait l'intérêt du peuple de façon plus globale[153].

C'est aussi l'avis d'Hélio Jaguaribe, l'un des fondateurs de l'Iseb[154] (une espèce de *think tank* et principal laboratoire d'idées de l'époque), pour qui le concept de nationalisme était très abstrait, très peu théorisé à l'époque et rendait possible l'association hétéroclite entre l'extrême droite fasciste et les communistes. Pour lui, étant donné l'émergence des changements dans la société, la pratique aurait anticipé la théorie et se résumait à une opposition simpliste aux idées libérales. Ainsi, les

---

[150] SKIDMORE, Thomas. *Brasil : de Getúlio a Castelo*. 5e ed. Traduit de l'anglais par Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976. p. 121.

[151] Ceci est très important pour comprendre le rejet des *chanchadas* (d'influence populiste) par les membres du cinéma novo (d'influence marxiste).

[152] WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003. p. 38.

[153] Idem., p. 41-42.

[154] Nous aurons l'occasion de revenir abondamment sur la création et l'influence de l'Iseb (Institut Supérieur d'Études Brésiliens) dans la deuxième partie.

nationalistes se manifestaient par opposition aux « entreguistas » et se voyaient simplement comme ceux « qui ne veulent pas remettre au contrôle étranger les richesses naturelles du pays, ou qui refusent d'accepter l'interférence des puissances et des groupes allogènes dans la détermination de l'économie brésilienne[155]», ce qui, à notre avis et contrairement à celui du scientifique politique brésilien, n'était pas insignifiant dans un pays peu habitué à ce genre de discussion. Il critiquait le fait d'élaborer une idée par simple négation d'une autre, sans qu'une idée originale et personnelle soit instituée et affirmée. Il ne voyait pas l'importance que cette opposition - expression malgré tout d'une idée même si elle n'était pas théorisée - avait pour le pays, la force de résistance et d'idéologie qu'elle pouvait incarner ponctuellement. En fait, il semble surtout condamner le manque d'idéologie des nationalistes modérés. Rappelons que le livre de Jaguaribe a été écrit en 1958, pendant le gouvernement de Juscelino Kubitschek, lorsque le nationalisme fut érigé en idéologie anti-impérialiste par les idéologues de l'ISEB, en même temps que le président ouvrait largement, au nom du progrès, les portes du pays aux capitaux étrangers.

Jaguaribe voit le nationalisme comme un phénomène historico-social qui, loin de l'apparente gratuité qu'il semble avoir, serait le fruit d'une maturité politique et la conséquence d'un moment qui a vu l'émergence du Brésil comme Nation. Pour lui, « Les mouvements nationalistes ne se constituent et n'exigent, comme dans le cas brésilien, de formulation adéquate que lorsqu'apparaissent les conditions qui érigent en Nation une communauté déterminée[156]», nationalement intégrée. Plus loin dans ce même texte, relevant l'importance du moment et réaffirmant le nationalisme comme un phénomène historico-social, il avance que « la tendance nationaliste est une exigence qui découle du fait que quelqu'un se retrouve objectivement solidaire du processus de configuration et du développement d'une nationalité[157]». Ainsi, si le nationalisme succédait à l'idée de nation, il lui servirait, *a posteriori*, de fondateur, d'unificateur et de préservateur.

Comme nous venons de le voir, le nationalisme brésilien, produit du moment historique survenu avec la Révolution de 1930 et des changements politiques et sociaux proposés par ces nouvelles forces, serait étroitement lié à l'organisation du pays en nation et à l'envie de développement avec la participation de toutes les classes sociales, au détriment des volontés personnelles. De cette façon, le concept de nationalisme, construit par les hommes selon les subjectivités et les époques, serait en

[155] JAGUARIBE, Hélio. Op. cit. p. 12.
[156] Idem. p. 17.
[157] Ibidem. p. 17.

même temps l'inventeur et le corollaire de la notion de Nation comprise ici comme « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine[158]».
Mais cette notion d'une nation « conçue comme une camaraderie profonde, horizontale[159]», où, outre les inégalités et les divergences existantes, devrait, selon Jean-Jacques Rousseau, prévaloir le droit de la majorité, n'était évidemment qu'un idéal. Ainsi, au début des années 1950, compte tenu des divergences au sein des militaires concernant la participation du Brésil à la Guerre de Corée et le vote de la loi de la création de la Petrobras visant le monopole du pétrole, les combats entre les nationalistes et les libéraux et même entre les nationalistes de tendances différentes se sont aiguisés et les clivages entre les diverses positions et classes se sont faits plus nets, prouvant que le pays était loin d'une unité formée autour d'un projet de nationalisme.
Avant de poursuivre l'histoire des débats entre les nationalistes et les libéraux, voyons comme se présentait l'échiquier politique lors de la victoire de Getúlio Vargas en octobre 1950. Après sa destitution en 1945, Vargas se présente au Sénat et au Congrès dans plusieurs états et pour deux partis, le PSD (Parti Social Démocratique ») et le PTB (« Parti Travailliste Brésilien), qui avaient tous les deux été créés en 1945 et étaient les bras politiques du « getulisme ». Le PSD rassemblait les bureaucrates et les hommes politiques plus traditionalistes et conservateurs qui avaient soutenu le gouvernement Vargas durant l'État Nouveau et en avaient tiré profit, ainsi que quelques grands banquiers et propriétaires fonciers, tous réfractaires aux réformes plus radicales. Le PTB était lié aux travailleurs urbains favorisés par les politiques sociales instituées par Vargas. Elu avec presque 40 % des votes qui ont élu le président Dutra, Vargas garde son poste de sénateur du PSD pour le Rio Grande do Sul, mais travaille pour l'organisation du PTB.
En 1950, il est élu président grâce à une alliance entre le PTB et le PSP (Parti Social Progressiste »), un parti de São Paulo créé par le leader populiste Adhemar de Barros, avec 48,7 % des votes, dont une grande partie obtenue dans les grands centres urbains. En deuxième place, avec 29,7 %, le brigadier Eduardo Gomes, candidat des libéraux et des « anti-getulistas », et en troisième place, avec 21,5 %, Cristiano Machado, le candidat du PSD, qui fut abandonné par une grande partie de ses coreligionnaires, lesquels ont préféré voter pour Vargas.
Le président n'ayant pas obtenu la majorité absolue, les libéraux essayèrent d'empêcher sa prise de pouvoir en s'appuyant sur une interprétation largement subjective d'un article de la Constitution de 1946 qui prévoyait la majorité absolue. Carlos Lacerda, l'impitoyable adversaire de Vargas et principal représentant des libéraux, avait affirmé un peu avant l'élection que « Monsieur Getúlio

---

[158] ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte, 2002 (La Découverte Poche ; 123. Sciences humaines et sociales). p. 19.
[159] Idem.. p. 21.

Vargas, sénateur, ne doit pas être candidat à la Présidence. Candidat, il ne doit pas être élu. Élu, il ne doit pas prendre possession. La possession prise, nous devrons recourir à la révolution afin de l'empêcher de gouverner[160]».

Pendant son gouvernement de presque quatre ans, Vargas a dû faire face à l'inexorable opposition des libéraux, des classes moyennes lettrées et même d'une large partie des nationalistes radicaux, notamment des communistes, qui avaient été poussés à la clandestinité par le président antérieur. Cette aversion des libéraux envers un gouvernement populiste était à la fois une forme de peur mais aussi de reconnaissance des classes ouvrières qui, avec l'urbanisation et le développement des grandes villes dans les années 1950, étaient devenues l'acteur principal des enjeux politiques. L'émergence des masses populaires, la peur qu'elles soient finalement organisées et arrivent au pouvoir par le biais des leaders populistes, était pour beaucoup dans l'amertume des vaincus des élections de 1950. Depuis l'élection de 1945, la première à avoir témoigné d'une mobilisation populaire autour d'une élection, les libéraux, nostalgiques de la vieille république, ont attribué la responsabilité de leurs échecs à l'existence du vote secret qui transférait la subornation individuelle « vers les groupes, les classes, les systèmes d'intérêt[161]».

Donnant suite à l'amertume des libéraux face à une masse qui osait manifester son opinion par le vote et s'opposer à leur projet de Brésil, en décembre 1950, deux mois après la victoire de Vargas, la revue Anhembi - créée par l'élite lettrée de São Paulo avec pour finalité de dicter une ligne de conduite que le Brésil devrait suivre sous la direction de cette même élite – publiait, dans son premier numéro, un éditorial plein de rancunes, d'élitismes et de préjugés qui ne dissimulait pas l'horreur que les élites avaient des pauvres. Selon le texte,

> « le 3 octobre, à Rio de Janeiro, c'était un demi-million de misérables, d'analphabètes, de mendiants affamés et déguenillés, d'esprits refoulés et justement meurtris, des individus qui sont devenus par l'abandon des hommes ignorants, mauvais et vindicatifs, qui sont descendus des collines [les favelas] animés par la chanson de la démagogie hurlée des fenêtres et des automobiles, pour voter pour l'unique espoir qui leur restait : celui qui se proclamait le père des pauvres, le messie-charlatan…[162]».

Depuis la révolution de 1930, qui a mis fin à la politique du café au lait et à l'hégémonie politique de l'état, les *paulistas* (les natifs de l'*état* de São Paulo), notamment l'élite *paulistana* (les natifs de

---

[160] FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas : o poder e o sorriso*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006. p. 166.

[161] AMARAL, Rubens. O Estado de São Paulo, 8 de dezembro de 1945. Apud : WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 5e ed. São Paulo : Paz e Terra, 2003. p. 21.

[162] *Anhembi,* São Paulo, déc 1950. Apud : WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003. p. 21.

la *ville* de São Paulo), ne supportaient pas le président Getúlio Vargas et encore moins son nationalisme à tendance populiste.

Ainsi, devant faire face à une croissante et virulente opposition, qui incluait les principaux groupes de communication de l'époque, Vargas s'évertuait à se maintenir au pouvoir en essayant de séduire, à tour de rôle, tous les principaux acteurs de l'échiquier politique du moment, en proposant des projets de loi ou en approuvant des mesures qui pouvaient satisfaire les besoins politiques et/ou sociaux plus immédiats des uns et des autres, transformant le gouvernement et ses politiques économiques en un véritable jeu de balançoire, en échange de soutien politique. Dans ce jeu périlleux et invraisemblable, qui rendait les mesures politiques instables et volatiles, même l'UDN (l'Union Démocratique Nationale), parti antipopuliste et anticommuniste par excellence qui abritait ses principaux opposants et presque tous les libéraux brésiliens, fut courtisée, mais elle a refusé de participer au gouvernement.

Les « udenistes » se considéraient comme des libéraux décomplexés et, de ce fait, réfractaires à toute forme d'intervention du gouvernement dans l'économie, raison pour laquelle ils détestaient ouvertement autant les populistes que les communistes. Ils furent les principaux instigateurs de la destitution de Vargas en 1945 et de son suicide en 1954, ainsi que de la mise en clandestinité du PCB (Parti Communiste Brésilien) en 1947. Opposants des nationalistes, ils constituaient le principal groupe d'« entreguistas » ou cosmopolites, car « ils ne donnaient pas autant de priorité à l'industrialisation et soutenaient que le progrès du pays dépendait du combat rigoureux contre l'inflation, de l'équilibre des dépenses gouvernementales et de l'entrée des capitaux étrangers[163] ».

Les cosmopolites croyaient que seuls les capitaux étrangers pouvaient, sous forme d'investissements, créer de l'épargne et pallier le problème de manque de capitaux internes, typique des pays sous-développés, en raison de l'absorption de la totalité des revenus de la majorité de la population par la consommation. Pour eux, le développement du pays ne pouvait se faire qu'avec des capitaux internationaux. Ainsi, par une interprétation biaisée de la situation économique du pays, ils se refusaient à constater qu'elle était le résultat de la conjugaison entre les bas revenus de la population pauvre et les prix élevés.

Les nationalistes modérés, qui étaient encore en phase de définition de leurs positions en 1950, défendaient l'industrialisation et le développement avant tout car ils savaient que l'État brésilien n'aurait pas l'argent nécessaire pour tout faire et qu'il aurait besoin de l'aide étrangère. Ils défendaient aussi l'idée que le contrôle de certains secteurs importants considérés comme essentiels au développement du pays devait appartenir aux entreprises nationales, voire à l'État.

[163] FAUSTO, Boris. Op. cit. p. 168.

Les nationalistes radicaux partageaient quelques idées avec les modérés, mais détestaient les capitaux étrangers. Parfois ils donnaient l'impression d'être beaucoup plus préoccupés à dénigrer les politiques économiques du gouvernement et l'image des hommes politiques qui commandaient le pays - considérés de façon quasiment indistincte comme des réactionnaires qu'ils aimeraient bien renverser afin d'établir un nouvel ordre - qu'avec les projets sur le développement et l'industrialisation du pays. Anti-impérialistes avant tout, pour eux le sous-développement brésilien était le résultat d'une :

> « alliance naturelle entre investisseurs particuliers et gouvernements capitalistes, à l'intérieur du monde industrialisé. Cette conspiration cherchait à maintenir éternellement le Brésil dans un rôle subordonné, comme exportateur de produits primaires, dont les prix étaient maintenus à des niveaux minimaux, et importateur de bien manufacturés, dont les prix étaient maintenus à des niveaux exorbitants, par des organisations monopolistiques. N'importe quel programme d'industrialisation était, pourtant, voué à l'échec, fondé sur la coopération souhaitée avec les pays développés. Au contraire, les mesures stratégiques visant à accélérer l'industrialisation, telles que l'augmentation maximale de la capacité d'importation d'équipements de base, pouvait compter avec le sabotage délibéré des conspirateurs étrangers. De plus, l'état de sous-développement économique du Brésil était promu par les secteurs internes qui étaient liés au commerce d'exportation et d'importation, aidés et encouragés par les employés brésiliens des entreprises étrangères, dont les investissements étaient, par nature, de spoliation[164]».

C'est au sein de cette opposition entre nationalistes et libéraux qu'ont eu lieu les deux discussions les plus importantes des premières années du nouveau gouvernement Vargas, sources des principales vagues de nationalisation : la création de la Petrobras, le monopole du pétrole et la position que le Brésil devrait adopter vis-à-vis de la Guerre de Corée. Deux questions qui intéressaient de près les militaires brésiliens qui, très présents dans la société depuis la proclamation de la République et particulièrement après la Révolution de 1930, espéraient compter dans le débat. A cette époque, la tendance et les divergences idéologiques qui les animaient étaient dévoilées par les débats survenus lors des élections pour le Club Militaire.

En décembre 1950, alors que les esprits libéraux n'avaient pas encore encaissé leur échec à l'élection présidentielle et essayaient de trouver une issue, constitutionnelle ou pas, à ce qu'ils considéraient comme un grave problème, la Revue du Club Militaire publiait un article qui est, on peut le dire, à l'origine des principaux conflits entre les nationalistes et les cosmopolites, ainsi qu'entre les nationalistes modérés et les nationalistes radicaux pendant le gouvernement Vargas. L'article, qui accusait les États-Unis d'être les responsables de la Guerre de Corée et demandait au

[164] SKIDMORE, Thomas. *Brasil : de Getúlio a Castelo*. 5e ed. Traduit de l'anglais par Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976. p. 120.

gouvernement de déclarer sa neutralité dans ce conflit, a fait couler beaucoup d'encre, suscitant la haine des militaires anticommunistes et provoquant la suspension de quelques numéros de la revue, outre l'emprisonnement et le transfert de plusieurs militaires nationalistes, considérés comme russophiles.

L'élection pour la présidence du Club Militaire de 1950 fut marquée par une forte polarisation idéologique qui a scindé les militaires en deux groupes. D'un côté, les nationalistes, qui défendaient la légalité démocratique, le monopole du pétrole et le non alignement du Brésil aux côtés des États-Unis, critiqués par leur intervention dans la Guerre de Corée, de l'autre, les militaires libéraux, américanistes et anticommunistes. L'élection fut remportée par Estillac Leal, nationaliste appartenant au premier groupe qui fut nommé, par la suite, ministre de la Guerre. Fortement critiqué après la publication de l'article dans la revue du Club, il fut obligé de se retirer. En 1952, il a tenté de se faire réélire à la présidence du Club, mais il a été largement battu par les conservateurs.

En décembre 1951, lorsque le président envoya au Congrès le projet de création de la Petrobras, cette polarisation s'était étendue à tout le pays. En essayant d'être flexible et de réduire la résistance de l'opposition libérale, le projet, tout en demeurant très nationaliste, n'était pas aussi étatiste que les nationalistes radicaux le souhaitaient. Ces derniers étaient mécontents du fait que le projet autorisait toutes les entreprises établies dans le pays, toutes nationalités confondues, à détenir jusqu'à un dixième des actions de la future entreprise. Le président évitait ainsi l'habitude monopoliste du capital étranger et même du capital national et réservait à l'État le contrôle majoritaire de l'entreprise[165].

Vargas fut violemment critiqué par les militaires nationalistes, par les libéraux, devenus ponctuellement nationalistes afin de profiter de la vague de nationalisme suscitée par le projet, et par les communistes qui le traitèrent d'esclave du capital impérialiste. La campagne du pétrole et de la création de la Petrobras a mobilisé tout le pays et « par son impétuosité et son caractère multi-classiste (…) a démontré que les idéaux nationalistes étaient un outil capable de mobiliser la nation avec une amplitude que des mouvements revendicatifs de classe n'ont jamais réussi à obtenir[166]».

Dans un pays entièrement divisé et déchiré par des tensions sociales entre, d'un côté, un groupe qui voulait le développement et l'industrialisation d'un pays bâti sur des bases plus socialement équitables et, de l'autre, un groupe qui se battait pour préserver ses privilèges au détriment des plus démunis, le nationalisme était le seul lien de convergence capable de provoquer un tel engouement de la population. Après presque deux ans d'intenses débats, le président finalement a pu

[165] FAUSTO, Boris. Op. cit. p. 171.
[166] Idem. p. 171.

promulguer, en octobre 1953, la loi créant la Petrobras, assurant à l'État le contrôle monopoliste de toutes les étapes de l'industrie pétrolifère, à l'exception de la distribution.

En 1952, cherchant à équilibrer la balance commerciale, Getúlio Vargas avait aussi publié un décret limitant l'envoi à l'étranger des profits des entreprises étrangères à 10 %, décret qui n'a jamais été appliqué et a fonctionné plutôt comme une menace. En 1954, il avait aussi envoyé au Congrès un projet de création de l'Eletrobras, l'entreprise publique d'énergie qui servirait à suppléer le manque d'énergie produite par les entreprises canadiennes et américaines responsables du secteur et dont les services et les prix étaient souvent critiqués. Mais rien ne se compare à l'engouement provoqué par la campagne du pétrole et la création de la Petrobras qui furent, sans aucun doute, les moments les plus marquants de la politique nationaliste brésilienne de l'époque et ont symbolisé une victoire très importante dans la bataille économique contre les États-Unis et contre les libéraux brésiliens qui ont utilisé toutes leurs forces pour contrecarrer le projet. Pas immense vers une politique anti-impérialiste, cette conquête a marqué aussi l'ouverture d'un nationalisme politique qui a servi de modèle à la gauche brésilienne à partir de la mort de Vargas.

Le suicide du président et notamment sa lettre testamentaire[167], un modèle de perfection d'un nationalisme populiste, ont permis la confirmation, la sacralisation et l'union du peuple autour d'un projet de nationalisme qui deviendra de plus en plus radical au fil des années[168], au fur et à mesure qu'augmentera l'influence du PCB sur la gauche brésilienne. L'attitude désespérée d'un président acculé par les scandales de corruption de son gouvernement – dont il n'avait vraisemblablement aucune connaissance -, par l'oscillation systématique de sa politique dans sa tentative de maintien au pouvoir – d'où il a toujours dit qu'il n'en partirait que mort –, en essayant de séduire ses multiples alliés et opposants, ainsi que le constant changement de ses ministres sous la pression des libéraux, a réussi à repousser pendant 10 ans un coup d'État que les militaires préparaient depuis l'arrivée de Vargas au pouvoir. Si le nationalisme était une prérogative des classes aisées et lettrées, avec la mort du président, le peuple a aussi embrassé la cause.

Mais ce nationalisme construit et imposé d'en haut vers le bas, parlant au nom du peuple, a rencontré beaucoup de problèmes et n'a pas obtenu autant de succès que l'on aurait imaginé. L'idéal d'une communauté unie autour d'un même projet n'a pas fonctionné, vu qu'il ignorait la diversité sociale et les conflits de classes. Il y avait aussi le problème relatif au manque de concentration autour d'un leader et d'un parti fort, capable d'imposer les changements souhaités visant une plus grande autonomie de la politique économique et étrangère. Le nationalisme plus radical est toujours

[167] Cette lettre attribuée à Getúlio Vargas ne fait pas l'unanimité, car il existe des divergences entre les historiens sur son véritable auteur.

[168] Nous verrons dans la partie suivante les fondements de ce nouveau nationalisme, déjà esquissé ici, et l'influence qu'il a eu sur les cinémanovistes et la gauche brésilienne en général.

resté en marge du pouvoir et du nationalisme plus populiste, ce qui a rendu impossible la mise en pratique de sa politique, qui n'a jamais dépassé le stade de projet. En plus, leur mépris envers les leaders populistes les a empêchés de former une alliance qui aurait pu être puissante et très importante pour le pays. Quand le nationalisme commençait vraiment à envisager des possibilités très concrètes de passer de la théorie à la pratique, le coup d'État militaire du 1er avril 1964 est venu mettre fin à ce qui s'était mis en place dix ans auparavant. Autant en 1954 qu'en 1964, les nationalistes radicaux n'ont su soutenir les leaders populistes qui se sont battus seuls contre les forces réactionnaires internes alliées aux capitaux internationaux.

Nous sommes d'accord avec Weffort, à qui nous renvoyons pour plus de détails sur les problèmes du nationalisme brésilien, quand il affirme que :

> « il n'y a pas le moindre doute que les nationalistes – ainsi que les leaders populistes, chacun à sa façon – aient cherché à défendre les intérêts des masses populaires. Il est même possible d'admettre que les nationalistes auront été, dans la période que nous analysons, leur expression politique la plus élevée. Néanmoins, il n'y a pas de doute que le nationalisme a obscurci gravement le sens de classe de l'émergence politique des masses, la formation du prolétariat au centre du développement capitaliste. Et il a payé pour cela, comme les masses populaires elles-mêmes, avec la débâcle retentissante[169]».

Nous avons trouvé pertinent de faire cette longue introduction sur le nationalisme du début des années 1950 au Brésil, car il a eu une énorme influence sur les deux mouvements cinématographiques qui sont analysés dans cette recherche. Le nationalisme plus populiste des *chanchadas* – un nationalisme de valorisation du national, sans opposition à l'étranger pour autant qu'il serve les intérêts nationaux – et celui plus radical des cinémanovistes, d'opposition à l'étranger, notamment à l'impérialisme culturel et politique américain.

2.1.1 – Le nationalisme culturel et la quête d'authenticité

Comme nous venons de le voir, dans les années 1950, le nationalisme économique et politique a quasi entièrement remplacé le nationalisme culturel, présent depuis le Romantisme, le Modernisme et, notamment, depuis la Révolution de 1930 et l'avènement de *Casa-grande e senzala*, le livre de Gilberto Freyre publié en 1933 et qui a été le premier à souligner l'importance de la culture noire, à

[169] WEFFORT, Francisco. Op. cit. p. 40.

la considérer et à la définir comme un paradigme identitaire[170] et qui, comme nous le verrons par la suite, a eu une certaine influence sur la conception de la culture populaire des *chanchadas*.

Il est clair que cette valorisation de la culture afro-brésilienne, érigée en identité nationale, a eu une énorme influence sur la conception du nationalisme culturel brésilien. Un nationalisme culturel qui, dû au fait pionnier de quasi-découverte d'une culture, ne la renfermait pas sur elle-même, comme une chose monolithique et en stagnation. A ce moment-là, la culture choisie par Freyre sert simplement à l'affirmation d'une identité culturelle, d'une authenticité, par opposition à d'autres cultures possibles, non authentiques. Elle est le résultat même d'un processus historique et de l'interaction sociale entre les différents groupes ayant formé le Brésil et ne serait authentique que parce qu'elle est née au Brésil, résultant de son brassage racial et culturel. Le traditionalisme de Freyre, qui transforme la culture populaire en folklore et ne la reconnaît plus comme un fait historiquement conditionné, n'est venu qu'*a posteriori*.

Ce nationalisme culturel, au moins jusqu'au début des années 1960, était fondé sur la notion d'authenticité et ne rejetait pas la culture de l'autre. Un peu comme les nationalistes modérés, ce nationalisme respectait les formes d'expression des cultures allogènes mais lui préférait les cultures endogènes. La culture étrangère était toujours perçue comme un point de référence incontournable qu'on ne pouvait et ne devait pas éviter, mais dont il fallait s'en distinguer dans la quête d'une authenticité et de particularités locales.

Construite et imaginée comme la majorité des concepts, la notion d'authenticité, qui se confond avec celle d'identité nationale, a toujours été diverse et difficile à cerner, car elle était perméable aux subjectivités et aux époques, même si elle passait invariablement par la valorisation d'une spécificité préalablement définie comme étant typiquement nationale et porteuse de valeurs universelles, par opposition à une forme de culture considérée comme inauthentique et, de ce fait, non-nationale. Pour le sociologue américain Immanuel Wallerstein, les nationalistes du monde moderne sont « l'expression ambiguë d'une demande à la fois de participation dans le système, d'assimilation dans l'universel, d'élimination de tout ce qui n'est pas égal et en effet différent, et,

---

[170] Gilberto Freyre est un auteur autant aimé que détesté au Brésil. Malheureusement, le côté conservateur et traditionaliste de ses livres a pris le dessus sur le rôle de grand studieux de la culture brésilienne de la période coloniale qu'il a joué. La vision quasiment néocolonialiste de son *lusotropicalisme*, qui valorise de façon excessive et mélancolique la colonisation portugaise dans les tropiques et lui a permis de raconter l'histoire des Noirs, les esclaves, sous l'optique des maîtres, ainsi que son idée d'une supposée démocratie raciale, entre autres problèmes posés par son livre *Casa-grande e senzala*, ont obscurci le fait qu'il a été le premier à avoir valorisé la culture afro-brésilienne et à l'avoir considérée, de même que les Noirs, comme des symboles de l'identité brésilienne. Quand bien même les critiques qui lui ont été faites sont pertinentes, son apport ne devrait pas, toutefois, être considéré comme anodin et sans importance dans un pays où le problème du racisme n'avait et n'a toujours pas encore été réglé, à une époque où la théorie du blanchissement de la population n'avait pas encore été oubliée et où tout ce qui était positif et intéressant ne pouvait venir que de l'étranger. Nous ne pouvons pas parler de culture populaire dans ces années-là sans parler de l'importance de *Casa-grande e senzala* (*Maîtres et esclaves*).

simultanément, de désengagement du système et d'adhésion au particulier, à la réinvention des différences. En vérité, il s'agit d'un universalisme au travers du particularisme et d'un particularisme au travers de l'universalisme[171]». Cette définition de l'auteur américain rejoint celle de la philosophe brésilienne Marilena Chaui quand elle affirme que l'utilisation de l'expression « national-populaire » au Brésil, synonyme d'authenticité donc, « indiquait une unité géographique, anthropologique, juridique et politique dotée d'une face externe et d'une face interne, le national étant l'extériorité et le populaire, l'intériorité[172]». Le national, intérieur, s'opposerait à l'européen, extérieur, mais s'identifierait à son modèle d'universel dans un processus à la fois d'indifférenciation et d'intégration. En ce sens, les cultures différentes ou les cultures autres, qui serviraient initialement comme paradigme de comparaison pour la différenciation identitaire et « universalisante », ne seraient pas forcément inférieures ou supérieures, mais simplement inauthentiques, non typiques.

2.1.2 - L'indianisme

La quête d'authenticité, d'une identité culturelle au Brésil, depuis le début, a souvent portée sur les plus diverses formes et expressions de la culture populaire brésilienne. Le Romantisme brésilien est le premier à avoir essayé de la définir et de la caractériser, notamment avec le courant indianiste. Tributaire d'une période de nationalismes, il semblait naturel que les écrivains de ce mouvement se tournassent vers la réalité brésilienne, vers ce qu'il y avait de populaire, natif et typique, étant donné que le reste était lié à une métropole dont ils cherchaient à se distinguer et à s'éloigner. Le critique littéraire Pereira da Silva, l'un des fondateurs et principaux critiques du Romantisme brésilien, après avoir affirmé que la France et l'Italie n'avaient réussi à créer une poésie originale fondée sur les choses nationales qu'après avoir abandonné l'imitation des arts étrangers, constatait, un peu amer, que :

> « au Brésil, cependant, cette révolution poétique ne s'est malheureusement pas encore fait complètement sentir, nos poètes renient leur patrie, oubliant de *chanter les beautés des palmiers, les délicieux bord de l'Amazone et du Prata, les forêts vierges, les superstitions et pensées de nos compatriotes, leurs us, coutumes et religions*, pour saluer les Dieux du Polythéisme [sic] grec, *s'inspirer d'étranges croyances, auxquelles nous*

[171] WALLERSTEIN, Immanuel. *The Politics of the World-Economy : The states, the movements and the civilizations*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. p. 166-167. C'est nous qui traduisons de l'anglais.
[172] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo : Brasiliense, 1986. p. 105.

ne croyons pas, et ne prêtons aucune importance, et ce faisant agissent comme de simples *imitateurs*[173] d'idées et de pensées d'autrui[174]».

Nous pouvons noter dans cette plainte, l'envie d'une chose typique et qui fasse sens pour le public brésilien. Ce passage nous montre, très clairement, les principales caractéristiques qui sont devenues les lignes directrices ayant guidé le mouvement dans sa recherche d'une littérature nationale. D'abord, nous pouvons constater que l'authenticité s'opposait à l'idée d'imitation d'une culture ou d'un art exogènes qui devaient être rejetés à tout prix. Cette idée de copie de l'étranger comme synonyme d'inauthenticité et de cosmopolitisme suscitée par le mouvement a marqué les esprits lettrés brésiliens pendant longtemps, jusque dans les années 1960 où elle a refait surface à chaque fois qu'il était question d'originalité artistique et d'identité nationale. L'autre directive importante qui ressort de ce passage, et qui a constitué le thème de base de l'indianisme, est l'incitation à la reconnaissance et à la valorisation d'une partie de la culture populaire de l'époque vue quasiment comme un devoir civique et patriotique. L'autre partie, la culture afro-brésilienne, encore enchaînée et inféodée aux préjugés de l'époque, a dû attendre la plume de Gilberto Freyre pour se libérer des amarres qui l'attachaient aux maisons des esclaves, gagner les traits d'une identité nationale et, finalement, gagner droit de cité.

Outre leur position idéologique concernant le régime esclavagiste - plusieurs d'entre eux étaient propriétaires d'esclaves -, les romantiques ont justifié le choix de l'indianisme[175] par le fait qu'il s'agissait d'une culture et d'un peuple entièrement nés au Brésil, même si au milieu du XIXe siècle une immense majorité des aborigènes brésiliens se trouvait déjà assimilée par la culture européenne. Au départ, donc, c'est l'aspect nativiste qui a déterminé le choix du populaire. Comme dans le cas du Romantisme européen, il a fallu, pour trouver cette originalité typique, reculer dans le temps. Si en Allemagne on va jusqu'à l'Antiquité, au Brésil et en Amérique latine de manière générale, on revenait au passé pré-colonial pour mieux mythifier le passé historique, la nature et les aborigènes, le « bon sauvage », qui devenait le peuple « mythique et héroïque fondateur de la race brésilienne[176]». Un retour vers un passé non colonial, qui pouvait être interprété comme une condamnation du présent et tout ce qu'il symbolisait à mesure que le mouvement plongeait dans le passé pour trouver ce qu'il ne trouvait pas dans le présent, mais aussi comme une négation du

---

[173] C'est nous qui soulignons.

[174] SILVA, João Manuel Pereira da. *Estudos sobre a literatura*. N 2, p. 214. Apud : CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos 1836-1880)*. Vol. 2. 3e ed. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1969. p. 332-333.

[175] Les principaux auteurs de l'indianisme furent Gonçalves Dias (1823-1864), dans la poésie, et José de Alencar (1830-1877), dans la fiction. Ils furent précédés par deux auteurs du mouvement littéraire antérieur, l'Arcadismo : José de Santa Rita Durão (1722-1784) et Basílio da Gama (1741-1795).

[176] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos 1836-1880)*. Op. cit. p. 56.

présent (dans le sens de la dissimulation de la réalité) à mesure que le mouvement passait sous silence les contradictions internes de la société de l'époque, tel que l'esclavage et l'état de total délabrement dans lequel se trouvait l'indien brésilien, si les auteurs n'avaient pas été aussi conformistes qu'ils le paraissaient, si leur position n'avait pas été aussi idéologique. Cette idée d'une culture nationale sans le Noir créait un paradoxe qui s'accentuait avec la transformation de l'indien brésilien en une sorte de chevalier européen.

Donc, en l'absence de tout réalisme et de toute conscience critique, cette quête d'authenticité des romantiques ne s'est pas réalisée sans poser quelques problèmes. Au mépris de l'importance que le mouvement a eue dans la quête d'une identité culturelle nationale, en choisissant l'élément indigène comme symbole de l'authenticité brésilienne, au détriment total de l'élément noir, « l'indianisme mettait en évidence sa valeur idéale – exprimée à travers les déformations d'un subjectivisme romantique – en opposition à la pauvre et prosaïque réalité de l'époque ; mais, en même temps, il accomplissait une fonction sociale foncièrement évasive, en laissant dans l'ombre les contradictions sociales concrètes du Brésil de l'époque[177]». En agissant d'une telle façon, ils se mettaient au diapason de la mentalité prédominante durant cette période très marquée par les théories racistes européennes qui considéraient le Noir comme un être inférieur et qui, pour cette raison, trouverait beaucoup de difficultés à être mythifié.

En raison de l'influence non négligeable de la culture européenne[178] sur les romantiques brésiliens - à tel point que certains critiques leur nient l'épithète de nationaux -, nous pouvons constater que leur choix ne s'est pas fait par opposition à une culture exogène, mais a été l'objet d'une quête d'authenticité, d'une envie de nationalité, qui passait par un primitif typique et s'opposait moins à la culture portugaise et européenne qu'à l'élément portugais - très renié parce que colonial et non-national - et son influence. Une influence dont les écrivains cherchaient à se différencier et à se débarrasser dans leur envie d'émancipation vis-à-vis de la métropole.

En réalité, dans cette envie d'universalisation, on s'inspirait d'une forme reconnue et consacrée, même si elle était exogène, pour mieux représenter un contenu, une matérialité typiquement nationale. La forme pouvait être universelle, mais le contenu ne pouvait être autre que national, local. Dans une patrie récemment proclamée, il y avait une énorme demande de brésilité que la littérature a très bien su combler. Rappelons que le mouvement apparaît au début des années 1830,

---

[177] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2005. p. 105.

[178] Cette antipathie de certains critiques envers le mouvement est due au fait qu'il a été fondé à Paris en 1833 par un groupe de jeunes étudiants brésiliens et a été très influencé par les romantiques français. C'est à Paris aussi qu'ils ont publié, en 1836, la revue *Niterói* - terme d'origine aborigène -, une revue brésilienne de sciences, lettres et arts, dont le slogan des deux premiers numéros était « Tout par le Brésil et pour le Brésil ». C'est dans cette publication que les jeunes intellectuels ont publié les premières prémisses du futur Romantisme brésilien, ainsi que les premières théories sur un possible nationalisme littéraire.

après l'indépendance brésilienne survenue en 1822 qui a exercé une grande influence sur leur conception d'une littérature nationale et patriotique[179]. Une nation nouvelle et indépendante devait avoir une littérature nouvelle et authentique.

Même si cette conception d'une authenticité bâtie sur la valorisation idéale de l'élément primitif et sur les aspects plus pittoresques du paysage brésilien de l'indianisme au prix d'une totale ignorance des problèmes des Noirs semblait absurde et problématique, elle a eu, au moins, le mérite de valoriser une culture jusqu'alors perçue négativement et d'affirmer une identité nationale à partir d'un composant local et natif qui a eu une « grande importance dans la formation d'une littérature brésilienne autonome[180]» et dans la recherche et l'affirmation d'une thématique nationale et populaire qui a sonné quasiment comme une déclaration rebelle d'indépendance contre la culture européenne. Des qualités qui ne furent pas souvent saluées par la critique.

Certaines de ces critiques apparaissaient là où on les attendait le moins et parfois n'étaient pas dépourvues de mépris envers ce peuple que l'indianisme a désigné comme national et modèle pour une littérature brésilienne, ainsi que d'un certain ethnocentrisme qui ne voyait pas d'un bon œil la valorisation d'une culture native et populaire, considérée comme pauvre et sous-développée, au détriment de la culture métropolitaine dite d'élite. Silvio Romero - peut-être le critique le plus brillant de sa génération, pour qui l'Indien n'avait ni sentiment patriotique ni l'étoffe du héros décrits par l'indianisme - a écrit que l'ainsi nommée :

> « poésie purement indienne est une poésie bi-forme, qui n'est ni brésilienne, ni indigène. La race sauvage, avec tous les enchantements et hallucinations de l'homme enfant, vierge et agréablement espiègle, avec tous les effluves apparents d'une immense poésie, est aujourd'hui une image muette devant disparaître du centre de notre vie, dans l'agitation de notre civilisation. Elle n'a pas voulu ou n'a pas pu sentir les agitations d'un autre vivre, écouter les bruits d'autres formes de désirs, de libertés, de croyances, de luttes, que la foule, parfois tyrannique, des conquérants, a voulu lui faire entendre. La race sauvage est morte ; nous n'avons plus rien à craindre ou à attendre d'elle. Le colon européen n'a pas eu à livrer de grandes batailles face à un ennemi tenace : il a dû assister au défilé triste et émouvant de la masse sauvagement bonne et sympathique des adorateurs de Tupã[181] [182]».

Il faut dire que ces critiques étaient très influencées par la supposée infériorité raciale qui caractérisait les théories évolutionnistes et scientifiques alors en vogue. Au lieu de s'attaquer aux

---

[179] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisisvos 1836-1880)*. Vol. 2. 3e ed. São Paulo : Martins, 1969. p. 11.

[180] GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento : ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002. p. 186.

[181] Dieu de la mythologie indienne associé au tonnerre

[182] ROMERO, *Sílvio*. *Historia da literatura brasileira*. BARRETO, Luiz Antonio (org). Rio de Janeiro : Imago ; Aracaju : Universidade Federal de Sergipe, 2001. Tomo 2. p. 745

contradictions ou aux problèmes esthétiques posés par les œuvres indianistes, ils ont préféré nier la qualité d'une littérature qui faisait l'apologie d'une race considérée comme inférieure. Pour Romero, qui niait le potentiel et l'authenticité des lettres nationales compte tenu de l'existence de ces races dites inférieures, le Brésilien n'a pas vraiment réussi à se distinguer du type portugais et, en ce sens :

> « l'Indien, *type presque perdu*[183], qui est de plus en plus en train de s'effacer, n'a que très peu contribué dans ce sens. L'Africain, rebelle *aux progrès intellectuels*, *a altéré, sans avantage, notre physionomie prétérite*. De l'association, donc, entre vieille population latine, *bêtement retardée, bêtement inféconde, et sauvages africains, stupidement indolents, stupidement taillés pour être esclaves*, est apparu, dans la partie maximale, ce peuple, qui se dit, qui se suppose grand, parce qu'il possède, entre autres merveilles, 'le plus beau pays au monde'. Il est nécessaire de chercher dans l'histoire les conditions de sa culture, de sa civilisation[184]» (C'est nous qui soulignons).

Eugéniste, Romero croyait que la solution pour l'avenir du Brésil résidait dans le métissage qui éliminerait les races les plus faibles – la jaune et la noire. De ce fait, pour lui, l'authenticité nationale ne passait pas par les Indiens, mais par les métis, une « sous-race » – mais un passage obligé sur le chemin rédempteur du blanchissement - à laquelle appartiendraient tous les « véritables » Brésiliens, au moins dans les idées, si ce n'est dans le sang. Pour lui, l'indianisme fut « utile comme un tonique, une secousse nécessaire imposée aux nerfs de nos bourgeois afin de les détourner des manies d'imitations européennes, mais il ne pouvait être exclusif ».

2.1.3 - Le modernisme

Avec le Modernisme, mouvement qui donne suite à cette quête, la situation ne change pas beaucoup. Au départ, les préoccupations étaient plutôt d'ordre esthétique et ne s'éloignaient pas beaucoup des canons européens. On y parle d'une culture populaire sans qu'elle soit encore bien définie. Ce n'est qu'un peu plus tard que l'élément primitif et nationaliste est apparu et a fini par s'imposer. D'abord, « il était nécessaire d'élever davantage le sentiment de nationalité artistique et littéraire en *ricanant moins*[185] de ce qui était national, natif et nôtre[186]». Moderne ici est synonyme

---

[183] C'est nous qui soulignons.
[184] ROMERO, Sílvio. *O Caráter nacional e as origens do povo brasileiro*. Apud : LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro : historia de uma ideologia*. 6e ed rev. São Paulo : UNESP, 2002. p. 243.
[185] C'est nous qui soulignons.
[186] Corrêa, Raimundo cité par BRITO, Mário da Silva. *Historia do Modernismo brasileiro : antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971. p. 22.

d'Europe et le national n'était pas encore un motif de fierté, comme le texte le laisse deviner. Encore une fois, il n'y a pas vraiment d'opposition à une culture allogène, mais plutôt un souci de différenciation car, paradoxalement, « pour combattre le code littéraire dominant importé d'Europe, les modernistes ont cherché dans l'Europe les techniques littéraires nouvelles et modernes [187]».

De ce regard contemplatif vers une culture étrangère, les intellectuels ont commencé à prendre conscience de la valeur des biens culturels nationaux et se sont doucement tournés vers une proposition de culture entièrement et typiquement brésilienne, fondée sur des valeurs sociales et culturelles quelles qu'elles fussent. Ce moment survenu, tout ce qui était auparavant accusé de brésilien, et comme tel refusé ou considéré comme digne de honte, a été fièrement mis en valeur comme exemple d'une brésilité à découvrir. L'intellectuel s'est tourné vers la culture populaire rehaussée à la position de typique et nationale. Ce fut un moment de redécouverte du Brésil.

Cette notion d'un nationalisme artistique et culturel au Brésil est, sans aucun doute, né avec le mouvement moderniste. Plus précisément à partir de 1924 avec la publication du manifeste *Poesia Pau-Brasil*, d'Oswald de Andrade qui a esquissé, finalement, un principe de définition de ce nationalisme artistique - qui devrait être bâti sur les arts populaires - et a indiqué quelques directions esthétiques à suivre dans ce but. Le manifeste, qui a été écrit avec un dessein de provocation et de parodie, prônait une absorption critique de la modernité européenne, faisait l'apologie de la culture populaire, d'un langage simple privé de tout pédantisme et académisme et défendait l'association entre le moderne et l'archaïque qui a eu, comme nous allons le voir dans la troisième partie, une énorme influence sur les *tropicalistes*.

Dans un style quasiment cinématographique - comme s'il s'agissait de plans rapides - qui séduisait l'auteur, le texte est écrit avec des phrases courtes, libres, mais concises et objectives. Selon Alfredo Bosi, le texte, qui n'échapperait pas à certains stéréotypes liés au caractère national typiques des colonisateurs du XVIe siècle et des théories colonialistes du XIXe siècle, est fondé sur une envie de « transposer, dans un style de synthèse violente, non seulement l'espace moderne de la nation (…), mais aussi sa vie précoloniale et coloniale. Il en résulte une jonction entre modernisme et primitivisme qui, en dernière analyse, définit la vision du monde et la poétique d'Oswald[188]».

Le *Manifeste Anthropophage*, apparu en 1928, du même Oswald de Andrade, est encore plus radical en termes de nationalisme artistique dans sa défense d'une anthropophagie culturelle qui synthétiserait les contradictions entre les cultures populaire et érudite. L'auteur y défend « une attitude brésilienne d'absorption rituelle des valeurs européennes, afin de dépasser la civilisation

---

[187] JOHNSON, Randal. *Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Tradução de Aparecida de Godoy. São Paulo : T.A Queiroz, 1982. p. 48-49.

[188] BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 44e ed. São Paulo, Cultrix, 2006. p. 359.

patriarcale et capitaliste, avec ses normes rigides sur le plan social et ses refoulements imposés, sur le plan psychologique[189]». Le manifeste fut très important car il a réussi, même partiellement, à détruire le mythe hiérarchique qui déterminait la prééminence de la culture dite originale sur celle considérée comme une copie, ce qui, en termes culturels, garantissait – en raison de leur antériorité – l'éternelle suprématie des pays centraux sur les pays périphériques. En vérité, sans vouloir changer ou nier l'hégémonie culturelle des pays développés sur les périphériques, « Oswald proposait une posture culturelle irrévérencieuse et sans sentiment d'infériorité, métaphorisée dans la déglutition d'autrui : copie oui, mais régénératrice[190]».

A partir de ce moment, le mouvement devint moins esthétique et donna la primauté au concept de brésilité, l'expression d'un nationalisme culturel non xénophobe dont la principale intention était de préserver l'authenticité en protégeant ainsi la culture typiquement brésilienne afin qu'elle ne soit pas absorbée par les cultures étrangères. Les modernistes se sont appuyés initialement sur la culture européenne pour mieux réaliser l'anthropophagie, sorte de synthèse entre les cultures des trois peuples formateurs du Brésil, qui aurait permis l'élaboration de la culture typiquement brésilienne. Leur processus de réflexion, « comme dans un grand éventail de renouvellement critique, d'abord s'ouvre au souffle nouveau de la brise universelle, pour ensuite se fermer sur sa propre perplexité et la repenser non plus en terme de langage, mais surtout de réalité[191]».

Dans ce cannibalisme culturel, qui a marqué et influencé la plupart des avant-gardes artistiques en Europe, on prônait la dévoration de la culture de l'autre, celle considérée comme supérieure ou mieux développée, pour en retirer, pour en régurgiter, selon le principe des anthropophages, ce qu'elle aurait de mieux afin de permettre la création de sa propre culture. L'identité culturelle nationale serait le résultat de ce processus symbiotique, où l'acte de régurgiter compte davantage que celui d'ingérer.

Mais si la notion d'authenticité/identité a été bien précisée, celle de culture populaire est toujours demeurée vague, imprécise, voire contradictoire. Cette imprécision conceptuelle proviendrait peut-être du fait que le Modernisme brésilien a rapproché l'intellectuel de l'univers de la culture populaire, mais pas forcément du pauvre, des classes subalternes, puisque la grande majorité de ses membres avait une posture plutôt aristocratique. Selon Salvyano Cavalcanti de Paiva, « les modernistes, dans une attitude contemplative de nouveaux riches, proclamèrent la nouvelle fierté

---

[189] CANDIDO, Antonio e ADERALDO, José Castello. *Presença da literatura brasileira : modernismo, historia e antologia*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1996. p. 19.

[190] SCHWARZ, Roberto. « Nacional por subtração ». In : *Que horas são ? : ensaios*. São Paulo : Companhia das letras, 1987. p. 38.

[191] ÁVILA, Affonso. « Do Barroco ao Modernismo : o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro ». In. *O Modernismo*. ÁVILA, Affonso (org). São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 34.

tropicale, avec une charge de valeurs hétérogènes mais qui répondait à la soif d'authenticité du Brésilien moyen épuisé de la culture colonialiste...[192]».

Le mouvement, qui n'a pas réussi à constituer un groupe de création avec un discours esthétique organique du point de vue culturel, fut très critiqué à son début par la gauche brésilienne, et même par quelques-uns de ses propres membres, en raison de son manque d'engagement. Mário de Andrade affirme qu'ils étaient si inconscients que « même le nationalisme que nous pratiquions avec un peu plus de largeur que les régionalistes, nos prédécesseurs, n'a pas réussi à définir en nous quelque conscience de la condition intellectuelle, de ses devoirs envers l'art et l'humanité, de ses relations avec la société et l'État[193]».

Après le manifeste *Pau-Brasil*, ce manque de convergence, qui était aussi la source de sa richesse initiale, s'est fait plus clair dans la scission du mouvement en deux groupes de tendances idéologiques totalement antinomiques. D'un côté, le groupe plus à gauche, nationaliste d'influence européenne, notamment française, placé sous la direction d'Oswald de Andrade. De l'autre, le « Mouvement Verde-Amarelo » (Vert-Jaune), formé par Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia et Plínio Salgado, entre autres, qui critiquait le nationalisme considéré comme excessivement français de l'autre groupe et défendait un nationalisme de valorisation de l'élément primitif brésilien. De forte coloration fasciste, ce dernier mouvement est à l'origine de l'AIB (Aliança Integralista Brasileira[194]).

Le Modernisme brésilien peut être divisé en trois phases. La première, de 1917 à 1922, plus rebelle, fut celle de la destruction des modèles du passé. La deuxième, de 1923 à 1930, est la phase d'expérimentation des propositions et de la construction d'une nouvelle esthétique. La dernière, de 1931 à 1945, fut celle de la maturation et de la stabilisation. À ces trois phases viendraient s'ajouter, selon Mário de Andrade, les trois choses les plus importantes que le groupe aurait réalisées : « le droit permanent à la recherche esthétique, l'actualisation de l'intelligence artistique brésilienne ; et la stabilisation d'une conscience créatrice nationale[195]». C'est en raison des deux premiers éléments qu'on a l'habitude d'associer le mouvement au cinéma novo.

---

[192] PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. « Chanchada : alegria e dois mitos ». Rio de Janeiro : *O Globo*, 5 de agosto de 1973. p.7.

[193] ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo : Martins, 1974. p. 186.

[194] Le parti politique brésilien d'origine fasciste, ainsi qu'il est expliqué dans la première partie de ce chapitre.

[195] ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 242.

2.1.4 - La quête d'une identité cinématographique

Jusqu'à la fin des années 1920, le modèle d'un cinéma typiquement brésilien passait par la représentation de thèmes brésiliens. Ensuite, comme dans le Romantisme et dans le Modernisme, la quête d'une identité cinématographique est aussi passée par la notion de « culture populaire », comme synonyme d'authenticité et de national, opposée à celle d'imitation et d'inauthenticité, copie de l'étranger symbolisée par la culture bourgeoise, même si on pourrait dire que, au cinéma, cette quête d'une identité a été moins artificielle et plus spontanée, dans la mesure où, du moins dans un premier temps, elle n'était pas vraiment recherchée. Si l'on considère sa représentation et son succès dans les derniers films chantants de la Belle Époque du cinéma brésilien, on pourrait dire que le populaire s'est imposé de lui-même ; que ces films cherchaient à plaire, à avoir du succès, à être rentables sans vraiment se préoccuper de l'origine et du nationalisme de la production. Il n'y a pas eu de discussions autour d'une définition ou sur comment devraient être et quels éléments un supposé cinéma brésilien devrait contenir. Les premières tentatives de théorisation du populaire comme un paradigme possible pour le cinéma brésilien ne commencent qu'à partir de la seconde moitié des années 1950, particulièrement, dans les années 1960, quand il y a eu une instrumentalisation des arts en général et que le terme populaire a acquis une connotation de transformation sociale, de populaire révolutionnaire et est devenu un concept synonyme de national. C'était l'époque du « seulement ce qui est populaire est national[196]», où populaire avait le sens de culture révolutionnaire faite pour le peuple et les arts se sont transformés en instruments d'éducation et de formation populaire.

Néanmoins, si l'on fait un petit historique sur la quête d'un cinéma national, nous nous apercevons que les premières discussions sur l'envie d'un cinéma national, qui a dû toujours bercer les rêves des professionnels du métier, commencent à prendre corps dans la deuxième moitié des années 1920 avec la campagne menée par *Cinearte*, l'une des plus grandes revues spécialisées et grande référence des cinéphiles de cette période. Copie conforme de ses congénères américaines et presque entièrement consacrée à ce cinéma, elle réservait très peu d'espace au cinéma local, commenté dans deux sections, *Chronica* (Chronique) et *Filmagem Brasileira* (Tournage Brésilien). La revue, qui aimait publier les photos des grandes stars du cinéma américain, est considérée comme la pionnière du *star system* brésilien, contribuant ainsi à la création et à la diffusion des premiers mythes du cinéma national. A travers des articles pointus sur les techniques du cinéma, la revue cherchait à influencer l'opinion de son public et à contribuer au développement et à l'amélioration du cinéma

[196] SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio de Janeiro : ISEB, 1960. p.32.

national. Les deux principaux rédacteurs de la revue étaient Pedro Lima et Adhemar Gonzaga, deux des critiques brésiliens les plus influents et respectés de tous les temps.

Les discussions au sein de la rédaction de *Cinearte* ne concernaient pas encore la recherche d'une authenticité pour un cinéma national, même si ses rédacteurs avaient une idée très nette du genre de film qu'ils envisageaient pour ce cinéma, autant que sur ce qu'ils n'aimeraient pas y voir. On ne peut pas encore vraiment parler de quête d'un cinéma typiquement brésilien, mais plutôt de revendication d'une industrie cinématographique brésilienne dont les principaux objectifs « étaient de diffuser les films nationaux, de créer des contacts avec plusieurs groupes de production parsemés à travers le pays et de comprendre les principaux problèmes qui contrecarraient le développement de la production[197]». On est loin d'une quête d'authenticité ou d'un cinéma typiquement national, mais proche d'une quête d'un espace propre pour la production et pour l'industrie cinématographique brésilienne en devenir.

Selon les rédacteurs de l'éminente revue, le cinéma qui devait prévaloir devait être proche du modèle américain. Un cinéma photogénique, aseptisé et qui ne devait montrer que la beauté de la population blanche et les aspects les plus positifs de la population, ce qui leur faisait détester les documentaires et le réalisme du cinéma soviétique. Selon cette recette, qui défendait un modèle fantaisiste du cinéma en prônant le bannissement de toute forme de réalisme des écrans, les films devaient se transformer dans une sorte d'assainissement de la réalité et ne montrer que « notre progrès, les œuvres d'ingénierie moderne, nos beaux Blancs, notre nature. Rien de documentaire, puisqu'il n'y a pas de contrôle total sur ce qui se montre et que des éléments indésirables peuvent s'infiltrer ; il faut un cinéma de studio, comme le cinéma nord-américain, avec des intérieurs bien décorés et habités par des gens sympathiques ». Outre la claire envie de projeter le pays dans une modernité qui lui faisait encore défaut et le déni flagrant de la réalité brésilienne, ce qui se dégage de ce texte, qui ne dissimule pas son élitisme et son racisme, typique d'une incommensurable partie des classes dominantes, c'est la proposition d'un modèle de cinéma totalement « aryennisant », aliénant, et qui n'avait rien de national, dans la mesure où il prônait l'imitation d'une forme de vie étrangère à celle de la grande majorité des Brésiliens. Il est surprenant que cette idéologie raciste, produit de la plume de critiques admirés et d'intellectuels confirmés, n'ait jamais été attaquée et condamnée avec la vigueur qu'elle aurait méritée.

Maintenant, voyons comment ce nationalisme et cette quête d'authenticité se sont manifestés dans les films des années 1950, afin de vérifier comment les *chanchadas* ont été influencés par ce contexte et comment cela s'est répercuté sur leur représentation de la culture populaire.

---

[197] RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs. Op. cit. p. 326.

2.2 – Les *chanchadas :* l'analyse du genre

Les *chanchadas* sont le résultat d'une envie de faire un cinéma national et populaire qui parlât la langue, représentât la culture du peuple et pût assurer un début d'industrie du cinéma brésilien. Et la meilleure manière de maintenir un dialogue de longue durée avec le spectateur passait par la représentation de la culture populaire érigée en modèle d'identité nationale et cinématographique. Ce public étant en grande majorité analphabète ou peu accoutumé à la lecture, la forme de ces films ne devrait pas être très compliquée. Ainsi, la structure des films a privilégié l'utilisation d'un humour facile et de la musique populaire brésilienne pour mieux représenter, de façon légèrement critique, l'univers difficile des classes subalternes.

Très influencées par le cirque, la radio et le théâtre de revue, les *chanchadas* des années 1950, période que nous analysons, étaient avant tout des comédies, pouvant être aussi des comédies musicales ou des comédies avec insertions de numéros musicaux fréquemment, mais pas toujours, indépendants du récit. Si ces films, très commerciaux, ont emprunté les règles consacrées du genre comique et musical au cinéma américain, ils ont su se démarquer de la rigidité monolithique des valeurs assises sur une opposition morale entre héros et vilain pour imposer une thématique entièrement brésilienne.

Cette différence n'a pas été immédiatement remarquée par une critique qui insistait sur l'idée que ces films n'étaient que de simples copies des films américains. Or, l'une de leurs qualités était justement la conscience qu'ils n'avaient ni la compétence ni les ressources financières et techniques de leur voisin, ce qui a amené leurs réalisateurs à tourner en autodérision leurs difficultés, représentées clairement dans le film *Carnaval Atlântida*[198], et à créer une forme de réalisation qu'ils considéraient plus adaptée à un cinéma qui - reproduisant la situation politique, économique et sociale du pays - était encore en voie développement.

La précarité et l'improvisation dominaient la production de ces films où, assez souvent, les acteurs étaient obligés d'apporter leurs propres habits et les professionnels responsables de la production et de la réalisation avaient de multiples fonctions dans le but de réduire les coûts de production et de mieux la rentabiliser. C'est ce qui ressort du témoignage de Carlos Manga, l'un des grands réalisateurs du genre, au Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro (MIS) :

> « L'*Atlântida*, pour moi, était une institution de fable (…), c'était la Metro [MGM]. J'y suis arrivé en pensant : je vais connaître un superbe studio. J'imaginais d'énormes escaliers en marbre, pleins de gens (…). Mais tout de suite, j'ai commencé à m'écrouler. Je suis arrivé avec Cyll Farney [l'une des grandes stars de la compagnie

[198] Réalisé par José Carlos Burle en 1952.

qui jouait souvent le rôle du héros, allié du comique] dans un parking (…), le sol sale (…). Cyll a désigné l'homme à l'égoïne et a dit : « celui-là c'est Watson Macedo » [cinéaste qui a reformé le genre]. Voilà, moi qui pensais que je rencontrerais Watson dans un énorme bureau tapissé, avec trois ou quatre secrétaires sur les bras. C'est alors que j'ai commencé à connaître la réalité nationale[199]».

Ajoutons à cette précarité un récit cinématographique proche du rudimentaire. A partir d'une caméra quasiment immobile placée invariablement du côté du quatrième mur, on y voyait se succéder les plans américains ou de gros plans, quand il fallait valoriser les acteurs ou souligner un trait particulier de leur jeu. L'intrigue des films était aussi très simple et se résumait pour Carlos Manga à héroïne et héros en danger protégés par les comiques, le vilain prenant temporairement le dessus jusqu'à ce que la situation se renverse et que le vilain soit vaincu.
Les films possèdent un montage basique et une narration entièrement linéaire (dans le film *Garotas e samba* il y a deux flashbacks qui expliquent les raisons du départ des personnages Zizi et Didi vers Rio de Janeiro, et quelques images mentales dans *Carnaval Atlântida*). Il y avait aussi beaucoup de gros plans de façon à privilégier les détails, notamment les jeux des acteurs avec leurs grimaces, entre autres expressions corporelles. Dans les films *Tudo Azul* et *Minervina vem aí*, il y a une petite narration en voix off. Dans *Minervina vem aí*, la voix off est intéressante car elle semble se moquer de l'utilisation de certaines voix off. La voix, celle d'un présentateur de télévision connu, commente de façon redondante et ironique la scène très simple que nous voyons.
Carlos Manga, peut-être en raison de sa passion pour le cinéma américain, est le seul réalisateur à avoir tenté quelque chose de plus soigné – ou de moins banal – esthétiquement. Dans ce but, il a travaillé avec deux grands photographes de l'époque : l'Italien Amleto Daissé - qui a aussi travaillé avec les cinémanovistes Nelson Pereira dos Santos (*Boca de Ouro*) et Roberto Farias (*Assalto ao trem pagador*) – et le Turc Ozen Sermet, invité à travailler au Brésil par Alberto Cavalcanti. Les deux ont contribué à une certaine amélioration de l'esthétique des films.

L'immense majorité des chanchadas furent tournés à Rio de Janeiro. Non seulement en raison de la beauté de sa topographie, mais parce que la ville était la capitale et le grand centre économique et culturel du pays et le lieu de naissance de l'Atlântida. D'autre part, Rio était le berceau de la samba et du carnaval, le lieu de résidence de la majorité des étoiles du cinéma et de la radio et, pour cause, lieu incontournable des opportunités artistiques.

[199] Témoignage de Carlos Manga au MIS-RJ, 1977. Cité in : revista *Nosso Século*, 1945-1960, n° 60. São Paulo : Abril, 1982. p. 178.

Comme a observé le grand cinéaste Humberto Mauro, dans une critique qui reflétait la position de la critique intellectuelle de manière généralle, quand il allait au cinéma voir une *chanchada*, il

> « savait parfaitement qu'il n'irait pas voir un grand film – une réalisation remarquable du cinéma brésilien (...). Monsieur Downey [cinéaste américain qui vivait au Brésil] présente au moyen de photographie animée avec du son, les artistes de notre radio, en train de plaisanter, en jouant et en chantant. Il s'agit de productions qui n'ont, pourtant, rien à voir avec le cinéma-cinéma, mais qui sont réalisées avec le propos de présenter les musiques du prochain carnaval et sans aucune valeur 'cinématique'[200]».

Cette critique de Humberto Mauro du film *Abacaxi Azul* (*Ananas Bleu*), réalisé par Wallace Downey en 1944, montre bien la mauvaise volonté que la critique en général a manifesté à l'égard de ces films, contrairement au goût du public qui les a aimés jusqu'à la fin du cycle vers le début des années 1960 et le lancement de la mode de la télévision au Brésil. Si les *chanchadas* ont donné un visage aux étoiles de la radio, en les rapprochant de leur public, la télévision leur a permis de pénétrer gratuitement dans les salons des maisons.

Donc, comme nous venons de le voir, le fait d'appartenir à un genre importé et établi ne les empêchait pas d'affirmer une culture et une forme locale en quête d'une identité cinématographique car si, d'un côté, les films appartenaient à un genre connu, d'un autre côté, ils défendaient l'idée d'un cinéma simple et populaire établi sur la représentation de l'univers social et culturel des classes subalternes institué en parangon d'un cinéma authentiquement brésilien. Proche des idéaux nationalistes présents au Brésil durant les années 1950, la culture populaire, comme nous allons le voir, y est représentée comme le modèle de l'identité nationale par opposition à la culture bourgeoise, considérée comme inauthentique parce que cosmopolite. En ce sens, ces films ont réitéré la quête d'une authenticité établie sur une culture populaire qu'avaient auparavant expérimentée le Romantisme et le Modernisme brésiliens, en allant plus loin, puisqu'ils ont représenté la culture populaire comme une vision du monde des classes défavorisées.

Ce faisant, ces films ont incorporé l'ambivalence et l'ambiguïté qui caractérisent la grande majorité des expressions culturelles de ce genre. Ainsi, nous pouvons parler de deux niveaux de lecture dans ces films. En même temps qu'ils peuvent être perçus, du point de vue de leur production et de leur diégèse, comme un simple produit de l'industrie culturelle - dans quel cas ils véhiculeraient des signifiés liés aux idées consacrées par l'idéologie des classes dominantes -, ils peuvent, du point de

---

[200] MAURO, Humberto. *Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. VIANY, Alex (org). Rio de Janeiro : Artenova/Embrafilme, 1978. p. 143.

vue du récit, proposer des niveaux de signification complètement opposés et critiques des idées alors dominantes.

Cette opposition entre l'œuvre et l'industrie, entre récit et diégèse, se manifeste de plusieurs manières, mais elle est la plus significative sur le plan culturel et social, car la culture populaire est représentée comme la vision du monde des pauvres, considérés comme une classe sociale non organisée, mais consciente des inégalités dont ils sont victimes. Ainsi, quand la culture populaire s'oppose à la culture dominante, elle s'oppose aussi à la vision du monde de la classe sociale dominante qui la pratique et la défend comme seule culture possible et à tout ce qu'elles, culture et classe dominantes, symbolisent.

Miguel Chaia, dans son mémoire de DEA soutenue en 1980 à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, s'inspire des concepts développés par Christian Metz dans son livre *Essais sur la signification au cinéma* pour désigner ces deux niveaux d'analyse par les concepts de *totalité filmique* et d'*unités narratives minimales et personnages*. Le premier concept analyse la totalité du film de façon à cerner les signifiés liés aux règles du genre et à la répétition systématique de quelques situations dans des films différents, ainsi que l'appartenance de ces films à la culture de masse. Le deuxième concept, divisé en deux aspects, se réfère à l'autonomie de sens des images par rapport à la totalité des films, à la relation indépendante que les plans peuvent avoir entre eux. Ensuite, il est question d'analyse des personnages, souvent plus importants que l'action des films qu'ils semblent déterminer et avec lesquels le public s'identifie davantage.

Selon Chaia :

> « Le discours véhiculé par la *chanchada*, au niveau de la totalité filmique, est en consonance avec l'idéologie dominante de la société brésilienne de l'époque. En revanche, au niveau des unités narratives minimales et personnages, le discours de la *chanchada* reproduit la conception du monde de l'homme simple brésilien en y rajoutant de façon critique des aspects de sa vie quotidienne.
>
> Les films de *chanchada* […] dévoilent une ambiguïté, dans le sens où ils définissent un horizon culturel national bourgeois et exposent clairement la conception du monde des classes subalternes. Ce facteur d'ambiguïté présent dans la *chanchada*, qui souligne également les deux aspects, introduit une tension interne. Ainsi, d'un côté, en tant que totalité filmique la *chanchada* est un composant important dans le processus de conquête idéologique des groupes subalternes. D'un autre, en tant qu'unités narratives minimales et caractérisation de personnages, la *chanchada* reproduit et reprend les aspects et valeurs du quotidien de groupes sociaux subalternes[201]».

[201] CHAIA, Miguel V. *O Tostão furado – um estudo sobre a chanchada*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH) en 1980. p. 38-39.

Dans notre recherche, qui se propose d'analyser notamment le contenu de ces films, nous nous intéresserons davantage au deuxième niveau proposé par Miguel Chaia, celui des *unités narratives minimales et personnages* sans, toutefois, ignorer totalement le premier niveau. Par conséquent, nous allons analyser le contenu de ces films pour savoir comment, en amalgamant de façon plus ou moins inconsciente les influences hétéroclites les plus diverses, les *chanchadas* ont construit une image de la culture et de l'univers des classes populaires représentés comme une vision du monde, insistons, mais surtout comme un modèle pour un cinéma typiquement brésilien.

Nous allons nous attacher à vérifier comment ces films, dans leur ambivalence et ambiguïté, proposent une espèce de carnavalisation de la société ainsi que de quelques idées dominantes à l'époque, comme une manière de refuser les inégalités sociales, en représentant la culture populaire comme modèle d'authenticité et parangon thématique d'un cinéma typiquement brésilien - par opposition manichéenne à la culture des classes dominantes – et en choisissant l'humour pour s'opposer et châtier une sorte d'idéologie du sérieux qui prédominait et prédomine encore au Brésil. Ces films ont carnavalisé la société brésilienne et quelques-uns de ses préjugés en créant une sorte d'utopie qui met le monde carrément à l'envers. La carnavalisation symbolise une victoire et une provocation double, puisque outre le fait de permettre la négation par la suspension temporaire de l'ordre elle met en valeur une fête, le carnaval, qui était très critiquée et dévalorisée par la majorité des intellectuels brésiliens. Dans ces films populaires, ce fut le rire, et non les rêves, comme dirait Freud, qui furent utilisés pour corriger une réalité insatisfaisante et condamner les mœurs. Analysons à présent quel genre de film étaient les *chanchadas*.

2.2.1 – Le genre

Définir la matrice d'un genre dans le cinéma n'est jamais une tâche facile, tant il y a de zones d'ombre et d'espaces de convergence entre les divers types de films. Par rapport aux *chanchadas*, la complexité, comme le montre la difficulté rencontrée par ceux qui s'y sont aventurés, n'est pas moindre. Comment définir, délimiter et analyser un genre dont l'appellation, attribution péjorative de la critique, dérangeait tellement certains réalisateurs qu'ils refusaient l'appartenance de leurs œuvres au genre et même l'existence d'un tel genre ?

Essayons, avant d'entamer l'analyse des films, de définir ce que nous considérons comme étant une *chanchada*. Pour Alex Viany, il s'agissait d'une « comédie populaire, en général enlevée et

décontractée, avec des interpolations musicales[202]». Paulo Emílio la considérait comme une « comédie populaire, vulgaire et fréquemment musicale[203]», tandis que Jean-Claude Bernadet a préféré affirmer, en essayant de s'esquiver, qu'il ne sait pas ce que c'est, mais qu'il « pense que c'est le nom générique qui est donné à toutes les comédies et comédies musicales, à prétention populaire, réalisées au Brésil, plus ou moins entre 1900 et 1960 et dans lesquelles apparaissaient des vedettes du type Oscarito[204]». La première définition est un peu trop simpliste. La deuxième révèle tous les préjugés des intellectuels envers les manifestations populaires et non intellectualisées, tandis que la dernière est un peu générique et lacunaire.

De ces trois définitions, nous préférons néanmoins la première, à laquelle nous ajouterions qu'elle pouvait parfois ne pas être musicale et visait la valorisation de la culture populaire brésilienne dont la représentation constituait une vision du monde des classes subalternes avec ses conformismes et ses résistances. Donc, ces films étaient avant tout des comédies, en y incluant les comédies musicales, peu prétentieuses, dont le principal objectif était d'amuser le public, le populaire, déjà très châtié par la dure réalité de la vie d'un pauvre dans le Brésil des années 1950 et qui allait au cinéma pour respirer et voir sa culture valorisée et reconnue comme une valeur culturelle et identitaire. Une culture qu'il avait lui-même créée. Vouloir amuser le public n'était pas forcément synonyme d'aliénation ou de vulgarité, comme a souvent été relayé par une critique élitiste, mais sûrement de simplicité, de dépouillement intellectuel et esthétique de façon à être facilement compris par une population qui comptait de 45 % - selon les indices officiels - à 55 % - selon certains spécialistes - d'analphabètes. Le rire y était parfois romantique, mais pas toujours innocent et assez souvent critique en transformant ces œuvres en une espèce de *ridendo castigat mores* qui engendrait une subversion par le rire.

Toutefois, si la grande majorité des films furent des comédies, musicales ou non, il y eut aussi quelques drames. Avant de poursuivre la définition du genre, faisons un court détour par les rares films plus ou moins dramatiques dont le genre était un peu mélangé, mais qui abordent des questions importantes pour notre recherche. Dans la période que nous analysons, les années 1950, nous pouvons citer les films *Tudo Azul* (1951), de Moacyr Fenelon, *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileli et Paulo Wanderley et *A dupla do barulho* (1953), de Carlos Manga. Bien qu'inclus dans la plupart des listes qui essaient de répertorier le genre, *Amei um bicheiro* n'est pas une *chanchada*, mais plutôt un film noir. Cette confusion est due à la participation d'acteurs habitués du genre dans les mêmes types de personnages qu'ils avaient l'habitude de jouer (héros, héroïne et gangster), mais

[202] AUGUSTO, Sérgio. « Le film música l et la chanchada ». In : Le cinéma brésilien. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.). Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p. 179.
[203] Idem. ibidem.
[204] Idem. ibidem.

qui exigeaient une charge dramatique qui semblait au-dessus des capacités de certains d'entre eux. Le scénario du film s'inspire des difficultés rencontrées dans les grandes villes par les gens simples et honnêtes de l'intérieur du pays, une dichotomie très exploité par le cinéma brésilien, notamment par le cinéma comique. La grande ville est représentée comme la responsable de la corruption morale d'un jeune décidé à tout faire pour sauver la vie de sa femme et lui donner le confort qu'elle mérite, même si cela l'oblige à travailler et ensuite à s'opposer à son patron, un grand caïd du « jeu de l'animal », un dangereux *bicheiro*[205]. Ce film, dont le réalisme et la critique sociale furent très remarqués par une critique friante de films sérieux et fatiguée de films comiques, a eu une certaine influence sur les deux premiers films de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 dégrés*, 1954-1955) et *Rio, zona norte* (*Rio, zone nord*, 1957) et est l'un des rares films, produits par l'*Atlantida*, à disposer d'un certain prestige au sein des cinémanovistes.

Les films *Tudo azul* et *A dupla do barulho* abordent des questions sociales dramatiques sans se priver de bonne humeur et de chansons carnavalesques. Le premier, un *musicarnavalesque* très réaliste, aborde la vie d'un compositeur de talent, Ananias, obligé d'avoir un travail alimentaire et un chef qu'il déteste parce qu'il n'arrive pas à faire enregistrer ses chansons et à vivre de sa musique. Le réalisateur, l'un des fondateurs de l'Atlantida, qui rêvait de faire des films sérieux, profite de cette histoire pour raconter de façon très critique et très avant-gardiste pour l'époque l'univers social des classes moyennes inférieures[206] et du milieu artistique. Après avoir rêvé de suicide ou avoir essayé de se suicider (on ne sait pas vraiment ce qui se passe), le compositeur rêve que ses chansons obtiennent enfin le succès escompté et se réveille avec une motivation renouvelée. Ce rêve met le monde à l'envers et chacun y devient gentil et sympathique. Au lieu des critiques et des tentatives d'humiliation devant son fils, sa femme est compréhensive, aimante et

[205] Le jeu de l'animal (« jogo do bicho ») est une loterie illégale, encore que légitime, basée sur la combinaison de cent numéros associés à 25 animaux en ordre alphabétique et contrôlée par certains "banquiers" (les *bicheiros*) considérés comme des voyous par la justice brésilienne. Le jeu fut créé par le baron João Batista Viana Drummond en 1892 afin d'augmenter la fréquentation du zoo de Rio de Janeiro. Au début du XXe siècle, le jeu est récupéré par des caïds qui le transforment dans ce qu'il est actuellement, une loterie populaire sans limite de mise et où on peut gagner des sommes intéressantes avec quelques centimes. Limite de l'hypocrisie des autorités brésiliennes, le jeu est interdit, mais toléré depuis des décennies, ce qui fait le bonheur des politiques et des policiers corrompus. Les banquiers du jeu, des véritables « capos », ont divisé la ville de Rio en zones qui furent distribuées entre les principaux chefs. De temps en temps, avec la mort d'un des vieux chefs, éclate une guerre intestine au sein de la famille même ou contre les opposants qui veulent dominer les points de vente du défunt. Dans les années 1930, ils se sont rapprochés du milieu du carnaval et à partir des années 1970, avec l'augmentation considérable des coûts des défilés, ils sont devenus les grands mécènes des grandes écoles de samba, auxquelles ils distribuent l'équivalent de centaines de milliers de dollars (arrivant parfois à la case des millions). Non satisfaits, ils ont créé la LIESA (Ligue Indépendante des Écoles de Samba) qui est responsable de l'organisation et de l'administration de tous les profits générés par la fête. Paradoxe incompréhensible et inexplicable, les coûts de l'organisation reviennent à la mairie de la ville qui ne participe pas à la rentabilité. La LIESA a professionnalisé la fête et permis aux *bicheiros* de sortir de la marginalité et d'être considérés comme des bienfaiteurs, des citoyens comme les autres. Depuis peu, ils sont de temps en temps poursuivis par des juges courageux et passent de courtes périodes dans des prisons qu'ils finissent par transformer en confortables habitations.

[206] Au Brésil, nous divisons les classes sociales en A (classe supérieure), B (classe moyenne supérieure), C (classe moyenne), D (classe moyenne inférieure) et E (les pauvres et misérables).

amicale. Le chef détestable décide de le promouvoir précisément parce qu'il est un compositeur de talent, un poète qui connaît et comprend l'âme des gens. Il est chargé de semer le bonheur parmi les employés de la compagnie d'assurance et également parmi les clients qui sont en train de mourir plus jeunes qu'ils ne le devraient. Dans ce rêve, prétexte pour présenter les numéros musicaux, Ananias a un programme à succès à la radio, sa musique est très bien reçue par le public et même par les compositeurs qui l'ignoraient et désormais insistent pour l'enregistrer. La vie devient tellement facile qu'il commence à se méfier. Au réveil, la réalité n'a pas changé, mais la détermination du personnage, oui. Il est décidé à affronter le monde avec joie et bonne humeur, car pour lui « le mal de l'humanité est dans le chagrin qui va dans les cœurs. Les hommes ne savent plus être heureux. Ils ne dansent quasiment pas, ne chantent pas, ne jouent plus et c'est pour cela qu'ils sont en train de mourir avant le temps réglementaire, en manque de bonheur ». Il semble être un autre homme, déterminé à affronter et à surmonter les obstacles qui l'empêchent d'être heureux, conscient que les problèmes font partie de la vie. Quand sa femme lui annonce qu'elle est enceinte de leur cinquième enfant, au lieu de l'insulter il l'embrasse.

Le film, dont le but principal était d'aborder le carnaval comme une grande fête artistique et culturelle, aurait dû, initialement, être tourné presque entièrement dans une favela et raconter, de façon ironique, le quotidien d'un compositeur de samba. Ayant été obligé de sacrifier quelques séquences du scénario original, le film perd en ironie et gagne en ambiguïté. Dans sa forme finale, il peut être lu comme une critique de certains clichés concernant les *cariocas* et de l'aspect évasif mais inefficace de l'inversion du monde provoqué par le carnaval, même s'il ressemble plutôt à une sorte d'apologie de la bonne humeur et de la façon *carioca* de vivre, supposée être épicurienne, bohème et sans préoccupations excessives. Il semble prôner, de façon quasiment romantique, la défense des fêtes et des rythmes populaires brésiliens comme un antidote efficace contre les petits malaises existentiels et quotidiens. Cela ne résout pas les problèmes, mais peut aider à les dépasser. Comme le dit la voix du commentateur de radio au début du film,

> « sur cette terre *carioca*, capitale et âme d'un grand peuple, où l'on danse et chante tout ce qui est danse et chant ; où l'on ne rit pas du malheur d'autrui, mais de son propre malheur ; où tout est une raison pour rire, d'anecdote ou de blague. Terre de la bonne humeur, souvent joviale et musicale, elle est aussi la capitale du bon rythme populaire et de notre carnaval, où le *baiao*[207], le *frevo*[208], le *maracatu*[209], le *cateretê*[210] et

[207] Danse traditionnelle du Nordeste du Brésil.
[208] Danse et musique typiques du carnaval de Recife, capital de l'état du Pernambouc.
[209] Danse et musique typiques des villes de Recife et Olinda, dans l'état du Pernambouc.
[210] « Danse rurale supposée d'origine amérindienne appelée aussi Catira. Le cateretê est une danse de couple accompagnée par deux guitaristes et un chanteur ". In : MPB : musique populaire brésilienne. Paris : Cité de la musique, Réunion des musées nationaux, 2005. p. 198.

l'*embolada*[211] se mélangent à la batucada et retrouvent un meilleur abri dans le cœur du *carioca*, ce pauvre et vieil ami, heureux et hospitalier qui sourit et compose des sambas toute l'année ».

Face au réalisme innovateur et critique, ce discours très stéréotypé et ambigu - dont la plupart est entendu en voix off tandis que des images de la ville, notamment celles du Christ surplombant la baie de Guanabara et de la belle lagune au sud de la ville, sont projetées à l'écran – fut perçu comme de l'ironie dans les critiques très positives reçues par le film. L'intrigue du film rappelle, comme le cite Sérgio Augusto, celle de *Here comes Mr. Jordan* (*Le défunt récalcitrant*), réalisée en 1941 par Alexander Hall et qui avait déjà été à l'origine d'un autre musicarnavalesque brésilien, *Caidos do céu*, réalisé en 1946 par Lulu de Barros[212].

Le film *A dupla do barulho* est peut-être l'un des premiers films brésiliens à discuter ouvertement de la question raciale au Brésil. Fatigué de faire toujours le faire valoir pour *Tonico,* l'acteur blanc, et de voir son nom apparaître souvent en deuxième place, *Tião*, l'artiste noir, se rebelle contre cette hiérarchie raciale et part faire carrière en solo. Au lieu du succès escompté, il plonge dans l'alcoolisme, se dispute avec tout le monde et termine presque en mendiant, jusqu'au jour où il est retrouvé en coma éthylique au milieu de la rue par l'habilleuse noire qui l'aimait, mais dont il méprisait les sentiments, amoureux qu'il était de la vedette blanche de la compagnie, laquelle était amoureuse de *Tonico.*

Le film raconte un peu la vraie histoire de Grande Otelo et du duo qu'il formait avec Oscarito. Otelo ne dissimulait à personne qu'il n'était pas satisfait d'une situation qui l'obligeait à être l'éternel second rôle d'Oscarito et d'autres acteurs beaucoup moins talentueux que ce dernier et qu'il attribuait à un délit de faciès, au racisme de la société brésilienne. Dès les premiers plans, le film essaie de montrer la différence de traitement entre les acteurs noirs et blancs. Au début, Tião n'est qu'un simple maître de cérémonie, personnage presque sans importance, grand admirateur de l'actrice blanche. Une admiration qui se révèle ou se transforme plus tard en un grand amour, au moment où il constitue déjà le duo avec Tonico contre son gré et par exigence des autres membres de la compagnie, et dont le refus déclenche les réflexions sur le racisme. Un amour qui nie la supposée hiérarchie raciale, ignore le rôle qu'elle réserverait aux Noirs et est déjà, en soi, une forme de transgression et de rébellion que la société de l'époque n'était pas encore prête à tolérer.

Ambivalent, le dénouement du film ressuscite l'acteur noir en le faisant retourner, content et sans objections, au bercail de son ancienne compagnie et aux éternels emplois de deuxième rôle, tuant et niant ainsi toute la rébellion initiale. Cette fin, un peu moraliste s'agissant d'un film qui voulait

[211] Forme música le du Nordeste du Brésil.
[212] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 126.

critiquer les problèmes raciaux concernant les Noirs au Brésil, peut toutefois être perçue de deux façons : soit comme une critique de l'inexorabilité d'une société assise sur des règles raciales bien étroites qui condamnerait toute sorte de rébellion et dont le monde des arts et du spectacle n'arriverait pas à faire abstraction, ou comme une simple manifestation d'un conformisme qui condamnerait la révolte de l'acteur noir en l'obligeant à se soumettre aux règles du système et à accepter la seule place que la société lui réserve. Le fait que les raisons de sa mise en disgrâce soient attribuées à l'alcool et à ses constants retards et disputes avec les autres membres des compagnies dans lesquelles il passe après la séparation de Tonico, plutôt qu'au talent reconnu par tous, n'aide pas à réduire l'ambiguïté.

Toutefois, ambigu ou non, demeure quand même le message de la critique de l'inexorabilité des règles sociales dans une société censée être multiraciale comme la société brésilienne. Pour être réintégré dans l'ancienne compagnie, Tião est quasiment obligé d'accepter sa condition de subalterne, d'oublier l'actrice blanche et de se rapprocher de l'actrice noire qu'il méprisait au départ s'il ne veut pas être trituré par une société envahie de préjugés envers les Noirs et les rebelles. Comme l'affirme une expression populaire d'usage courant au Brésil, sorte d'interdit contre le brassage des différences raciales, sociales ou culturelles qui oblige les êtres en situation à reconnaître leur place dans la société : à chaque singe sa branche.

Revenons au genre pour aborder les aspects comiques des *chanchadas*, afin d'examiner de quels types de comédie il s'agissait. Avant de continuer, il ne nous semble pas anodin d'affirmer que, outre l'option commerciale et de facilité, la comédie semblait l'option la plus recommandée pour un cinéma cherchant à valoriser la culture populaire, érigée en paradigme d'identité nationale, à créer une industrie cinématographique nationale et à ouvrir un dialogue de longue durée avec un public composé, ainsi qu'il est dit ci-dessus, d'un grand nombre d'analphabètes.

Comme la majorité des comédies et la quasi totalité des expressions culturelles d'origine populaire, les *chanchadas* furent conformistes et subversives à la fois et pouvaient affirmer ou nier les normes en vigueur dans la société brésilienne de l'époque, demeurant le plus souvent un sempiternel entre-deux, « entre davantage d'implication ou de distanciation de l'action des personnages et des situations racontées[213]». D'ailleurs, comme l'affirmait le poète romain Horace, les comédies, naturellement ambiguës, doivent faire rire sans oublier de se conformer au réel. Cette maxime est presque devenue une règle du genre comique, où la fin sert souvent à accommoder les vertus au détriment des méchancetés et des malhonnêtetés qui y sont souvent punies ou corrigées, ce qui n'a jamais empêché le regard critique de certaines comédies.

[213] KING, Geoff. *Film Comedy*. London : Wallflower, 2002. p. 9.

2.3.- Les types de comédie[214]

Comme il arrive assez fréquemment dans les comédies, les réalisateurs de *chanchadas* ont su mélanger dans ces films les divers modèles de comédie. Nous allons ici analyser seulement la farce et la satire, les deux modèles les plus utilisés dans ces films.

2.3.1 – La farce

Des farces, les *chanchadas* ont hérité les quiproquos, les tromperies et les déguisements dans un registre entièrement fondé sur le comique des gestes et des mots, non obscènes, mais drôles. La drôlerie commençait déjà par les titres des films et, surtout, par le choix des noms des personnages et éventuellement des lieux.

Les quiproquos apparaissent dans plusieurs films importants et sont de types variés. Parfois, il s'agit d'un simple et involontaire changement d'identité où, par manque de précision et d'information sur l'identité d'une personne déterminée, un personnage est pris pour quelqu'un dont initialement il ignore totalement l'existence. Ce changement peut être positif, comme dans le cas du film *Carnaval no fogo*, (réalisé par Watson Macedo en 1949) où le héros Ricardo, directeur du spectacle qui sera présenté dans l'hôtel Copacabana Palace, où se passe la majorité de l'action du film, est confondu avec le chef d'un groupe de délinquants.

Il y a eu un grand braquage dans une joaillerie et les bandits doivent se rencontrer dans l'hôtel avec leur chef. La seule information dont ils disposent sur lui est qu'il s'appelle Anjo et porte un étui à cigarettes avec l'image d'un ange. En arrivant à l'hôtel, le chef perd, en descendant du taxi, son étui qui est trouvé par le directeur du spectacle qui décide de le garder. Reconnu par les bandits, il accepte de passer pour leur chef afin de détruire la bande. Dans ce cas, la perte de l'étui est synonyme de perte d'identité et d'autorité[215]. En s'appropriant l'objet, Ricardo devient automatiquement le chef de la bande. Involontairement au départ, puis volontairement. Le transfert d'identité se passe tellement bien que même ses amis, qui découvrent à son insu la situation, pensent qu'il est vraiment le chef des voyous, et mettent en danger son plan. Mais, le *happy end* étant une coutume, tout se termine bien.

Dans le film *Barnabé, tu és meu* (réalisé par José Carlos Burle en 1951), le personnage éponyme, joué par Oscarito, travaille comme homme d'entretien dans la maison d'un scientifique, Teixeiroff,

---

[214] Pour plus de détails sur la classification des comédies, lire : MALLET, Jean-Daniel. *La tragédie et la comédie*. Col. Profil Histoire littéraire, n 258-259. Paris : Hatier, 2001.

[215] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 15.

qui vient d'inventer une bombe très puissante et une encre éternelle (ineffaçable). Par mégarde, Barnabé imprime l'étoile de David sur sa main avec un tampon qui contient cette encre et porte la bombe avec lui, cachée par le scientifique dans un stylo. Comme par hasard, une belle princesse arabe du nom de Suleima cherche le futur prince de Judá, sixième héritier du roi Salomon, qui porte une étoile de David sur le dos de la main, tandis que le vilain cherche à s'emparer et de la bombe et du trésor des mines du roi Salomon. Barnabé est kidnappé par les employés de la princesse Suleima qui veut l'épouser. Malgré la réticence initiale, il accepte, content d'épouser une femme belle et riche, ce qui signifie qu'il n'aura plus besoin de travailler. Une fois les noces passées, il découvre qu'il doit être décapité et que sa tête, une fois momifiée, rejoindra la tête des cinq derniers maris de la princesse et servira à ouvrir les portes du trésor du roi Salomon. Au moment où le bourreau va lui trancher la gorge, il est sauvé par les bandits qui cherchent la bombe. A la fin, après des courses-poursuites typiques du genre, la bombe est récupérée et Barnabé avoue ne pas être le descendant du roi Salomon. Pour son contentement, un colporteur arabe, son créancier, dit avoir lui aussi une étoile de David sur le corps et Barnabé le jette, sans le prévenir, dans les bras de Suleima.

Ces changements d'identité pouvaient aussi parfois avoir pour objectif conscient de leurrer quelqu'un. C'est le cas du film *Pintando o sete* (réalisé par Carlos Manga en 1959), quand le clown Catito (Oscarito) est transformé par son hôte, le médecin Claudio (Cyll Farney), en peintre français Paul Picanssô, afin de prouver à sa fiancée et à ses amis mazombistes, émerveillés par tout ce qui vient de l'étranger, qu'ils ne connaissent rien à l'art moderne. Catito peint des tableaux très naïfs qu'ils considèrent être de véritables chefs-d'œuvre et pour lesquels ils sont disposés à payer une véritable fortune, ce qui ne va pas sans plaire au clown. A la fin, le véritable Paul Picanssô apparaît, Catito redevient le clown qu'il a toujours été, le cosmopolitisme aveugle des élites est mis à l'épreuve et tout se termine bien.

Dans le film *De vento em popa* (réalisé par Carlos Manga en 1957), le serveur et chanteur Chico (Oscarito) devient le professeur américain Maxwel Scott afin de sauver Sérgio (Cyll Farney), qui était parti aux Etats-Unis pour étudier l'énergie atomique, mais a préféré faire des cours de musique. Voulant monter un café-concert et n'ayant pas d'argent, ils décident de tromper le père de Sérgio en disant qu'ils sont en train de construire une bombe atomique. Vers la fin du film, la ruse est dévoilée, le père décide de couper les vivres et ils se retrouvent avec de lourdes dettes. La solution trouvée est de faire l'ouverture du café-concert avec un grand nom de la musique internationale. Et le nom choisi est celui de Melvin Prestes lequel, kidnappé et renvoyé aux Etats-Unis par le père de Sérgio le jour de l'ouverture, ne peut pas assurer le concert. Encore une occasion pour qu'Oscarito montre tout son talent dans une mémorable parodie d'Elvis Presley.

Le changement d'identité peut aussi être l'idée d'un vilain, comme dans le cas du faux comte Verdura du film *Carnaval Atlântida*. Afin d'épouser la nièce du producteur et de participer au film qui est réalisé dans le film, un chauffeur se fait passer pour un comte. A la fin, le faux comte est démasqué et la nièce finit par épouser le professeur de philosophie grecque Xenofontes (Oscarito), embauché pour écrire le scénario du film sur Hélène de Troie que le producteur voulait réaliser.

Évidemment, la morale n'est pas la même entre le changement d'identité du comique ou du héros et celui du vilain. Dans les trois premiers cas analysés ici, le changement vise la résolution ou la correction d'un problème, dont les seuls perdants sont les personnages qui jouent les méchants, comme dans le film *Carnaval no fogo*, les opposants au projet des héros d'ouvrir un café-concert dans le film *De vento em popa,* ou encore les snobs et antipathiques bourgeois dans le film *Pintando o sete*. Ainsi, le fait que Catito, à la recherche de l'argent facile, décide de profiter de la situation pour vendre quelques tableaux, contrariant l'interdiction de Claudio, ou que le faux chanteur Melvin Prestes trompe la bonne foi du public de la boîte de Sérgio dans *De vento em popa* ne change rien à la morale des personnages et du film, puisque les perdants ne sont pas les héros, mais les bourgeois qui jouent les méchants. Ils sont du côté du bien et y resteront. Dans le cas du faux comte Verdura, le changement d'identité vise l'appropriation de quelque chose qui ne lui appartient pas : l'argent du producteur et de la nièce, et un mariage avec quelqu'un qu'il n'aime pas. S'il réussissait son coup, il causerait un préjudice au producteur et surtout au comique, le nouveau fiancé de la nièce.

Sérgio Augusto considère le changement comme l'« astuce médullaire de la *chanchada*[216]». Presque dans tous les films, il y en a au moins un. Parfois il ne s'agit que d'un simple déguisement ou travestissement. Comme dans le film *Aviso aos navegantes* (réalisé par Watson Macedo en 1950), où le personnage joué par Oscarito devient une danseuse de rumba pour découvrir les secrets du vilain. Dans le film *Os dois ladrões* (réalisé par Carlos Manga en 1960), Oscarito change plusieurs fois de visage, devenant tour à tour le sosie d'un autre personnage, une nounou, une vieille, un vieux élégant et une bonne sœur. Dans tous ces cas, le changement vise à tromper quelqu'un, mais parfois il n'est qu'une simple source de comique où le déguisement ne vise pas forcément la ruse, mais la satire, la parodie et la caricature. C'est le cas dans le film *Carnaval no fogo*, lorsque Oscarito et Grande Otelo parodient et caricaturent respectivement, dans une scène d'anthologie, Roméo et Juliette ; dans le film *Carnaval Atlântida*, lorsque Oscarito joue Hélène de Troie dans le film dans le film ; dans le film *A dupla do barulho*, lorsque le personnage d'Otelo joue une femme noire aux cheveux blonds, une scène qui d'ailleurs peut aussi être interprétée comme

[216] Idem. Ibidem.

une critique contre la perte ou le changement d'identité obligé dans une société raciste. Dans tous ces derniers cas, le rire naît par le contraste entre les représentants et les représentés.

Les exemples de déguisement ou de changement d'identité, à des fins comiques ou non, sont intarissables, autant dans les *chanchadas* que dans le cinéma mondial. Pensons à *Some like it hot* (1959), de Billy Wilder, *La cage aux folles* (1978), d'Édouard Molinaro, à *Tootsie* (1982), de Sydney Pollack, à *Mrs. Doubtfire* (1993), de Chris Columbus, ou, plus récemment, *Infernal affaires* (2002), d'Andrew Lau et Alan Mak, et son remake américain, *Les infiltrés* (2006), de Martin Scorsese.

A l'exception des deux derniers films, les seuls qui ne sont pas de comédies, le déguisement se présente comme une solution, une ruse, une astuce trouvée afin de pallier et de résoudre temporairement une situation adverse. Dans les *chanchadas*, cette façon habile de contourner une situation négative, trouvée par les comiques, qui normalement représentent le stéréotype du bon *malandro*, s'approche de ce qui est au Brésil communément appelé le *jeitinho* brésilien. Une manière astucieuse de contourner l'inexorabilité de la hiérarchie sociale ou de résoudre un différend en sa faveur sans causer véritablement de préjudices aux autres. Selon l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta :

> « le *jeitinho* est une façon sympathique, quelquefois désespérée et presque toujours humaine, de mettre en rapport l'impersonnel avec le personnel, en proposant de rassembler un objectif personnel (retard, manque d'argent, ignorance des lois, mauvaise volonté de l'agent de la norme ou de l'usager, l'injustice de la loi même, la rigidité des normes etc.) avec un obstacle impersonnel. Le *jeito* est une façon pacifique et socialement légitime de résoudre ces types de problèmes, en provoquant une jonction casuistique de la loi avec la personne[217]».

Qu'il représente un vrai changement d'identité, avec l'incorporation de l'identité d'autrui à des fins héroïques ou un simple déguisement afin de dissimuler son identité ou de la cacher pour préserver sa vie ou leurrer quelqu'un, ce mécanisme très récurrent dans ces films garde une ressemblance avec l'usage des masques du carnaval. L'utilisation carnavalesque des masques attribue une identité ponctuelle de choix à son porteur, mais sert surtout à cacher et/ou nier son identité et sa réalité quotidienne pour des raisons qui peuvent être morales, sociales ou même politiques. Un artifice dont l'objectif est de tromper l'autre, celui qui regarde, mais aussi soi-même, l'acteur-porteur. Selon Bakhtine :

[217] DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro : Rocco, 2004. p. 48.

« le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même. Le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier...[218] ».

2.3.2 - Des comédies satiriques

Outre la farce, il y eut plusieurs comédies d'intrigue (*Aviso aos navegantes*, *Pintando o sete*, *Minervina vem aí* (réalisé par Eurides Ramos en 1959), entre autres) où l'on cherchait à épouser ou à rapprocher des personnes. Un autre type de comédie très récurrent dans le genre fut la comédie satirique. Si les films ne sont pas souvent entièrement satiriques, ils comportent quasiment tous un moment ponctuel de satire, de moquerie, les riches et la culture dite d'élite étant les victimes préférées et les plus récurrentes. Ainsi, dans le film *Pintando o sete*, c'est le cosmopolitisme et les faux intellectuels qui sont satirisés. Dans le film *Samba em Brasília* (réalisé par Watson Macedo en 1960), c'est encore le cosmopolitisme des élites et leur passion pour une culture populaire allogène qui sont satirisés. Dans le film *Rico ri à toa* (réalisé par Roberto Farias en 1957), c'est au tour des parvenus et de leurs difficultés à mener une vie de riche. Dans le film *A baronesa transviada* (réalisé par Watson Macedo en 1957), c'est le milieu du cinéma qui est visé. Un producteur, sa fiancée - une actrice caractérielle - et un directeur veulent produire des films sérieux, des drames car ils pensent que c'est ridiculiser le cinéma que de mettre de la samba dans les films. En faillite, ils vont demander l'aide d'une manucure devenue héritière qu'ils avaient humiliée dans un casting au début du film. L'héritière accepte de les aider à condition de faire des *musicarnavalesques*. Ils rechignent au départ mais finissent par accepter, et l'ex-manucure finit presque par assumer le rôle de directrice des films populaires qu'ils commencent à tourner. Au début du film, quand elle fait le casting, elle leur dit qu'elle ne participera pas à ces ordures qu'ils sont en train de produire et qui empêche le cinéma brésilien d'avancer, une critique à peine voilée du cinéma souhaité par le studio Vera Cruz.

Dans le film *E o bicho não deu* (réalisé par J.B.Tanko en 1958), c'est la police qui est satirisée. Bartolomeu (Ankito) est un flic responsable de l'investigation du milieu mafieux de Rio et ami d'enfance de Jujuba (Grande Otelo), devenu employé des banquiers du *jogo do bicho* (« jeu de l'animal »). En poursuivant ce dernier après une descente de la police dans un lieu où les paris sont

[218] BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*. Paris : Gallimard, 1970. p. 49.

recueillis, Bartolomeu tombe et quand il se réveille il a perdu la mémoire et pense qu'il travaille pour les *bicheiros*. En fait, il acquiert une double personnalité qui change à chaque fois qu'il entend un sifflet, le geste qu'il faisait quand il est tombé. Ainsi, jusqu'à la fin quand il récupère définitivement la mémoire, il est un flic qui combat et enquête sur la loterie clandestine, ou il est un employé des *bicheiros*, un portrait bien à propos des relations ambiguës entre la police et le jeu illégal depuis toujours.

Le film *Esse milhao é meu* (réalisé par Carlos Manga en 1958), satirise les fonctionnaires et leur absentéisme au travail. Filismino gagne un million de cruzeiros et une semaine de congés pour avoir passé une semaine sans manquer un seul jour de travail. Au début du film, sa femme le réveille en le jetant hors du lit et en l'insultant car, selon elle, il est « un fonctionnaire de dernière catégorie qui ne sait pas faire les magouilles que n'importe quel fonctionnaire sait faire. Tu es la honte de la classe. Tu compromets le bureau où tu travailles. J'aurais honte de te considérer comme un collègue ».

Plus tard, à son arrivée au travail, les applaudissements et les félicitations de ses collègues sont presque un déshonneur, une moquerie. Après avoir fait un discours moraliste et avoir donné le chèque à Filismino, le chef, qui dormait lorsqu'on est allé le chercher, prend à part un autre fonctionnaire et lui dit qu'il doit partir un mois car il va visiter le chef de son parti. Il autorise ce fonctionnaire à prendre trois jours de congés à la fin du mois, afin de pouvoir lui apporter le livre de pointage pour qu'il puisse le signer.

Le principal et le plus important film satirique fut sans doute *Nem Sansão nem Dalila*. Réalisé par Carlos Manga en 1954, l'œuvre est une parodie de *Samson and Delilah*, produit et réalisé par Cécil B. DeMille en 1949. Dans le film brésilien, Horácio (Oscarito) est un barbier sympathique et confus qui travaille dans un salon de beauté du nom de Dalila et dont le patron est l'antipathique Arthur. Un jour, après les réprimandes du patron pour un retard de plus, il reçoit le client Chico Sansão, un homme aussi fort que hargneux qui le supplie, de façon très agressive, de ne pas toucher à sa chevelure. Les consignes ne sont évidemment pas suivies, et le barbier désordonné, doublure de Jerry Lewis, finit par toucher accidentellement aux cheveux qui se révèlent être une perruque. En essayant d'échapper à la furie de son client, Horácio saute dans une Jeep garée devant le salon et part à toute allure à travers les rues de Rio, suivi par Hélio, son ami, et le colosse qui se bagarrent à l'arrière de la voiture. Ils finissent par entrer, par hasard, dans la machine à remonter le temps du professeur Incognitus au moment précis où celui-ci fait une démonstration publique de son invention. Horácio, Hélio et le professeur sont ainsi transportés vers la ville de Gaza, onze siècles avant Jésus Christ. En y arrivant, Horácio retrouve Samson (le même acteur qui joue Chico Sansão) lequel, fasciné par son briquet, lui propose de l'échanger contre sa perruque, source de toute sa

force. En prenant possession de la perruque de Samson, Horácio s'empare aussi de son identité et, grâce à sa force, devient gouverneur de Gaza et approuve une série de changements sociaux, politiques et technologiques, jusqu'à ce que sa perruque soit accidentellement brûlée et qu'il soit obligé de retourner au présent, quand le public découvre que tout n'a été qu'un rêve d'Horácio.

Chico Sansão n'est pas le seul personnage du présent trouvé dans le passé. On y retrouve aussi Arthur, le patron méchant du présent qui joue le vilain dans le passé, Dalila et Miriam (les manucures du salon), et également le roi et ses bourreaux qui deviennent, lors du retour au présent, le médecin et les brancardiers. Cette répétition du présent dans le passé garde une certaine similitude avec *The Wonderful Wizard of Oz* (*Le magicien d'Oz, 1939*), de Victor Fleming. Un autre point en commun entre les deux films concernerait le côté artificiel des pouvoirs de Sansão et du magicien. Par ailleurs, cette utilisation du passé comme forme de critique du présent est un recours qui sera utilisé ultérieurement par le cinéma novo dans les films *Vidas Secas* (*Sécheresse*, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le Dieu noir et le Diable blond,* 1964), de Glauber Rocha et *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*, 1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

Parfait exemple du *ridendo castigat mores* caractéristique du genre, *Nem Sansão nem Dalila* ne se cantonne pas à la parodie du film américain. Il en profite pour faire une satire ludique mais puissante du populisme de Getúlio Vargas et aussi d'un certain cinéma brésilien. Pour Sérgio Augusto,

> « davantage qu'une parodie bien tissée, Manga avait dans les mains une prometteuse satire de la condition subalterne du cinéma brésilien (implicite dans le choix de la perruque, métaphore du factice) et aussi du populisme, de la démagogie, des alliances politiques illégitimes et du 'putschisme ' des militaires. Il ne l'a pas raté, bien au contraire. C'est lui qui a donné l'idée de fonder l'intrigue sur le contexte sociopolitique, transformant le Samson d'Oscarito en un amusant *ersatz* de Getúlio Vargas – du Getúlio Vargas autocrate de l'État Nouveau ainsi que du Vargas trahi et acculé, prêt à laisser le Catete [le palais présidentiel] pour entrer dans l'histoire[219] ».

Horácio/Samson agit comme un véritable dictateur populiste et profite des inventions technologiques pour exercer un plus grand contrôle sur le peuple de Gaza. Ainsi, il crée la radio quasi uniquement pour faire la propagande de son gouvernement et mieux contrôler le destin de la nation, parodiant l'utilisation de la radio faite par Vargas, mais aussi le contrôle spartiate qu'il a exercé sur la société à travers le DIP (Departamento de imprensa e propaganda), le service de

[219] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 134.

presse et de propagande créé en 1939 sous l'influence du Ministère de la Propagande de Goebbels et qui servait à contrôler et à censurer la société et les moyens de communication.
Dans la satire, une ressource abondamment utilisée par le cirque et le carnaval, « l'opprimé se fait justice. C'est la revanche, le défoulement, la vengeance. [...] l'efficacité de la satire c'est de faire rire les autres de quelqu'un, d'une institution, d'événements ou de choses. Sa fonction est, donc, critique et moralisatrice. C'est, à travers la résonance, la déflagration d'un état d'esprit opposé. La satire est souvent opposition[220]». On peut discuter de la qualité du rire et de la forme de ces films, mais il n'y a aucun doute que le rire, au contraire de ce que l'on dit habituellement, y constitue une forme de critique et de résistance au pouvoir et à l'idéologie dominantes.

2.4 - Les différents types de comique

Dans un genre comique comme les *chanchadas*, il paraît naturel que le comique soit l'élément principal. Le genre comique apparaît après le tragique – qui valorise les sentiments - pour châtier et satiriser les excès, les petitesses et les hypocrisies. Le châtiment a pour but de corriger les vices. Il y a plusieurs types de comique. Nous allons analyser les plus récurrents dans les *chanchadas*.

2.4.1 – Le comique de gestes

Des types de comiques, les plus récurrents furent les comiques de gestes, de situation et de langage. Les comédies de situation sont celles où il y a beaucoup de quiproquos, que nous allons analyser ci-dessous et où l'action prime sur les acteurs. Concernant le comique de gestes ou de formes, où l'acteur axé sur des gestes excessifs, insensés, presque baroques est plus important que l'action, Oscarito, Grande Otelo, Zé-Trindade et Ankito furent imbattables du côté des acteurs, conduisant les scénaristes à écrire les films en fonction de leur jeu.
Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, dit Oscarito, est né dans une famille liée au monde du cirque. Espagnol de naissance, il arrive au Brésil à l'âge d'un an. Il était un mélange bien réussi de Buster Keaton, Harpo Marx et Cantinflas. De son visage et son corps multiformes, qui semblaient faits de caoutchouc, au regard expressif et aux mouvements rapides des mains qui ne se mettaient jamais en repos, tout était drôle dans cet artiste originaire du cirque. Le corps de l'acteur semblait être fait pour le burlesque et exhalait l'allégresse par tous les pores. La

[220] ANDRADE, Oswald. « A sátira na literatura brasileira ». In : *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo*, 21/08/1945, p. 39-40.

symbiose avec un public qui l'admirait et l'a acclamé et consacré comme la grande vedette du genre n'a été qu'une simple conséquence.

Sebastião Bernardes de Souza Prata, dit Grande Otelo, l'autre grand génie et talisman des *chanchadas*, était une espèce de Mickey Rooney brésilien. Lui aussi était passé par le cirque et savait tout faire. Son talent était inversement proportionnel à sa petite stature, faisant de son premier nom presque un pléonasme. Au contraire d'Oscarito, il avait en plus un énorme talent dramatique - appris à l'école de la vie et d'une enfance difficile -, malheureusement très peu utilisé par le cinéma qui préférait l'employer dans les rôles comiques.

Zé-Trindade, le seul à avoir eu presque autant de popularité qu'Oscarito, était originaire de la radio, où il a commencé en 1937. Poète et musicien populaire, il débute au cinéma dans le film *O malandro e a granfina*, réalisé par Luiz de Barros en 1947. Son comique venait de la malléabilité de sa grande bouche et de ses multiples expressions, sorte de proverbes, créées par ou pour lui et devenues très populaires à l'époque. On lui attribue l'invention du verbe « paquerar », qui signifie flirter et fait une association entre la chasse du rongeur nommé *paca* et la chasse aux femmes. Dans ce sens, *paquerar* signifierait surveiller la « proie ». Une autre caractéristique de son humour venait du contraste entre un homme très petit, légèrement rond, avec une moustache très fine, pas forcément beau, dont les personnages sont (ou auraient aimé être) des coureurs de jupons, souvent mariés à des femmes mûres et hargneuses - des véritables mégères, qu'ils craignaient car elles étaient plus grandes et plus fortes qu'eux - totalement à l'opposé du canon de beauté et de la tranche d'âge qu'ils admiraient (nous y reviendrons dans le chapitre souvent). Ses personnages, avec un humour un peu plus piquant que les autres, amènent un peu de malice sexuelle et proverbiale aux *chanchadas*. « Politiquement incorrect, le petit *bahianais* à moustache reflétait, de façon caricaturale, le machisme prédominant de l'époque, et peut-être, ce faisant, a-t-il contribué à le réduire[221]» car aussi ambiguë et ambivalente qu'elle puisse être, une comédie sert davantage à critiquer qu'à encenser les mœurs.

Milton da Silva Bittencourt, qui venait d'une famille riche dont le père fut privé d'héritage pour avoir épousé une plébéienne, est devenu Zé Trindade afin de cacher à la famille qu'il était acteur de comédies radiophoniques car le milieu artistique, ainsi que le montrent certaines *chanchadas*, n'était pas considéré comme un milieu sérieux. De ce fait, l'acteur était l'un de ceux qui trouvaient les critiques des comédies injustes et que l'épithète péjoratif de *chanchada* dérangeait énormément. Trois ans avant sa mort, Carlos Diegues et peut-être, avons-nous envie de dire, à travers lui le cinéma novo, le grand détracteur des films populaires, lui a rendu hommage. Le réalisateur

[221] DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro : Funarte, 2001. p. 37.

cinémanoviste l'invite à participer à son film *Um trem para as estrelas,* où il joue un personnage semblable à ceux qu'il a joués dans presque une quarantaine de films, quasiment tous des *chanchadas*. Tourné en 1987, le film fut le dernier tourné par le comédien.

Anchizes Pinto, dit Ankito, est également un acteur des *chanchadas* originaire du cirque. Fils du fameux clown Faísca et neveu du clown Piolim, l'acteur commence sa carrière à 7 ans dans le monde du cirque en participant aux manœuvres en motos du dangereux globe de la mort. Il débute au cinéma dans la *chanchada É fogo na roupa !*, réalisée en 1952 par Watson Macedo, dans laquelle il avait été invité pour une simple participation et a fini par avoir le premier rôle du film. Cinq fois champion d'Amérique latine d'acrobatie, alors considérée comme un sport, son jeu se résumait à faire des galipettes, des sauts et des pirouettes de toute sorte, ce qui faisait la joie du public plus infantile. D'ailleurs, sa carrière cinématographique a été raccourcie par un accident survenu lors du tournage de la chanchada *Um candango na Belacap*, réalisé par Roberto Farias en 1961, quand l'acteur est tombé d'un bâtiment en construction.

Des actrices, nous pouvons souligner, pour leur talent et leur importance dans le genre, les noms d'Eliana, qui a été la grande étoile et « la petite amie du Brésil », suivie de près par Dercy Gonçalves, la seule à avoir été tête d'affiche, et la grande, malgré sa petite taille, Zezé Macedo.

Eliana Macedo ou Ely de Souza Macedo, qui était la nièce de Watson Macedo, l'un des grands cinéastes (à côte de Carlos Manga et José Carlos Burle) et réformateur du genre, a travaillé dans une trentaine de films, presque tous des chanchadas. Institutrice et chanteuse initialement, sa première apparition sur les écrans fut dans un film de son oncle *E o mundo de diverte*, de 1948. Dans presque tous les films, l'actrice joue le rôle de l'héroïne, amie des comiques et copine des héros que ses personnages, souvent pudiques, n'embrassaient, dans la plupart des cas, que dans la dernière scène. Ses personnages sont souvent des femmes solidaires, honnêtes, modernes et indépendantes qui savent se bagarrer contre les hommes, presque des féministes, mais qui savent aussi chanter et danser. Dans ses numéros musicaux, elle est invariablement habillée en *bahianaise* et cherche à imiter ou à parodier les gestes de Carmen Miranda.

Fille d'une famille très pauvre, élevée par un père alcoolique, Dercy Gonçalves incarne sur l'écran des personnages très populaires, sans beaucoup d'éducation ou de culture, avec une façon erronée de parler très proche de celle du peuple brésilien. Ayant commencé sa carrière artistique dans des petits spectacles improvisés pour des hôtes d'un hôtel de l'intérieur de Rio de Janeiro, elle passe par le théâtre de revue dans les années 1930 avant d'arriver au cinéma. Son premier film est le musical *Samba em Berlim*, réalisé par Luiz de Barros en 1943.

Dans presque une trentaine de films, Dolores Gonçalves Costa, la Dercy, incarne souvent la femme du peuple, simple, provinciale, mais loin d'être naïve. Dans un style bouffon, ses personnages sont

souvent explosifs, fréquemment agressifs et grossiers. Avec une forte personnalité, ils ne se laissent jamais embobiner par les autres, ont du mal à cacher leurs opinions et font un usage récurrent des expressions et proverbes populaires. Dans les années 1960, loin des *chanchadas* qui l'avaient consacrée, Dercy commence avec succès une carrière à la télévision et au théâtre. Elle participe à des pièces où elle est la vedette et les autres acteurs ne sont qu'une sorte de faire-valoir pour ses improvisations humoristiques. Ses spectacles se sont rapprochés, vers la fin des années 1960, du monologue ou du *one woman show*, où elle interagit directement avec le public. Avec une façon de parler consciemment rude et non loin de la grossièreté, avec une utilisation récurrente de gros mots, elle affronte et fustige le moralisme des élites brésiliennes et est même censurée par la dictature militaire.

Considérée longtemps comme réactionnaire par une partie de la critique, à partir des années 1980 elle commence - comme quasiment la totalité de la culture populaire - à sortir, par le biais de l'authenticité et de la marginalité, des limbes auxquels elle avait été cantonnée par la critique engagée et intellectualisée. Sabato Magaldi, l'un des grands critiques de théâtre brésilien, en cherchant à comprendre et à définir les raisons de la symbiose entre l'actrice et son public, a affirmé que cela était dû au fait que :

> « Elle assume sa propre marginalité en l'érigeant comme un trophée. Le peuple brésilien aussi, par des circonstances historiques, politiques et économiques, a fini par être marginalisé, bien qu'il exhibe l'emblème de la totale souveraineté. Dercy traquée, incomprise, marginalisée, mais renouant avec le succès, par le mépris ironique et le sarcasme, se confond avec l'effigie non exprimée qu'une part non négligeable de la population a par rapport à elle-même. Le rire provoque la catharsis. Et de la plus grande marginale du théâtre brésilien, elle devient la plus grande comédienne. Titre [...] qui lui appartient de droit puisque la scène est, depuis plus de cinq décennies, le lieu où l'on apprend une profonde leçon de brésilité[222]».

En juin 2007, après avoir fêté ses cent ans (102 officieusement, puisqu'elle disait n'avoir été déclarée que deux ans après sa naissance), elle monte pour la dernière fois sur scène dans le spectacle comique *Pout-PourRir*. En 2008, une pneumonie a mis fin à la vie de cette actrice qui a dédié 86 ans de sa vie à faire rire le public brésilien.

Zezé Macedo, qu'Oscarito considérait comme la plus grande actrice du cinéma brésilien et à qui Grande Otelo se référait comme le Charlot en jupons, a joué dans plus d'une centaine de films. Poétesse et actrice de radio, de télévision et de cinéma, mince et très petite, l'actrice a souvent été considérée et représentée comme une icône de la laideur. Mais qu'ils furent des célibataires ou des

[222] MAGALDI, Sábato. « A marginalidade erigida em troféu ». *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 mar. 1983.

femmes coquettes rêvant d'être riches, des épouses jalouses aux comportements de mégères ou des vierges romantiques et naïves qui détestaient les hommes, ses personnages étaient souvent drôles et, même sans être du côté des vilains, s'opposaient souvent aux acteurs et actrices comiques. Pour avoir joué le rôle de la bonne dans la plupart des films, elle était considérée comme « la petite bonne du Brésil ».

L'actrice a commencé sa carrière à la radio vers la fin des années 1940, mais a rapidement migré vers la télévision au début des années 1950. C'est dans une émission de télévision que Watson Macedo la découvre et l'invite à participer à son film *O petróleo é nosso*, réalisé en 1954. En 1969, elle a participé à *Macunaíma*, le film cinémanoviste de Joaquim Pedro de Andrade, sorte de révision par le cinéma d'auteur du style des *chanchadas*. Plus tard, elle a tourné dans *Natal da Portela*, film réalisé en 1988 par Paulo César Saraceni, un autre cinémanoviste. Un peu avant, en 1986, elle avait joué dans le film *As sete vampiras*, d'Ivan Cardoso, un cinéaste brésilien aussi rare que talentueux, un disciple des productions B de Roger Corman et pratiquant du sous-genre nommé « terrir » (terreur + rire), une mélange des genres terreur et comique. C'est avec ce même cinéaste qu'elle a tourné son dernier film en 1990, *O escorpião escarlate*, avant de décéder neuf ans après, victime d'un accident vasculaire cérébral.

Tous ces acteurs qui représentèrent des personnages populaires, incarnant pendant des années le peuple le plus simple sur les écrans brésiliens, « avaient une posture scénique non naturaliste ou conventionnelle. La gestuelle de ces artistes était largement influencée par le cirque et le théâtre de revue. Ils avaient tous un jeu de scène où tout le corps contribuait à la représentation, les visages exprimaient des dizaines de grimaces, les jambes faisaient de véritables jongleries, elles volaient[223]». Ils ont été, sans aucun doute, les responsables du succès de ces films populaires en suscitant, pendant des années, le rire de millions de Brésiliens. Dans le comique de gestes des *chanchadas*, les acteurs sont la vedette.

2.4.2 - Comique de langage

La langue parlée dans ces films est celle de la rue, populaire, erronée, mais vivante, réelle, quotidienne et brésilienne, en franc antagonisme avec la langue créée par les scénaristes dans leur bureau-aquarium - loin du contact avec le public - et avec la langue parlée par les élites. Ainsi, il nous paraît tout à fait naturel que le comique de langage ait été un autre point fort du genre, qui

[223] DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50.* Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1993. p.20.

commençait déjà par le choix des titres en portugais des films, dont la plupart sont intraduisibles puisque tirés d'argots ou d'expressions de la rue. Tout aussi importants furent le nombre d'expressions populaires et de proverbes cités dans ces films. Certains personnages, comme ceux joués par l'acteur Zé-Trindade ou par les actrices Sonia Mamede, Dercy Gonçalves ou Nancy Wanderley, en sont devenus de véritables spécialistes.

Ces expressions cherchaient à exprimer de façon succincte et objective les connaissances populaires, rendant le film et les messages facilement compréhensibles par le public et permettant la création de l'effet comique. Comme le dit Bergson, ces expressions ne font pas que simplement exprimer le comique, elles le créent et le déterminent[224]. Elles pouvaient être de différentes sortes. Comique, comme celle prononcée par le personnage de Zé-Trindade : « appelle-moi vatapá : parce que je suis « bahianais » et délicieux, ce dernier terme ayant une forte connotation sexuel au Brésil » (*Garotas e samba*) ; ironique, comme « le peuple est le pilier principal de l'économie brésilienne » (O c*amelô da rua Larga*, réalisé par Eurides Ramos en 1958) ; conformiste comme celle qui affirme que « peu avec Dieu fait beaucoup » qui apparaît dans plusieurs films, ou simplement informative : « ce truc est plus compliqué qu'une voiture anglaise » (*Rico ri à toa*), « tu es plus dehors [mal informé] que tétine de biberon » ou « que nombril de vedette[225]» (*De vento em popa*).

Toutefois, la plupart de ces expressions furent d'ordre critique, comme celles qui dénoncent la condition misérable des pauvres : « un pauvre n'avance que lorsqu'il trébuche » (*Quem roubou o meu samba?*, réalisé par José Carlos Burle en 1958), « je suis plus fauché qu'un pauvre le jour de son salaire » (*O camelô da rua Larga*), « plus vide qu'un ventre de pauvre » (*Entrei de gaiato*) ; les préjugés : « la place du Noir est dans la cuisine » (*Samba em Brasília*) ; la hiérarchisation, le conformisme et la division de la société brésilienne, la lutte de classes : «à chaque singe, sa branche » (*Samba em Brasília*) ; les problèmes sociaux : « plus de gens que de punaises dans les oreillers des prisonniers » (*Garotas e sambas*, réalisé par Carlos Manga en 1957) ; les crimes en col blanc : « plus on est élégant, plus on est escroc » (*Rico ri à toa*) ; la mauvaise foi des élus : « qui aiment tromper le pauvre sont les politiques » (*E o bicho nao deu*).

Outre les argots de l'époque, une autre forme de comique de langage très présente dans ces films concerne les noms et surnoms des personnages populaires ou de certains lieux qui, parfois, sont très ironiques ou à consonance comique. Dans le film *O camelô da rua Larga*, la ville où les femmes passent leur journée à se quereller et à se bagarrer s'appelle Ville Paix et Harmonie. L'agence

---

[224] BERGSON, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Nouvelle édition critique sous la direction de Frédéric Worms. Paris : PUF, 2007. p. 79.

[225] Vedette était le terme attribué aux actrices du théâtre de revue qui chantaient, dansaient et apparaissaient invariablement habillées en bikinis.

immobilière des escrocs de *Rico ri à toa* s'appelle Frères Honnêtes. Le salon de beauté où travaille Minervina, la future millionnaire, dans le film *Minervina vem aí*, Salon Bonne Vie (bonne vie étant la façon dont on se réfère aux *malandros* ou aux gens qui ne font jamais rien).

Les surnoms étant une caractéristique des milieux défavorisés, ils furent nombreux dans ces films. Ankito s'appelle Peteleco (Coup de doigt) dans le film *É de chuá* (réalisé par Victor Lima en 1958) ; Oscarito est surnommé Janjoca dans le film *Os dois ladrões*, Kid Bolha (quelque chose comme M. Faiblesse ou M. Idiot) dans *Matar ou correr* (réalisé par Carlos Manga en 1954) ; Zé-Trindade est Zé da Fubica (le dernier terme ayant été par le passé le surnom des vieilles voitures ou des voitures en mauvaise état de fonctionnement) dans *Rico ri à toa*, parce qu'il est le propriétaire d'une vieille voiture qui marche très mal ; l'acteur Costinha, un véritable bambou tellement il était mince, est ironiquement surnommé Bolota (Le Gros) dans *Entrei de gaiato* (réalisé par J.B. Tanko en 1960) ; ironiques sont aussi les surnoms du vilain José Lewgoy, l'Ange, et du noir Grande Otelo, Brancura (Blancheur), dans *Carnaval no fogo.* Otelo s'appelle Jujuba dans *E o bicho não deu*, Ciscocada (un jeu de mot entre ciscar, qui signifie fuir, et *cocada,* un gâteau à base de noix de coco) dans le film *Matar ou correr,* Passarinho (Petit Oiseau) dans *Amei um bicheiro* et Tião dans *A dupla do barulho.* Tião est la forme réduite de Sebastiao, un nom très populaire au sein des classes populaires et qui est le véritable nom de Grande Otelo. Dans *Garotas e Samba*, Sonia Mamede est Zizi, Adelaide Chiozzo est Didi et Renata Fronzi est Naná.

Les riches, par contre, ont des noms plus sophistiqués – des noms de riches, peut-on dire - et n'ont jamais de surnoms. Sauf s'ils veulent se "populariser" ou se rendre familier. Dans le film *Samba em Brasília*, lorsque Wladimir, le patron, flirte avec sa cuisinière, il lui demande de l'appeler par le surnom Vavá. Dans le film *O homem do Sputnik* (réalisé par Carlos Manga en 1959), Zezé Macedo joue Diocleciana, la femme d'Anastácio (Oscarito), un couple de pauvres qui vit dans la périphérie de Rio. Comme elle a des ambitions de grandeur, adore les journalistes mondains et rêve de vivre au bord de la mer, dans les quartiers riches et près des riches, elle déteste qu'on l'appelle par son vrai nom. Elle préfère qu'on l'appelle Clecy. Dans ce cas, Clecy n'est pas une réduction de son nom, mais un autre nom sans la marque ou l'indice de la pauvreté.

Quant aux noms propres drolatiques, Oscarito est Filismino (jeu de mot avec l'adjectif heureux qui s'écrit « feliz » en portugais), le fonctionnaire exemplaire du film *Esse milhão é meu* qui a gagné un million de cruzeiros pour avoir passé une semaine sans manquer le travail, Bonifacio Boa Aventura (Boniface Bonne Aventure) dans *Treze cadeiras* (réalisé par Francisco Eichhorn en 1957), le malheureux qui passe tout le film en courant après les chaises qu'il a vendues avant d'apprendre qu'une d'entre elles contenait une fortune qui lui avait été laissée en héritage ; Zézé Macedo est Inocência (Innocence), la vierge propriétaire de la pension dans *Garotas e samba* ; Zé-Trindade

s'appelle Vicente Fedegoso (quelque chose comme Vincent Fétide) dans *O camelô da rua Larga*, Anselmo Duarte est Zé do Lino dans *Absolutamente certo*, un film réalisé par lui-même en 1957 ; Ankito est Liovigildo Boa Vida (Liovigildo Bonne vie) dans le film *Quem roubou o meu samba*, car il est un *malandro*, un compositeur raté qui vit sur le dos de sa fiancée ; Aurélio Teixeira est Secundino (Deuxième) dans le film *Quem roubou o meu samba* ; dans le film *Garotas e samba*, Berta Loran est Ninon Ervilha (Ninon Petit Pois), parodie de Ninon Sevilha, fameuse actrice mexicaine des années 1950 ; et Dercy Gonçalves est Gonçalina Vassourada (Gonçalina Coup de Balai) dans le film *A baronesa transviada*, ce nom servant à démontrer ses origines humbles et son caractère explosif, mais surtout le coup de balai qu'elle donne dans la production du méta-film lorsqu'elle en devient la productrice.

Des noms à consonance comique, nous pouvons citer Ananásia (Dercy Gonçalves dans le film *Entrei de Gaiato* et Rosa Sandrini dans *Treze cadeiras*), qui fait penser à ananas, synonyme au Brésil de chose difficile et/ou moche ; Minervina (Dercy Gonçalves) dans *Minervina vem aí* ; le compositeur de samba Chuvisco (Crachin) dans la vie joue le compositeur de samba Atanásio (qui provient du verbe *atanazar* qui signifie déranger, provoquer de la douleur, ce qui explique le caractère de son personnage qui rend difficile la vie des dirigeants des compagnies de disques) dans *Quem roubou o meu samba* ; Suzy Kirby est Jocelina dans *Garotas e samba*.

Comme les élites économiques et intellectuelles sont les véritables critiques des *chanchadas*, et que les premières, *mazombistes* et libérales, s'opposent farouchement au nationalisme populiste en vogue dans les années 1950, elles sont très caricaturées et souvent dépeintes comme méchantes ou comme alliées des méchants. De ce fait, rien de surprenant que les vilains soient associés aux classes aisées et portent les mêmes types de noms.

Dans le film *Carnaval no fogo*, le bandit est un type élégant et raffiné dont le surnom est Ange ; dans *Aviso aos navegantes*, c'est la bourgeoisie et le riche père du héros qui s'opposent au projet d'ouverture d'une salle de concert pour les jeunes ; Garcia, le vilain dans *Barnabé, tu és meu* est le riche propriétaire d'un restaurant/salle de concert. Dans *Tudo azul*, *Nem Sansão nem Dalila*, *Samba em Brasília* et *O Camelô da rua Larga*, les vilains sont les patrons. Dans *Amei um bicheiro*, le vilain, Almeida, est le patron du « jeu de l'animal », un homme riche et puissant, comme le Docteur Elói, dans *E o bicho nao deu* ; dans *Carnaval Atlântida*, les vilains sont le faux comte , mais aussi le producteur qui déteste les films populaires ; dans *Absolutamente certo*, le vilain est un type très riche, fils du patron du héros ; dans *Entrei de gaiato*, le couple de voleurs internationaux de bijoux qui sévissent dans le palace où se déroule principalement l'action du film, sont des types élégants et raffinés au nom de Docteur Mark et Anabela, sa belle complice. Et la liste pourrait se poursuivre indéfiniment.

Les intellectuels ne sont pas épargnés non plus et portent des prénoms étrangers, comme si les films voulaient dénoncer la distance entre eux et le peuple, ou encore comme si ces intellectuels étaient éloignés de la réalité brésilienne au point d'être considérés comme des étrangers. Et l'un de ces intellectuels illustre bien cette situation. C'est le cas du professeur de philosophie grecque Xenofontes dans le film *Carnaval Atlântida*, qui n'aime pas la culture populaire, mais est tout de même invité à écrire un scénario pour une adaptation de l'Hélène de Troie souhaitée par le producteur. Son nom - non par hasard puisqu'il s'agit de quelqu'un qui ne vient pas du milieu du cinéma, qui n'aime pas la culture populaire et qui, peut-être, en tant qu'intellectuel, ignore la réalité brésilienne - peut être décomposé en Xeno (étranger) et Fontes, qui signifie sources, origines. Donc, l'intellectuel embauché par le film serait un étranger aux sources, aux origines populaires brésiliennes.

D'autres intellectuels ont des noms bizarres, comme le professeur Incognitus, le scientifique qui invente la machine à remonter le temps dans le film *Nem Sansão nem Dalila*. Nous pourrions aussi chercher le signifié de ce nom. Une personne qui vit incognito est quelqu'un qui n'a pas envie de dévoiler son identité ou quelqu'un que l'on ne connaît pas, que l'on ignore. Toutefois, dans des films qui font l'apologie de la culture populaire comme paradigme identitaire du cinéma brésilien et qui sont méprisés par les intellectuels, être incognito peut aussi être perçu comme quelqu'un qui refuse d'assumer ses origines, son identité. Dans le film *Barnabé tu és meu*, le scientifique s'appelle Teixeroff, un nom à consonance slave, et dans *Aviso aos navegantes*, le vilain est le professeur Scaramouche, un nom qui ressemble à quelque chose comme « crache mouche ».

Outre le fait que le choix de ces noms prêtait parfois à rire, ils servaient aussi à rapprocher davantage le public de ces films, qui s'y reconnaissait, qui y voyait une représentation légitime de son univers et qui pouvait reconnaître le type de personnage par le nom qu'il avait, car le choix des noms dans ces films n'était pas fortuit et suivait, comme dans le monde réel, un ordre social, de classe. Les noms des gens s'apparentent à des marques enregistrées en même temps qu'ils signalent le rang et la position des personnages dans l'ordre hiérarchique et social. Ils fonctionnent comme une sorte de « classificateur social et de pouvoir : un instrument destiné à l'établissement de discontinuités dans l'ordre social[226]».

Au Brésil, selon votre nom, vous pouvez être traité soit comme un individu, soit comme une personne. En effet, comme l'observe l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, le terme individu s'oppose, dans ce pays, au terme personne et signifie ne pas être quelqu'un de respecté, ne pas avoir un nom important, ne pas appartenir à un clan quelconque, ne pas être l'ami de quelqu'un

[226] DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6e ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. p. 316.

d'important. Paradoxalement, à l'opposé des pays développés (où la partie, l'individu, est plus importante que la totalité de la population), la notion de clan, d'appartenance, y est plus importante que celle d'individu (considéré comme un être en marge de la société, exposé à l'inexorabilité et à l'impersonnalité de la loi). Ainsi, avoir un nom, signifie être une « personne » (quelqu'un qui inspire le respect, qui n'est pas un « individu »), être protégé par un groupe social et par la personnalisation (une espèce de « désindividuation ») des rapports, comme l'explique bien ce proverbe : « ceux qui ont des parrains[227], ne mourront jamais païens »[228]. Nous y reviendrons plus longuement dans la deuxième partie.

Cette question de l'importance des noms est flagrante dans certains films. Quand, dans le film *De vento em popa*, le serveur Chico devient un important professeur d'ingénierie atomique, afin de pouvoir aider le héros du film à tromper son père, il se nomme Maxuell Scott. Zé-Trindade, qui est tendrement appelé JJ par ses amis au début du film, devient le riche producteur de cacao et colonel Januário Jaboatão quand il essaie d'arnaquer les femmes riches, et l'un de ses complices, surnommé Bolota (le Gros), devient Abdias Carneiro quand il faut arnaquer quelqu'un. La victime supposée de Januario Jaboatão, elle aussi un escroc, s'appelle Ananásia Emancipação. Dans le film *A baronesa transviada*, la manucure est appelée simplement Gonçalina dans le salon où elle travaille ; quand elle se présente pour un casting de cinéma, elle se nomme Gonçalina Vassourada Piaçava da Silva et puis, quand elle hérite de la fortune de sa mère, elle devient simplement Madame la Baronne.

2.5 - Registres comiques et fonctions du rire

Les *chanchadas* étaient des comédies musicales, mais avant tout des comédies dont le principal - mais pas le seul - objectif était de faire rire le public. Pour susciter le rire, ces films ont eu recours à quelques registres comiques typiques des comédies, comme l'humour et le burlesque. Cela ne veut pas dire qu'elles n'avaient pas de préoccupations sociales ou qu'elles étaient aliénées. Bien au contraire, elles pouvaient être très critiques, même si l'objectif principal n'était autre qu'amuser le public.

[227] Parrain signifiant ici avoir un protecteur.
[228] DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Op.cit. Tout le chapitre IV.

2.5.1 - Le burlesque

Si le burlesque est « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules[229]» provocant une disjonction entre un fond sérieux et une forme facétieuse, souvent parodique, il n'y a aucun doute de son l'utilisation par la *chanchada*. Ces films populaires ont utilisé le registre burlesque pour faire la critique des principaux problèmes de la société brésilienne, notamment ceux qui affectaient directement les classes subalternes. Le choix et l'utilisation du langage informel, de la langue du peuple, était le moyen le plus simple - voire le seul possible - d'avoir un dialogue avec le public et de mieux faire comprendre leur message critique.
Ainsi, du populisme de certains présidents au cosmopolitisme des élites, en passant par les problèmes qui concernaient plus directement les pauvres tels que le manque d'eau, le coût de la vie, le racisme, les problèmes de transport public, les plus critiqués, jusqu'au bas salaire des ouvriers et l'absentéisme des fonctionnaires, ces films ont choisi le comique burlesque comme moyen de parler aux gens simples, de transmettre leur message.

2.5.2 - L'humour

La forme de comique la plus récurrente dans une comédie est naturellement l'humour. Un humour qui commençait, comme nous venons de voir, par le titre des films, passait par les expressions populaires abondamment utilisées, par le choix de noms drôles pour les lieux et les personnages et qui s'appuyait beaucoup sur le jeu des acteurs et les immenses scènes de course poursuite qui, comptant avec la participation de presque tous les acteurs principaux, venaient clore le dénouement de la plupart des films.
Toutefois, la forme d'humour présente dans ces films ne cherchait pas seulement à distraire le public. Sans être des films engagés, en choisissant de représenter l'univers du pauvre à partir d'une vision du monde populaire, quoique fréquemment caricaturale et moqueuse, jusqu'à l'autodérision, ils ont fini par tisser une critique de la dure réalité de la vie des pauvres dans le Brésil des années 1950. Dans ces films parfois très fatalistes, ambigus et manichéens, les pauvres sont souvent exploités par les riches, ont toujours les boulots les plus simples et les plus mal rémunérés auxquels ils semblent éternellement condamnés, sauf si un héritage ou un prix en espèce dans un concours quelconque ne viennent pas les secourir, les délivrer. Ces coups de la chance, si critiqués par les

[229] *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p. 96.

détracteurs du genre, étaient aussi une façon critique de fustiger la dure réalité et de montrer que les pauvres ne pourraient jamais s'en sortir par le biais du travail. Nous y reviendrons plus tard.

2.5.3 – Les fonctions du rire

A l'évidence, nous pouvons affirmer que le rire moqueur des *chanchadas* avait aussi une fonction sociale. Un rire cathartique qui visait à démontrer, de façon manichéenne et caricaturale, mais critique, la place réservée aux pauvres dans la société ; un rire, conscient ou inconscient, qui prétendait à la correction d'une réalité insatisfaite, présentée d'abord telle quelle et puis mise à l'envers, "carnavalisée", où, exprimant le rêve des classes subalternes, le pauvre devenait riche ou simplement passait à une position supérieure. Ce qui a été toujours perçu comme une aliénation aurait aussi pu être vu comme la négation ou le refus critique de la dure réalité.
Loin du messianisme intellectuel de la décennie suivante, ces films ne présentent pas un chemin rédempteur à suivre, ne cherchent pas une solution globale aux problèmes qu'ils représentent et ne sont pas souvent critiques. Ils se contentent de représenter la misère sociale et les malheurs des pauvres comme une forme de redoublement spéculaire de la réalité et, ce faisant, de les lancer, comme un coup de poing, sur le visage du public, qui s'y reconnaît. Pour Bergson, pour qui le risible est non pas le résultat de la disproportion entre une cause et un effet mais le résultat d'un engrenage mécanique à répétition, semblable à celui présent dans certains jeux d'enfants, le comique exprimerait « une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements[230] ». Ce qui y est tancé, c'est l'abandon total des classes populaires par les autorités responsables.

Bergson a aussi affirmé que « pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction, qui est une fonction sociale. [...] Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale[231]». Dans ces comédies qui mettent en scène les classes sociales brésiliennes, utilisant la ville de Rio de Janeiro comme un microcosme national, le rire peut avoir au moins trois fonctions principales. Morale, lorsqu'il cherche à châtier les abus ; sociale, quand il cherche une cohésion ; et libératrice, lorsquil cherche la catharsis. Dans les *chanchadas*, ces trois fonctions se mélangeaient pour le grand plaisir du public.

[230] BERGSON, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Nouvelle édition critique de Bergson sous la direction de Frédéric Worms. Paris : PUF, 2007. p. 67.
[231] Idem. p. 6.

On dit assez souvent que les comédies sont conformistes car on y rit de choses avec lesquelles, au fond, on s'identifie. En conséquence, le rire provoqué par l'écart comique avec la norme, typique de certains personnages comiques, n'est qu'une démonstration d'appréciation envers ces mêmes normes bafouées. Ainsi, dans les comédies, « le rire renvoie implicitement à une opinion dominante, à un ensemble de conventions et, à la limite, à une certaine forme de conservatisme[232]».
Nous ne partageons que partiellement cet avis, dans la mesure où cette affirmation tend à homogénéiser toutes les comédies en les considérant comme conformistes. Dans le cas des films analysés ici, l'écart par rapport aux normes n'est qu'une simple répétition amplifiée de la réalité, une sorte de caricature, de "carnavalisation" visant à sanctionner par l'humour les actes et attitudes qui seraient commis dans le quotidien par des personnes bien positionnées dans la société brésilienne, et que ces films voulaient directement ou indirectement critiquer, ce qui allait parfois à l'encontre de l'opinion dominante. En ce sens, il y aurait identification à la norme ignorée, mais la critique des écarts représentés dans les films n'a pas une intention conformiste ou conservatrice. Dans ces films, « le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle[233]».
Quand le public rit des écarts d'Oscarito représentant Getúlio Vargas, des problèmes liés aux transports publics qui compliquent la vie de certains personnages ou de la façon de parler fort avec un langage plein de fautes des personnages de Dercy Gonçalves, ce n'est pas simplement parce qu'il s'identifie à ce qui y est négligé, mais parce qu'il perçoit aussi la critique de personnes réelles qui y est faite. Quand il rit de la victoire des personnages *malandros*, il ne le fait pas parce qu'il fête les règles oubliées de la bienséance, mais surtout car il voit un personnage qui lui ressemble oser affronter et vaincre les interdits d'une vie qui ne favorise que les bien placés, les bien nés, en agissant exactement comme les « personnes » qui se considèrent au-dessus des lois. Il sait aussi que c'est la seule façon qu'a un « individu », un déclassé social, quelqu'un qui n'appartient pas à un clan quelconque, d'obtenir des avantages. Ce n'est pas forcément des écarts que l'on rit, mais de ce qu'ils représentent, de ce qu'ils miment. On ne rit pas forcément des écarts des acteurs, mais du fait que ce qu'il est train de mimer exprimerait une victoire de la marge, bien qu'à titre individuel.
Dans ces films, le rire est représenté comme un rire de catharsis, de résistance, mais aussi de subversion critique et de châtiment des mœurs alors en vogue. Ainsi, le rire de ces comédies fait penser à Molière lorsqu'il affirme que :

[232] MALLET, Jean-Daniel. Op.cit. p. 120.
[233] BERGSON, Henry. Op. cit. p. 150.

« le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que […] je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie sans doute en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue comme il faut toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attaquer les hommes avec un zèle contrefait[234]».

Que ce soit pour caricaturer le riche ou l'envie de certains pauvres de gagner leur vie ou de devenir riche sans beaucoup d'efforts, le rire des *chanchadas* châtie les excès.

2.6 - Les comédies musicales

Analysons à présent l'aspect comédie musicale de ces films. Nous avons pu démontrer, en faisant la genèse du genre dans la première partie de ce premier chapitre, l'étroite association entre la musique, la comédie et le cinéma brésilien bien avant l'arrivée du parlant avec, dans un premier temps, l'apparition des documentaires sur le carnaval, puis avec, dans un deuxième temps, l'émergence des premiers « films chantants ». Cela n'a pas été différent dans le cinéma mondial, où l'association directe du son à l'image n'était qu'une question de temps et de mise en place d'une technologie adéquate. Edison, l'inventeur du Kinétoscope, aurait affirmé que son appareil n'atteindrait la perfection qu'à partir du moment où le son serait associé à l'image. Selon Sadoul, « Edison refusa de faire projeter en public ses films sur écran, jugeant que l'on tuerait la poule aux œufs d'or, le public n'ayant, selon lui, aucune chance de s'intéresser au cinéma muet[235]». Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant que le film qui marque l'avènement du parlant, celui « qui instaure les mythes et les formes du film musical [236]», soit un film chantant et que les comédies et les comédies musicales soient, au cinéma, parmi les plus grands succès de tous les temps auprès du public.

Les premières comédies musicales américaines furent produites quasi immédiatement après *Le chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, États-Unis, 1927), d'Aslan Crosland, et reviennent très sporadiquement sur nos écrans (sans compter que l'Inde a fait de ce genre la spécificité même de son cinéma). Des années 1930, décennie témoin de la confirmation du genre avec l'apparition des premiers grands succès auprès du public, aux années 1950, quand la production commence à se raréfier - même si quelques-uns des grands succès du genre furent encore réalisés durant la

[234] Cité chez: MALLET, Jean-Daniel. Op. cit. p. 119
[235] SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial.* Paris : FlamMárion, 1949. p.11
[236] MASSON, Alain. *Comédie Música le*. S/V : Stock Cinema, 1981. p. 152.

décennie suivante, tels que *West Side Story*, de Jérome Robbins (États-Unis, 1961), *My Fair Lady,* de George Cukor (États-Unis,1964), et *La mélodie du bonheur*, de Robert Wise (*The Sound of Music*, États-Unis, 1965) -, ces films ont fait la joie d'un public avide d'un divertissement facile et désopilant.

Malgré son attachement aux conventions du genre, les *chanchadas* furent des comédies musicales d'une tout autre sorte. Des films très simples sans aucune préoccupation esthétique ou de recherche d'un langage cinématographique, invariablement tournés en un temps record avec des intentions clairement commerciales, ces films sont loin d'être des chefs-d'œuvres du septième art, même si quelques-uns furent revus par les critiques et sont aujourd'hui considérés comme de bons films. Il n'empêche que ces films ont su faire un portrait de la société de l'époque en faisant l'apologie de la culture et d'un cinéma populaires. La culture des classes subalternes y est valorisée comme un parangon de l'identité nationale brésilienne et comme le seul modèle possible pour un cinéma typiquement brésilien. En outre, en arrivant à dialoguer avec le spectateur, ces films ont obtenu un énorme succès auprès du public et ont constitué la première tentative d'une production industrialisée du cinéma brésilien.

Mais contrairement aux comédies américaines, bien réalisées avec de véritables stars du chant et de la danse auxquelles le cinéma américain nous a habitués, et aussi aux chorégraphies féeriques et déconnectées de tout réalisme des films « bollywoodiens », les films brésiliens n'accordaient pas trop d'importance aux chorégraphies qui, dans les quelques films où elles apparaissent, laissent souvent l'impression d'un manque de soin, de négligence et d'une absence d'inventivité, et cherchaient, dans la plupart des cas, le côté drôle et burlesque de la scène. Les danseurs n'étaient pas des grands noms de la danse brésilienne, mais des figurants qui parfois n'étaient même pas des danseurs et les acteurs ne faisaient aucun effort pour améliorer leur technique de danse. Les danseuses, et les actrices, comme Eliana, s'habillent presque toujours en *bahianaises*, dans une imitation du personnage le plus connu de Carmen Miranda. Les danseurs et les comiques, notamment Grande Otelo et Oscarito, représentent et s'habillent comme des *malandros*, caractérisés dans ces films par un costume blanc, des chaussures noires et blanches et un chapeau panama ou en portant une chemise rayée et un incontournable chapeau de paille.

En fait, conscients de n'avoir à sa disposition ni le talent des danseurs ni la compétence des chorégraphes américains, les réalisateurs donnent l'impression qu'ils mettaient en scène des numéros de danse cherchant plutôt à imposer une manière personnelle de faire, ainsi qu'à dénoncer l'incapacité du cinéma brésilien à imiter le cinéma américain, comme dans le film *Carnaval Atlântida* où, dans un numéro musical (qui est une image mentale des deux candidats scénaristes du film dans le film), Grande Otelo porte un costume de centurion beaucoup plus grand que lui et

danse de façon non rythmée, mais parfaitement réussi du côté humoristique. Dans le film *Garotas e samba*, dans un numéro musical, on voit un chorégraphe très énervé face à l'incapacité des danseuses à répéter une chorégraphie pourtant très simple, mais légèrement américanisée qu'il veut leur imposer. C'est comme si les danseuses ne voulaient pas faire à l'américaine.

Les meilleurs moments de danse des *chanchadas* concernent précisément des numéros de samba ou de n'importe quel autre genre musical brésilien, comme dans les films *Quem Roubou o meu samba* et *O camelô da rua Larga* ou dans quelques numéros musicaux isolés dans des films comme *Tudo azul* et *Aviso aos navegantes*, entre autres. Dans ce dernier film, réalisé par Watson Macedo et sorti en 1950, il y a un numéro musical où la chanteuse, un danseur de *frevo* et quelques danseuses dansent sous la pluie, les éclairs et les coups de tonnerre, en portant des imperméables en plastique et des parapluies, dans une séquence qui anticipe la séquence culte de *Singin' in the Rain*, réalisé par Gene Kelly et Stanley Donney seulement en 1952. Dans ces cas, les danseurs étaient de véritables danseurs. Lorsqu'il s'agissait de samba, la grande majorité des danseurs et danseuses noirs appartenaient invariablement à une école de samba.

À une époque où la télévision n'existait pas encore ou, comme dans les années 1950, débutait simplement dans le pays, l'un des objectifs de la *chanchada*, depuis l'origine, était d'apporter au public de tout le Brésil l'image des grandes étoiles de la radio, transformés en acteurs pour le besoin des films, qui habitaient presque tous à Rio. Ces films, lancés normalement avant le carnaval, servaient de vitrine pour les chansons carnavalesques qui n'étaient pas, dans l'immense majorité des cas, composées pour le film. Une exception rarissime est la composition éponyme de Grande Otelo pour le film *E o bicho não deu*. Au contraire, il n'est pas improbable que certains films aient été écrits à partir de certaines chansons. Les musiques les plus en vue, candidates probables à succès pendant le carnaval, étaient ajoutées aux films sans aucun autre critère que celui d'attirer l'attention du public ou comme l'occasion d'inviter le chanteur à participer au film. Les grands noms de la musique populaire brésilienne de l'époque apparaissent dans ces films dans leurs propres rôles et chantent quelques-unes de leurs chansons les plus fameuses, dont plusieurs sont des succès éternels du répertoire populaire brésilien, de véritables classiques du genre souvent repris pendant la période du carnaval. D'ailleurs, hormis celles du générique du début (il n'y a jamais de générique de fin), il est plutôt rare de trouver des musiques extra-diégétiques.

Dans son livre sur la comédie musicale, Michel Chion affirme que « entre la fin des années 30 et le début des années 80, la coïncidence entre le film musical et la vraie musique populaire de son époque, les chansons des guinguettes, des dancings et des juke-boxes, est donc rare. Ce qui nous est

présenté comme musique populaire est une version habillée, endimanchée de l'original [237]». Comme nous venons de le voir, ce n'est pas du tout le cas des *chanchadas* dont les musiques carnavalesques étaient fréquemment lancées dans et par ces films, qui fonctionnaient comme une sorte d'étude de marché pour ces chansons. En effet, on pouvait prédire leur succès selon celui qu'elles auraient au travers des films.

Ces chansons, dont la grande majorité était des sambas, ont comme thème le quotidien de l'homme simple des villes, des favelas mais aussi parfois de la campagne, considérés comme les véritables représentants du peuple. Elles abordent, parfois de façon directe et objective, des problèmes d'ordre politico-social et éventuellement critiquent avec beaucoup de bonne humeur la condition misérable des travailleurs, ainsi que les problèmes d'infrastructure comme le manque d'eau ou d'un système de transport public efficace. Toutefois, elles ont, la plupart du temps, un rôle ludique et divertissant. Considérées comme aussi importantes que leurs interprètes, l'incorporation des chansons dans les films de manière non discriminée conduit fréquemment à une dissociation entre la musique et le récit, de sorte qu'elles ne sont pas souvent motivées par l'intrigue des films et fonctionnent, comme dans la plupart des comédies musicales, comme un simple interlude.

Quand bien même elles ne seraient pas souvent motivées par le récit, elles le sont davantage que l'on ne le dit. Dans le film *Garotas e samba*, plusieurs numéros sont plus ou moins motivés par le récit. Le troisième numéro musical, la *marchinha*[238] intitulée *Inflação de mulheres* (« Inflation de femmes ») porte sur la polygamie masculine qui semble être justifiée par le fait qu'il existerait plus de 400 mille femmes de plus que les hommes, l'équivalent de 10 femmes pour chaque homme. Cette chanson, chantée dans le cadre d'une répétition d'un numéro pour une revue musicale, garde un certain lien avec le personnage de Charlot, le directeur du spectacle, qui, en dépit d'être marié à (ou de vivre avec) la vedette principale de sa compagnie, est un homme à femmes.

Les trois numéros suivants gardent un fil très fin avec le récit. Dans le premier numéro, une chanson raconte l'histoire d'un homme qui tombe amoureux d'une femme rencontrée sur une route et qui, obligé de l'épouser, regrette de l'avoir fait (*Estrada do Colubandé*). Ce numéro vient un peu après une discussion entre Charlot et son épouse jalouse, la principale étoile du spectacle qu'il prépare, et indique son regret envers son couple. Le deuxième numéro raconte l'histoire d'un homme très attiré par les femmes (*Estou em todas*). Et le troisième est une chanson sur l'adultère féminin qui se moque de la chance d'un homme qui a épousé une femme qui trouve plusieurs objets de valeur dans les rues (*Seu Romeu*). La samba étant un milieu très machiste, cette dernière chanson

[237] CHION, Michel. *La comédie música le*. Paris : Cahiers du Cinéma (Les petits cahiers), Scéren-CNDP, 2002. p. 13
[238] Musique afro-brésilienne, une variation binaire de la samba.

est particulièrement intéressante, outre le fait qu'elle garde un rapport avec les personnages de Zizi et Naná, des femmes très modernes.

La dernière musique du film est la plus intéressante, puisqu'elle semble plaisanter avec les critiques reçues par les films concernant la dissociation entre les chansons et la narration. Les trois actrices principales et leurs trois conjoints marchent main dans la main dans la rue et chantent, face à la caméra, une chanson qui raconte et résume l'histoire de leurs personnages dans un long travelling arrière qui dure le temps de la musique. A la fin, la caméra s'arrête et les six disent adieu dans la direction de la caméra/public. On a envie de dire, tellement la scène semble les amuser, qu'ils saluent ironiquement la critique, même s'il est plus probable qu'ils saluent leur fidèle public ou encore, d'après certains historiens, qu'ils sont en train de dire adieu au public en raison de la fin des *chanchadas*.

C'est aussi le cas dans le film *É fogo na roupa !*, où la majorité des chansons semble motivée par la narration. Dans la plupart des cas, ces chansons faisaient partie des spectacles organisés à l'intérieur des films ou étaient chantées dans les cafés-concerts. Dans toutes les comédies carnavalesques, il y a soit un hôtel et/ou un café-concert, et/ou un bar, et/ou une école de samba, et/ou un théâtre ou un lieu quelconque où on peut écouter et assister à des concerts. Quand il n'y a pas un lieu spécifique, les concerts sont improvisés dans une pièce des maisons de certains personnages (*Samba em Brasília* et *Rico ri à toa*), dans un auditorium de radio (*Tudo azul* et *Garotas e samba*), dans un salon de beauté (*Minervina vem aí*), dans un bar de favela, dans un bureau et même dans l'infirmerie d'un hôpital (*Quem roubou o meu Samba*) où, dans une scène entièrement stéréotypée qui laisse entendre que tout au Brésil se termine en samba, tous les malades improvisent un grand bal de samba.

Parfois, la musique apparaît soudainement sans préparation préalable, comme dans le film *Aviso aos navegantes* où l'actrice et chanteuse Adelaide Chiozzo apparaît soudain avec son accordéon, au milieu du paquebot où se déroule toute l'action du film, en train de chanter une chanson sans qu'il y ait de motif ou de raison, comme s'il s'agissait d'une sorte de monologue intérieur de l'actrice ou comme un simple interlude dans l'action.

2.7 – Influences et ressemblances

Ayant déjà analysé les principales sources d'influence thématique du genre dans notre mémoire de DEA, ici nous nous contenterons de résumer les principaux points de ces influences afin de nous arrêter davantage sur celles qui ont pu avoir une influence plus idéologique, quoique souterraine et inconsciente ou involontaire, sur la forme de la représentation ou qui ont pu contribuer à la

conception idéalisée et construite de l'univers des classes subalternes érigée en modèle pour le cinéma brésilien. Au début de ce chapitre, nous avons déjà analysé l'importance du nationalisme populiste très en vogue au début des années 1950. Nous allons maintenant vérifier comment les nationalismes romantique et moderniste et la valorisation de la culture noire prônée par le livre *Casa-grande e senzala* ont pu avoir une influence sur la conception de populaire dans la *chanchada*. Nous nous intéresserons moins à la vérification d'une continuité possible et probable des idées et à la réalisation d'un historique des idéologies nationales qu'à la simple linéarité du processus historique de production, de construction, consciente ou inconsciente, d'une notion, d'une conception en parfaite harmonie avec son temps.

Les *chanchadas* ont subi beaucoup d'influences. Quelques-unes étaient directes, d'autres indirectes et plus ponctuelles ayant plutôt trait au cadre idéologique de l'époque. Voyons quelles sont et de quel ordre relèvent ces influences.

2.7.1 - Les influences directes : la radio, le cirque et le théâtre de revue

Si les *chanchadas* ont hérité du cirque le jeu acrobatique des acteurs, l'humour « tarte à la crème », la communication facile avec le public et la valorisation d'un discours satirique tirée du quotidien du peuple, simple, objective et directe, sans raffinements, elles ont hérité de la radio le succès de leurs principaux chanteurs et la passion pour la musique brésilienne, notamment pour la samba dont l'expansion a suivi celle de la radio. La passion pour les rythmes populaires, la radio l'avait elle-même hérité du théâtre de revue, le genre auquel les *chanchadas* sont le plus redevables.

Les revues, qui débutent au Brésil en 1859 avec la pièce *As surpresas do senhor José da Piedade* largement inspirée des opérettes françaises, ont été la plus grande source d'influence des *chanchadas*. De l'idée de représenter la culture des classes populaires comme paradigme d'une identité nationale, à la reproduction de leur façon de parler, de penser et d'agir, en passant par la caractérisation de certains personnages populaires tels que le *malandro*, la *mulata* (la mulâtresse), le *português* (le Portugais) et la *baiana* (la *bahianaise*), sans oublier les parodies[239], les *chanchadas* auraient tout hérité des revues musicales. Mais nous pourrions citer aussi d'autres exemples, comme l'usage du français - le présentateur du spectacle s'appelait compère, en français -, de la musique dite érudite ou d'un certain burlesque. Un grand nombre de films s'inspirait des titres de ces pièces pour attirer le public, même s'ils n'avaient pas de relation directe avec elles, tandis que d'autres

[239] La revue *A Noite de Valpurges*, produite en 1933, était une parodie du *Dracula* de Bram Stoker; en 1940, il y a eu *E o Bento levou*, parodie du film *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, de Victor Fleming, George Cukor et Sam Wood, USA, 1939), qui au Brésil s'intitule *E o vento levou*. Il y avait aussi des parodies d'opéras et d'autres revues.

étaient de véritables adaptations. *Entrei de gaiato*, *Pintando o sete, Tudo azul,* pour ne parler que des films de notre corpus, sont à la fois des titres de films et de revues.

Les revues étaient de trois types. La revue de l'année, la carnavalesque et la féerique. La première récapitulait de façon critique l'année antérieure, la deuxième mettait en valeur les divers types de rythmes populaires tels que le *maxixe*, la samba et la *marchinha* en les diffusant avant le carnaval et la troisième valorisait le visuel des pièces en mettant en scène des spectacles très luxueux avec des décors et des costumes très riches. Cette dernière, qui a été très prédominante dans les dernières années du genre, est normalement considérée par les spécialistes comme l'unique responsable de la fin du genre. Outre le fait d'être des spectacles très chers, les revues féeriques imitaient totalement les revues françaises en décevant les attentes *brésilianistes* d'un public très gourmand de culture brésilienne.

Comme pour les *chanchadas* un peu plus tard, la critique a été impitoyable avec ces spectacles aux caractéristiques légères. Entre autres choses, ils étaient accusés de n'être qu'une imitation vulgaire des musicaux américains ou d'être trop licencieux. Ainsi que l'affirme Roberto Ruiz, professeur de théâtre, fils d'une vedette et l'un des spécialistes du genre, les critiques étaient « souvent disposés à étiqueter n'importe quel genre de théâtre léger, plus proche du peuple, moins sympathique aux élites, comme un art moins important dans la dramaturgie théâtrale[240]». Mais nous pensons que ces critiques reçues par les deux genres populaires furent davantage des critiques adressées au Brésil populaire et authentique, nié par les élites qui préféraient valoriser une culture allogène. Ces élites n'ont jamais accepté que l'objet de la satire des *chanchadas* soit les préjugés culturels des classes dominantes, en exagérant les clichés du Brésilien moyen et sans culture, malin, paresseux et sexué qu'elles-mêmes établirent.

Certains spécialistes du théâtre de revue, comme Roberto Ruiz par exemple, rapprochent les revues, pour leur humeur satyrique, des comédies grecques – surtout celles d'Aristophane -, des soties, des farces populaires, des goliards, de la Commédia dell'Arte, mais aussi du cirque. Toutefois, le plus important pour le public, composé de personnes simples et de beaucoup d'analphabètes, était le panorama très actuel du pays, fait en langage populaire, comique et satirique qui facilitait leur compréhension. On ne doit pas oublier que la satire est la forme que les classes socialement inférieures ont trouvée pour questionner la domination des élites. Le théâtre de revue « ...n'était pas un outil de lutte du prolétaire contre la bourgeoisie, mais un outil de lutte des classes défavorisées en général – dans un arc qui embrassait le mendiant, le *lumpen*, et le sous-employé jusqu'au

[240] RUIZ, Roberto. Préface du livre de VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas : Pontes : Editora da Universidade de Campinas, 1991. p.11.

smicard[241] brésilien, qu'il soit ouvrier ou employé de bureau - contre la classe dominante[242]».

2.7.2 - Les influences indirectes

Par influences indirectes, nous entendons les répétitions fortuites et non systématiques qu'une œuvre puisse contenir en lien avec un certain mouvement, une certaine tendance ou idéologie. Ainsi, l'oeuvre ne se lierait pas à la totalité de la pensée de ces mouvements ou de ces idéologies servant de référence, mais en retirerait, de façon consciente ou inconsciente, celles qui les intéressent, pouvant même être en opposition avec d'autres.

2.7.2.1 - Le Romantisme

Nous avons déjà vu ci-dessus comment le Romantisme brésilien a inauguré, à travers l'indianisme, la quête d'une authenticité locale, qui pouvait être considérée comme typiquement brésilienne, parangon d'une identité nationale, en opposition à une culture allogène, en l'occurrence portugaise et européenne. Au détriment des Noirs, peuple transplanté, les romantiques brésiliens ont opté pour les aborigènes brésiliens. En choisissant comme modèle du typique le peuple natif trouvé sur place lors de l'arrivée des Européens, les romantiques se mettaient au diapason des théories racistes de l'époque, dominantes au sein des élites. L'allégation géographique a permis aux romantiques de mystifier le problème racial et social provoqué par le système d'esclavage. En optant pour les Indiens et leur passé héroïque, ils n'auraient ni à rougir ni à tomber dans des contradictions face aux Européens, leur modèle, s'ils avaient dû expliquer comment un peuple réduit à l'esclavage, considéré comme une race inférieure, ignorante et dangereuse, qui ne pouvait et ne savait être autre chose qu'esclave, a pu être choisi comme modèle de l'héroïsme et du national.
Le symbole du Brésilien typique devait appartenir à un peuple né sur le sol brésilien, avoir l'allure humaine et les caractéristiques héroïques des héros romanesques européens. Largement influencé par la littérature romantique française, l'Indien sorti de l'imagination des romanciers brésiliens était entièrement subjectif, tant il avait été construit et idéalisé selon les idéaux européens du bon sauvage. Ainsi, descendants de la race héroïque et épique, responsables de la formation du peuple et de la race brésiliennes, les Indiens brésiliens des romans indianistes ressemblent plutôt à des chevaliers français du Moyen Age.

[241] Smicard est ici employé dans le sens de salaire minimum, qui est largement inférieur aux valeurs françaises.
[242] PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado : vida e morte du teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991. p.23-24.

Malgré la forte connotation nationaliste de l'indianisme, point de départ du nationalisme culturel au Brésil, il n'a jamais dépassé le stade de l'intention, puisque les idées initiales se sont noyées, au nom d'un national universel, dans l'idéologie philo-européenne qui a construit le natif en le rendant aussi étranger que les peuples transplantés auxquels ils voulaient s'opposer. Population nomade, les aborigènes brésiliens n'ont pas batti une civilisation comme les Incas, les Mayas et les Aztèques. C'est pourquoi il fallait inventer un passé pour le peuple natif en l'associant non aux Grecs de l'Antiquité, mais aux Français du Moyen Age. Ainsi, cette construction de l'Indien comme national servait aussi à la construction d'un passé glorieux, mythique, héroïque et surtout indépendant du Portugal, amalgamant esthétique et politique. Toutefois, il reste de cette incongruité l'idée d'un typique national endogène, natif qui serait suivi par tous les mouvements en quête d'une identité culturelle nationale.

Du Romantisme, les *chanchadas* auraient hérité de cette valorisation d'un élément authentiquement national, endogène, la culture populaire, par opposition à un élément inauthentique, allogène, la culture dite d'élite. Si les romantiques ont institué l'Indien, le seul peuple véritablement natif, comme modèle constitutif de la race et de la culture brésiliennes, les *chanchadas* construisent la culture populaire, notamment la culture afro-brésilienne comme symbole de brésilité et modèle d'authenticité pour un cinéma brésilien.

Cette constitution d'un élément national par opposition à un élément cosmopolite se fait, dans les deux cas, par un refus du présent, une sorte d'évasion, mais pour des raisons et avec des significations complètement différentes. Le mouvement littéraire, mélancolique d'un temps révolu, a plongé dans le passé non pas parce qu'ils réprouvaient le présent, mais tout simplement pour mieux l'ignorer et le dissimuler avec tout ce qu'il incarnait et symbolisait. L'émergence de l'Indien comme modèle passait par l'acte de faire abstraction du système d'esclavage et par le mépris envers la situation des Noirs - un élément aussi populaire que l'Indien -, étant donné que les familles de quelques-uns des participants au mouvement étaient propriétaires d'esclaves. En se tournant vers le passé, les romantiques ont plongé dans une sorte de farce idéologique qui a permis la construction d'un Indien et d'une société idéalisés qui faisait volontairement abstraction des principales contradictions brésiliennes de l'époque, tandis que, de manière quasiment manichéenne, les *chanchadas* ont souligné et même accentué les contradictions afin de mieux les corriger dans une "carnavalisation" consciemment sardonique de la dure réalité.

Le mouvement cinématographique fuit le présent lui aussi, non pas pour l'ignorer, mais pour mieux le refuser, mieux le désavouer et plonge plutôt dans une sorte d'avenir ou dans une société idéalisée, différente, "carnavalisée", elle aussi échappatoire, où le monde est renversé et les pauvres, y inclus les Noirs et leurs cultures, sont assurés d'avoir un autre mode de vie et une autre place dans la

société. Au contraire des romantiques, la *chanchada* n'était pas mélancolique d'un temps révolu, mais porteuse d'espérance pour une nouvelle ère à venir.

Il est aussi important de souligner que la différence, du point de vue du signifié, entre ces deux conceptions de refus du présent était directement associée aux origines sociales différentes de leurs responsables. Si les romantiques brésiliens étaient dans la majorité d'indiscutables intellectuels qui ont étudié en Europe, où le mouvement a fait surface, et appartenaient aux grandes familles, les cinéastes des *chanchadas* n'étaient pas des formateurs d'opinion et appartenaient tous à la classe moyenne. En outre, en tant qu'intellectuels et membres des classes aisées, les littéraires gardaient ce mépris envers les cultures populaires typique des aristocrates. La culture populaire au Brésil était synonyme d'esclave et de pauvre, de sous-développement et s'opposait à la notion de culture d'élite venue de l'étranger (de la civilisation) qu'ils prisaient. Ainsi, le Romantisme brésilien fut l'expression artistique d'une époque de nationalisme politique qui s'opposait partiellement au principe nationaliste de la valorisation de la culture populaire comme moyen de contrecarrer l'omniprésence de la culture rationaliste française défendu par les romantiques allemands, que les Brésiliens ont essayé d'imiter. Les romantiques brésiliens ne valorisaient que la culture indienne, mais pas la culture populaire dans sa totalité.

Concernant l'origine des hommes de lettres au Brésil et leur "mazombisme", l'auteur marxiste Nelson Werneck Sodré affirme que :

> « L'habitude, propre à la classe propriétaire, d'envoyer les fils étudier à Coimbra et, plus tard, dans les centres universitaires plus connus, particulièrement en France, constituait, non seulement un indubitable signal de classe, comme le chemin naturel vers l'évasion de la réalité de la colonie et du pays, si différente de l'environnement dans lequel ils allaient perfectionner leurs connaissances et qui leur semblerait être le modèle insurmontable. L'aliénation – qui est encore un trait de classe –, une fois qu'ils ne pouvaient pas se solidariser avec un peuple représenté, dans son immense majorité, par des esclaves et des hommes libres pauvres, quand la classe commerciale commençait à peine à se définir et était considérée avec mépris, correspondrait, au fond, à la secrète anxiété de masquer en chacun ce qui lui semblait inférieur, en s'identifiant avec le modèle extérieur si fascinant. Et de tels éléments, dont la formation mentale les éloignait de leur pays, et dont les origines de classe les mettaient en contraste avec ce dernier, les liant à l'étranger, étaient ceux qui constituaient les cadres impériaux...[243]».

Unilatéral à son tour, le mouvement cinématographique assimile l'idée de valorisation d'un élément supposé national, mais, dans une lignée totalement différente de celle du mouvement littéraire, défend la valorisation de la culture populaire au détriment de la culture bourgeoise et dominante,

[243] SODRÉ Nelson Werneck. *Historia da literatura brasileira*. 6e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976. p. 209-210.

considérée comme la culture envahissante et inauthentique. Les deux mouvements ont été très importants pour l'affirmation d'expressions culturelles nationales et autonomes en cherchant dans un élément national la source thématique de l'authenticité, malgré l'influence de formes universelles, la littérature française d'un côté et les comédies musicales américaines de l'autre.

Il y a d'autres points de similitude entre les deux mouvements. L'un d'eux concerne la création et la fidélisation d'un public. Les deux mouvements sont responsables de l'inauguration d'une tentative de fidélisation entre leurs publics respectifs. Selon Dante Moreira Leite :

> « … bien qu'ayant été une expression individualiste indifférente à l'accueil du public, la littérature romantique était dirigée vers ce dernier, quand bien même elle ne le cherchait pas ostensiblement, contrairement aux auteurs nationalistes. À ce titre, la littérature romantique a tendance à être une littérature facile, à la portée d'un grand nombre de lecteurs, quand elle n'allait pas plus loin pour captiver le public féminin, dont l'éducation était élémentaire[244]».

La facilité à la portée d'un grand nombre a aussi marqué les desseins des *chanchadas*. Sur la capacité de communication de ces films avec son public, Nelson Pereira dos Santos a affirmé que « la *chanchada* a fonctionné, c'est-à-dire, a réalisé ce travail de communication culturelle, d'utiliser le cinéma au moins à cette fin, pour communiquer et pour diffuser la langue vivante et les types populaires des grandes villes[245]». Cette dernière citation montre aussi des liens entre la *chanchada* et le Modernisme, dans la mesure où ces deux mouvements ont essayé de trouver une langue brésilienne, vernaculaire, différente de celle parlée par les Portugais, comme nous verrons bientôt. Une nationalité et une réalité différentes devaient être exprimées par une langue également différente.

Mais le Romantisme aussi défendait l'idée qu'une littérature brésilienne devrait incorporer la langue des Indiens et le portugais parlé dans les rues, mélange de portugais et des langues africaines et indiennes. Et le portugais des rues est exactement la langue parlée par les personnages populaires des *chanchadas*.

Ainsi, si les romantiques ont essayé de trouver une langue qui, à défaut d'être cent pour cent brésilienne, pourrait au moins traduire la richesse et la particularité de la nature brésilienne, sans hésiter à incorporer les paroles du lexique des Indiens, les cinéastes liés au mouvement des *chanchadas* ont cherché un langage verbal et filmique qui les rapprochait du peuple, en reproduisant - et non seulement en représentant - de façon simple, objective et ludique sa manière

---

[244] LEITE, Dante Moreira. Op. cit. p. 218.

[245] SANTOS, Nelson Pereira et al. « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas ». In : *Revista Civilização Brasileira*, n° 1, Rio de Janeiro, mars 1965. p. 193.

de s'exprimer, ses désirs les plus véhéments, ses préoccupations et son quotidien, de façon à rendre les films immédiatement compréhensibles par ce même peuple.

Les romantiques ont voulu donner une forme littéraire à une langue entièrement modifiée par le peuple, garantie d'authenticité du portugais brésilien, tandis que les *chanchadas* ont cherché à la reproduire sur les écrans. D'ailleurs, l'absence d'une critique plus poussée était très probablement due au fait que ces films étaient plus préoccupés par la reproduction des problèmes que par la proposition d'une solution. Ils se contentaient de les agrandir par le pouvoir des images et du rire moqueur. Au contraire du Romantisme, le langage verbal de ces films n'a pas cherché à se poser comme national, mais seulement à reproduire la langue parlée par le peuple. En revanche, du point de vue cinématographique, ils ont cherché à affirmer la représentation de la culture populaire comme une identité nationale et une spécificité de la cinématographie brésilienne. En ce sens, cela ne nous paraît pas un hasard si ces films ont obtenu autant de succès auprès du public. Néanmoins, attribuer ce succès uniquement à la facilité et à l'acceptabilité du genre, comme l'a fait une grande partie de la critique, serait ignorer la réelle identification qui existait entre l'univers thématique de ces films et le quotidien difficile de son public.

Dans les *chanchadas*, l'utilisation d'un langage familier cherchait non seulement le rapprochement facile avec le public, mais aussi l'éloignement de la langue des élites. Dans ces œuvres, le choix de la langue populaire est le résultat d'un engagement quasiment politique et brésilianiste. Comme l'a écrit Bakhtine, « Les langues sont des conceptions du monde, non pas abstraites mais concrètes, sociales, traversées par le système des appréciations, inséparables de la pratique courante et de la lutte des classes[246]». Dans ces films, le choix de la langue ne vise pas simplement à reproduire la langue des pauvres, il signale aussi l'option pour l'une des classes.

Malgré l'idéalisation, la défense que la chanchada fait de la culture populaire et nationale - à un moment où celle-ci n'était pas encore totalement acceptée par les élites économiques et même culturelles et où le préjugé contre tout ce qui était produit dans le pays était immense – acquiert le caractère d'une lutte quasiment politique, nativiste, vu qu'elle visait à reconnaître, affirmer et valoriser la culture d'une classe et d'une race, les Noirs, encore très marginalisées au Brésil.

Un autre aspect intéressant à souligner, et qui a toujours été source de critique, c'est que, comme dans le Romantisme allemand, la culture populaire au sein de ces films est valorisée comme l'expression de la singularité plus authentique d'un peuple et pas forcément comme synonyme ou symbole de supériorité de ce peuple. La culture populaire n'y est pas perçue comme un trait de caractéristique psychologique d'un peuple, qui devrait lui demeurer exclusif. Quoiqu'elle soit plus

[246] BAKHTINE, Mikhaïl. Op. cit. p. 467.

rare, il est possible d'observer la présence de manifestations de culture populaire d'autres pays, même de la culture dominante, pour autant que cela ne mette pas en danger l'authenticité de la culture brésilienne. Comme dans la politique économique du pays à l'époque, avant de s'opposer à un élément étranger, il fallait surtout affirmer l'élément national. Il n'y a pas vraiment d'opposition à l'égard de l'étranger qui ne devient un élément dangereux ou antagoniste que lorsqu'il menace l'authenticité nationale.

Pionniers au Brésil d'un type de nationalisme culturel, les deux mouvements ont cherché la simplicité comme moyen d'atteindre leur public, en s'appuyant sur la valorisation d'une culture méprisée, en rompant – volontairement d'un côté et plus ou moins involontairement de l'autre – avec les canons esthétiques des arts établis jusqu'alors et en s'opposant à un certain rationalisme encyclopédique, dans le cas des romantiques, et intellectualiste, dans le cas des *chanchadas*. Ambigus tous les deux, ils ne furent compris que dans leurs aspects les plus conservateurs. On oublie assez fréquemment qu'au Romantisme échoit la fonction pionnière « de donner une définition du Brésil. Elle serait discutée, parfois acceptée, parfois refusée, mais ne pouvait pas être ignorée[247]». La même chose peut être dite de la définition du film typiquement brésilien initiée par les *chanchadas*. Cependant, en raison de leur absence d'intellectualisme et de leur proximité avec l'univers populaire, celles-ci ont eu du mal à voir leurs vertus, si faibles soient-elles, reconnues. Depuis l'émergence de la *chanchada*, qui a posé les bases d'une représentation du populaire, toutes les définitions du cinéma national au Brésil renvoient plus ou moins, pour le confirmer ou l'infirmer, à ces films populaires.

2.7.2.2 - Le Modernisme

Le Modernisme au Brésil « fut une révolte aristocratique initialement établie sur la technique littéraire moderne apportée de retour d'Europe par des jeunes artistes liés à l'aristocratie rurale et urbaine [248]» ; le fruit, donc, de la volonté des classes dominantes d'appartenir au monde des idéaux libéraux et modernistes des civilisations européennes. Le problème est que ce modernisme s'est fait au Brésil sans modernité, selon la formule de Roberto Schwarz. En ce sens, nous sommes d'accord avec Renato Ortiz lorsqu'il affirme que « Le Modernisme est une idée hors de lieu qui s'exprime comme projet[249]» car, dans le Brésil des années 1920, « l'ensemble des idées libérales arrive avant

[247] LEITE, Dante Moreira. Op. cit. p. 230.
[248] JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo : T. A. Queiroz, 1982. p. 48.
[249] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5e ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. p. 35

le développement des forces socio-économiques qui l'ont occasionné dans le contexte européen, il se retrouve dans l'étrange position d'exister sans se réaliser[250]», car certaines idées développées par les modernistes ne verraient le jour que quelques années plus tard.

Cent ans après l'indépendance du pays, les jeunes intellectuels modernistes se tournèrent vers l'intérieur du pays, en quête de brésilité afin de défendre, une fois encore, l'idée d'indépendance culturelle en prônant la rupture avec la culture portugaise. Le pays, pensaient-ils, était suffisamment adulte intellectuellement pour marcher sur ses propres jambes.

Comme nous avons observé ci-dessus, le Modernisme a eu trois étapes (de 1917 à 1922 ; de 1923 à 1930 et de 1931 à 1945. Certains historiens préfèrent parler de deux étapes, négligeant la première étape qui peut être considéré comme pré-moderniste). Une étape qui commence avant la Semaine d'Art Moderne, qui a eu lieu du 13 au 22 février 1922, et prend fin vers 1922 ; la deuxième, qui cherche une nouvelle esthétique et celle plus réaliste, qui commence au début des années 1930 et s'étend jusque dans les années 1940 environ. Cette dernière étape, qui nous intéresse moins ici, s'est tournée vers le peuple, le grand absent de la première partie, et est devenu très engagée.

La deuxième étape peut encore être subdivisée en deux parties. Une, purement esthétique, et une autre, plus idéologiquement nationale, qui commence en 1924, tandis que la première partie est marquée par un certain radicalisme où les jeunes intellectuels, inspirés et informés de toutes les avant-gardes européennes, étaient davantage préoccupés par une rupture avec le passé et avec tout l'académisme qu'il symbolisait que par les aspects nationaux des œuvres.

Une fois le processus de modernisation des arts considéré comme abouti, ils se sont tournés vers l'intérieur du pays et vers des préoccupations plus nationales. Comme nous avons déjà eu l'opportunité de souligner, à partir de 1924, avec la publication du manifeste *Poesia Pau Brasil*, d'Oswald de Andrade, commence à émerger au sein du mouvement un courant porteur d'un projet plus idéologiquement brésilien. D'autres manifestes nationalistes, tels que le *Verde-Amarelismo*, écrits par une dissidence plus conservatrice, et le *Manifeste anthropophage*, ont suivi, tous essayant de mettre en valeur l'élément authentiquement national.

Cette brésilité avait pour fondement une plongée dans la réalité géographique du pays qui incluait une valorisation, sans discriminations, des races considérées comme nationales, les Indiens et les Noirs, et de la culture populaire à partir de l'expression d'une langue qui fut la plus typiquement brésilienne possible. Ainsi, en partant d'une reformulation et d'une réactualisation de certains idéaux du Romantisme, les Modernistes ont été responsables de la redécouverte du pays, que

[250] Idem. p. 30.

certains ont choisi de traverser afin d'aller à la rencontre du peuple et de sa culture, mais surtout du pays lui-même.

Ici, il ne nous intéresse pas de nous interroger sur les raisons pour lesquelles le mouvement, dans sa première partie, fut essentiellement formaliste - et qui, à l'instar du Romantisme, a défendu un nationalisme thématique avec une forme influencée par les mouvements avant-gardistes européens -, ni sur son contenu idéologique, dont l'apolitisme l'a conduit, du moins dans un premier temps et encore une fois en imitant les romantiques, à une totale aliénation de la réalité brésilienne. Expliquer cela en détail dépasserait le cadre de ce travail. Ici, nous nous intéressons aux points de convergence possibles entre les Modernistes et les *chanchadas*. Une association évidente à certains égards et rarement tentée, car elle est considérée comme indécente et osée. Au Brésil, il est très risqué d'essayer d'associer un mouvement populaire à un mouvement intellectuel. Le Modernisme n'y est et ne pourrait y être associé qu'à d'autres mouvements intellectuels tels que le cinéma novo et le Tropicalisme.

Les principaux points d'affinité entre les *chanchadas* et le mouvement moderniste concernent la valorisation de la culture populaire, la quête d'une langue populaire et typiquement brésilienne, la valorisation de la modernité des villes, la valorisation des apports étrangers à condition qu'ils permettent la création de quelque chose d'authentiquement et « d'anthropophagiquement » national, ainsi que la valorisation de l'humour comme une forme de critique.

2.7.2.2.1 – Une langue brésilienne

Dans leur quête d'authenticité qui passait par une prise de distance envers la culture colonialiste portugaise, les modernistes, ainsi que les romantiques, ont cherché à mettre en valeur une langue typiquement brésilienne, proche de la langue autonome parlée par le peuple dans les rues, avec toutes ses particularités et ses erreurs. Une « langue sans archaïsmes, sans érudition. Naturelle et néologique. La contribution millionnaire des toutes les erreurs. Comme nous parlons. Comme nous sommes[251]».

Pour les modernistes, la nouvelle façon de représenter la réalité brésilienne ne pouvait être exprimée que par une langue nouvelle, vernaculaire et libérée des contraintes grammaticales imposées par la langue portugaise. Les écrivains modernes devraient écrire comme le peuple parle et non à la manière boursouflée et académique des anciens écrivains. Selon Ferreira Gullar, il n'était plus possible « d'examiner cette évolution de la poésie brésilienne sans observer que la rupture avec les techniques poétiques du passé correspond aussi à l'abandon d'une vision du monde et de son

[251] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. In : RODRIGUES, Claufe, MAIA, Alexandre (orgs). Op. cit. p. 117.

arsenal propre de symboles et d'images. Par conséquent, le poète doit avoir recours au vocabulaire quotidien et prosaïque[252]».

Comme nous l'avons déjà vu, les *chanchadas* ont très bien su comment appliquer ces consignes dans un cinéma lui aussi en quête d'authenticité, de quelque chose de typiquement brésilien qui passait par la représentation de la culture populaire. Dans ces films, on parlait le brésilien et le « *carioquês* », plein d'argot de l'époque. En agissant ainsi, ces films ont contribué à réduire l'importance de la langue normative et soutenue parlée ou censée être parlée par les élites dominantes.

La langue populaire, la langue de la rue parlée dans ces films - qui a souvent été critiquée par les intellectuels et les élites - réalisait, en quelque sorte, une "carnavalisation" de la langue normative parlée par les classes dominantes.

2.7.2.2.2 – La culture populaire

La valorisation de la culture populaire est un autre point de convergence. Même si dans un premier temps les modernistes ne se sentaient pas vraiment concernés par les aspects nationaux des arts, nous avons vu qu'à partir de 1924 ils se sont tournés vers le pays et sa culture, permettant la découverte du pays et de la culture populaire. Selon le critique de cinéma José Carlos Avelar, « Contrairement à une attitude d'imitation prise par les élites intellectuelles comme position valide, l'intellectuel brésilien après le Modernisme s'est retourné vers la culture populaire, la culture vivante et authentique, développées à partir des conditions sociales particulières des brésiliens[253]». Après le Modernisme, il est plus correct d'affirmer que l'intellectuel découvre la culture populaire. A l'exception des écrivains réalistes des années 1930, la culture populaire décrite par les intellectuels est toujours idéalisée et constitue assez souvent une vision du dehors.

Néanmoins, cela ne les a pas empêché, de même que les *chanchadas*, de reconnaître la valeur artistique et culturelle du cirque, du carnaval et du théâtre de revue, des arts qui mettaient en scène le quotidien du pauvre à partir d'une optique populaire quasiment inventée par ces couches subalternes et qui, à ce titre, pouvait être considérée comme typiquement brésilienne et éloignée de l'européanisme de la culture des classes dominantes.

---

[252] GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento : ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002. p. 104.

[253] AVELLAR, José Carlos. « Macunaíma : o filme em questão ». *Jornal do Brasil*, 7/11/1969.

2.7.2.2.3 – La valorisation des villes

Oswald de Andrade n'a jamais cherché à dissimuler l'influence du mouvement futuriste sur les modernistes brésiliens, manifeste dans leur refus du passé et dans la valorisation du moderne, de l'industrialisation et du développement technologique des villes au détriment u passéisme de la campagne, ce qui a même provoqué une petite polémique lorsqu'il a publié, en 1921, un article sur des poèmes de Mário de Andrade, l'autre grand nom du mouvement, en l'intitulant « Mon poète futuriste », un qualificatif qui n'était pas du goût de Mário de Andrade qui lui a répondu avec un article intitulé « Futuriste ?! », dans lequel il refuse cet épithète. De plus, étant pour la plupart héritiers de familles appartenant à la bourgeoisie "caféicultrice" ou industrielle, ayant étudié en Europe, les modernistes ne pouvaient être que de grands défenseurs et amateurs du processus d'industrialisation présent dans les grands centres urbains. Comme Marinneti, ils auraient tout aussi pu déclarer que « … la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive … une automobile rugissante qui semble courir sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace[254]».

L'urbanité et la modernité technologique et futuriste, tels que la voiture et l'avion, furent valorisées au point d'inhiber la culture de la périphérie et les cultures du passé suscitant la réaction, en 1926, des écrivains régionalistes. Mécontents, ces derniers ont publié le *Manifeste Régionaliste*. Écrit par Gilberto Freyre, le manifeste défend les cultures luso-ibériques, africaines et indiennes, en opposition à la valorisation des villes et du progrès des modernistes.

Cette valorisation des villes, du progrès et de l'industrialisme est récurrente dans les *chanchadas,* où les moyens de transport, notamment les transports publics, apparaissent dans plusieurs films et dans presque toutes les scènes extérieures. En outre, ces films ont fait de la ville de Rio une véritable vedette. Dans plusieurs films, nous pouvons voir des chantiers d'une nouvelle ville en train d'émerger, sans compter les centaines d'images, plus ou moins touristiques mais facilement repérables par n'importe quel *carioca*.

2.7.2.2.4 - L'anthropophagie

Comme dans le Romantisme, le Modernisme prône la valorisation thématique de la culture brésilienne sans renoncer, au nom de l'universalisme, à la culture européenne. Selon le *Manifeste*

[254] MARINETTI, Filippo Tommaso. « Manifeste du Futurisme ». *Le Figaro*, 20/02/1909.

anthropophage, il fallait absorber l'ennemi et le transformer en totem. D'après Robert Stam, pour les modernistes,

> « le cannibalisme artistique faisait partie d'une stratégie de résistance nationale au colonialisme culturel. Les artistes brésiliens devraient digérer les produits culturels importés pour ensuite les exploiter comme matière première pour une nouvelle synthèse, retournant ainsi à la culture métropolitaine imposée, transformée, contre le colonisateur. La notion d' 'anthropophagie' reconnaît simplement l'aspect inévitable de l'intertextualité, pour utiliser le terme de Kristeva, ou du dialogisme, pour utiliser le terme de Bahktine. L'artiste d'une culture dominée ne peut pas ignorer la présence étrangère ; il est nécessaire qu'il dialogue avec elle, qu'il l'avale et la recycle avec des objectifs nationaux[255]».

Donc, on pouvait et on devrait absorber de façon critique les influences étrangères qui permettraient et aideraient la création d'un art typiquement brésilien. C'est exactement ce qu'ont fait les *chanchadas* avec les parodies des films américains, de la culture dominante ou même des comédies musicales. Avec les parodies, on prenait un film et/ou un extrait d'une des expressions culturelles – danse, théâtre, musique - de la culture dominante et on le "carnavalisait" jusqu'à le rendre totalement populaire et brésilien.

En analysant le langage multiple des œuvres modernistes (par opposition à l'idée de langage unique souhaité par Platon dans *La République*), l'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna opère une distinction entre la mimèse, la paraphrase et la parodie. Si la mimèse cherche à reproduire la réalité de manière symétrique (en s'inspirant de l'oralité, des mythes et légendes), la paraphrase travaille avec des textes préexistants dans une sorte de continuité, tandis que la parodie, qu'il considère comme une appropriation, romp avec le texte préexistant, dont elle se réapproprie le sens en le modifiant légèrement. D'après lui, la parodie provoque une :

> « rupture au niveau de la conscience, *une non-reproduction inconsciente, primitive et ingénue d'une réalité ordonnée*. [Elle] Opère une *inversion* et un *déplacement*. [Elle] *Reprend le langage ancien, mais de manière asymétrique et inversée*, dénonçant l'idéologie qui y est sous-jacente. Elle utilise des techniques d'appropriation et considère le poème [les œuvres en général] comme un objet linguistique. *Ce n'est pas un endossement*, c'est une critique du langage ancien. Par sa nature ironique, elle montre un double visage et une liaison-séparation tactique avec le langage ancien[256]».

---

[255] STAM, Robert. Bakhtin. *Da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Atica, 1992. p. 55.

[256] SANT'ANNA, Affonso Romano. « Modernismo : as poéticas do centramento e do descentramento ». In : ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 59.

C'est nous que soulignons afin de mieux montrer l'association entre les parodies du mouvement moderniste brésilien et celles des *chanchadas*, mais aussi pour affirmer l'indépendance et la dissociation des parodies brésiliennes des films qui leur ont servi de modèle. Comme nous allons pouvoir le vérifier un peu plus tard, ces films furent accusés, entre autres, de n'avoir pas su se libérer du modèle, dont ils seraient restés trop près. Ce qui n'est pas toujours vrai. Les *chanchadas* ont, à travers la carnavalisation parodique, « anthropophagisé » les influences étrangères et ont créé un genre de film entièrement brésilien et national, malgré l'influence non déniée du cinéma américain. Nous y reviendrons lorsque nous analyserons les parodies comme l'une des formes de carnavalisation.

2.7.2.2.5 – La valorisation de l'humour

L'humour, d'une manière générale, n'a jamais été considéré comme art. Dans le meilleur des cas, il a souvent été considéré comme un art inférieur ou un art pour les inférieurs, comme l'a écrit Aristote dans la *Poétique* sur la comédie. Les modernistes brésiliens, qui pensaient autrement, ont fait un grand pas dans la réconciliation des intellectuels avec l'humour et ont ainsi contribué à le sortir du purgatoire dans lequel il se trouvait. Avec le Modernisme, « L'humour comme méthode d'approche, opposé en principe au traitement sérieux, liturgique, métaphysique du Symbolisme et plusieurs fois associé au culte de l'enfance et de la simplicité d'esprit apparaît conditionné à la propre vision de l'artiste[257]».

Même si le livre *Macunaíma*, de Mário de Andrade, est une œuvre pleine d'humour, le responsable de la récupération de l'humour par les modernistes fut sans conteste Oswald de Andrade et sa verve pleine d'irrévérence. *João Miramar*, son roman publié en 1924, et la pièce de théâtre *O rei da vela*, écrite en 1933 mais publiée seulement en 1937, adaptée au cinéma par José Celso Martinez Correa, sont des exemples du pouvoir d'insolence et de corrosion de l'humour.

Avec l'objectif de modifier les formes anciennes et rigides, excessivement métriques, de la composition poétique et de s'opposer à l'idéologie du sérieux en la rendant moins élitiste et plus populaire, les modernistes ont créé le « poema piada » (« poème blague ») qui n'avaient d'autre intention que de provoquer. Oswald de Andrade fut encore le grand propagateur de cette forme de poésie très critiquée. Dans le poème *Erro de português*[258] (« Erreur de portugais »), il joue avec la langue et plaisante avec la colonisation en se référant à la découverte du Brésil de façon drôle et néanmoins critique : « Quand le Portugais est arrivé, sous une pluie brutale, il a habillé l'Indien.

[257] NUNES, Benedito. « Estética e correntes do Modernismo ». In : *O modernismo*. ÁVILA, Afonso (org). São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 44.
[258] Le poème fait partie de son premier livre de poésie, *Poesia Pau-Brasil*, publié en 1925.

Dommage ! Si cela avait été au cours d'une matinée ensoleillée, l'Indien avait déshabillé le Portugais ». L'imparfait « avait » choisi au détriment du conditionnel « aurait », ainsi que l'utilisation de l'expression orale « pluie brutale » sont volontaires et dénotent l'envie de flexibiliser l'utilisation de la langue portugaise et d'en créer une autre plus proche du peuple, par l'utilisation intentionnelle d'erreurs et par l'usage d'expressions populaires.

Outre la plaisanterie qui commence déjà dans la dichotomie de son titre (« Erreur de portugais » signifiant l'erreur du colonisateur et de la langue portugaise), notons encore le jeu de mots critique entre les verbes habiller et déshabiller, pluie et soleil symbolisant la position et l'origine du colonisateur, le dominant, et du colonisé, le dominé. Si les Portugais étaient arrivés par un jour ensoleillé, peut-être auraient-ils été colonisés par les Indiens et l'histoire se serait inversée. Soleil et pluie faisant allusion, à travers le climat des deux continents, aux régions d'origine des uns et des autres, mais aussi à la différence entre les états d'esprit. Par conséquent, comme dans les films comiques des années 1950, la blague est mise au service d'une critique bien spirituelle, mais non moins perçante, d'un fait historique.

Carlos Drummond de Andrade, l'un des grands poètes brésiliens, s'est beaucoup servi de ce genre de poème dans son premier livre publié en 1930 et intitulé *Alguma poesia* (« Quelque poésie »), un livre très influencé par le mouvement moderniste.

2.8 - Gilberto Freyre

Une autre grande influence sur les *chanchadas* est le livre *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre, publié en 1933. Le livre qui, comme nous avons déjà souligné, a été le premier à avoir reconnu, mis en valeur et positivé toute l'importance de l'héritage de la culture noire dans la constitution d'une identité brésilienne possible, a permis la cristallisation d'une idéologie de la culture brésilienne[259]. À partir de la publication de ce livre, la culture noire a été instituée en symbole identitaire.

Mais Freyre associe à son œuvre « les notions de *nationalité*, *race* et *culture*, qui sont à la base d'une conception de la culture qui aidera à diffuser, parmi nous et à l'Étranger (sic), une nouvelle image de l'Histoire du Brésil. Comme caractéristique essentielle, que l'on souligne avec emphase, sont habilement éclipsées les contradictions de classe et même de race[260]» ce qui laisse présumer une vision idyllique de la société brésilienne comme une démocratie raciale qui ne correspond pas à la réalité. Son analyse de l'importance de la culture des Noirs est réalisée à partir de la maison des

[259] MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 54.
[260] Idem. p. 57.

maîtres, dans l'optique des membres de la *casa-grande*, et cherche à mettre en valeur la colonisation portugaise.

Jamais dans l'histoire de la pensée sociale et culturelle brésilienne, un livre fut autant encensé que critiqué. De sa publication jusqu'au milieu des années 1960, le livre fut admiré pour sa nouvelle façon d'aborder la formation de la société brésilienne, inspirée et informée des théories du culturalisme de Franz Boas qui, selon Freyre, lui ont appris à faire la différence entre races et civilisations. Cette influence n'est pas anodine car l'anthropologue américain d'origine allemande était un farouche opposant de l'évolutionnisme et de son apologie d'une race supérieure confrontée à une autre inférieure.

Boas était un admirateur du « diffusionnisme », un courant théorique qui s'opposait à l'évolutionnisme, qui « s'est construit sur la variable de l'espace en appuyant ses études sur des aires géographiques et la distribution dans l'espace. L'idée du « diffusionnisme » étant de montrer l'histoire des peuples que l'on prétendait sans histoire à partir de leur distribution dans l'espace[261]», ce qui permettait aux chercheurs de retracer le foyer culturel d'origine de manifestations ressemblantes rencontrées dans des lieux et des époques complètement différents. Ceci est important pour expliquer pourquoi Freyre a choisi de faire l'histoire de la permutation culturelle entre les Blancs et les Noirs au Brésil à partir de deux espaces antinomiques abritant deux peuples d'origines très éloignées - la *casa-grande*, maison des maîtres, et la *senzala*, lieu d'habitation des Noirs - en s'appuyant sur les différences et les points communs de leur culture et de leur condition de vie, plutôt que sur leurs différences raciales ou biologiques.

A partir du milieu des années 1960, notamment après les mouvements d'indépendance de certains pays africains, on a commencé à avoir une lecture plus critique du livre qui devient associé au côté réactionnaire et conservateur de son auteur, lequel pendant son séjour à Paris entre 1922 et 1923 aurait été proche de la droite maurrassienne de l'Action française[262]. On voit une vision raciste qui traduit l'optique de la *casa-grande*, lieu de résidence de l'homme blanc descendant du Portugais, et non pas le point de vue de la *senzala*. Même si nous ne partageons pas l'idée du racisme de l'œuvre, nous ne saurions pas comment nier son caractère passéiste, ni qu'elle induit à penser à une supposée harmonie raciale qui n'a jamais vraiment existé au Brésil. Il n'y a aucun doute que l'œuvre traduit une vision mélancolique d'une époque révolue, celle des grandes oligarchies formées par les propriétaires de moulins à sucre qui ont dominé la politique brésilienne jusqu'à l'avènement de la Révolution de 1930. Rappelons que le livre a été publié juste après la révolution commandée par

[261] Introduction à l'anthropologie. Texte sans auteur consulté sur le net le 05 mai 2012. http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_ADCM1.pdf. p.3.

[262] ENDERS, Armelle. « Le lusotropicalisme, théorie d'exportation ». In : *Lusotropicalisme : idéologies coloniales et identités nationales dans les mondes lusophones*. Paris : Editions Karthala, 1997. *Lusotopie 1997*. p. 202.

Vargas qui a réduit considérablement le pouvoir des oligarchies. En outre, le livre fait l'éloge du modèle de colonisation à la portugaise, qui serait plus conviviale et tolérante, parce que plus apte au métissage que la colonisation espagnole, et inaugure ainsi l'ère de ce que l'on appellerait plus tard le « lusotropicalisme ».

Toutefois, il nous paraît impossible de nier la rupture et la révolution qui ont symbolisées la publication du livre. En révolutionnant les méthodes de recherche dans les champs de l'Histoire Sociale et de l'Anthropologie Culturelle brésiliennes, « L'œuvre de Freyre a eu le poids d'une dénonciation du retard intellectuel, théorique, méthodologique, qui caractérisait les études sociales et historiques au Brésil. Au babillage, à la stagnation de la culture, ses analyses opposaient une interprétation libre des 'éléments de couleur'...[263]». En outre, bien ancrée dans l'ensemble des idées des années 1930 au Brésil, l'œuvre prône la défense d'un pays divers mais unique, sans espace pour les contradictions, en juxtaposant avec beaucoup de réussite le débat racial à celui de l'unité de la nation dans une période où commençaient à faire leur chemin certaines idées communautaristes apportées par certains groupes d'immigrants.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la valorisation de l'élément national noir et métisse au détriment des cultures allogènes et le fait qu'il considère la culture noire comme un parangon de l'identité nationale à un moment où les théories racistes dominaient et où les idées d'un auteur comme Oliveira Vianna, un eugéniste farouche, étaient encore tenues pour des vérités presque absolues pour une large majorité de la population dont la pensée, dans un dialogisme d'influences réciproques, influençait et se laissait influencer par ses œuvres. Avec *Casa-grande e senzala*, l'identité brésilienne devient positivement définie comme le résultat du brassage, fut-il harmonieux ou conflictuel, entre les Africains, les aborigènes et les Portugais. Ainsi, la culture authentiquement brésilienne, métisse, désormais positivée, « … n'est plus la cause du retard [social] du pays, mais quelque chose qui doit être soigneusement préservée, car elle est la garantie de notre spécificité (face aux autres nations) et de notre avenir, chaque fois plus métis[264]», et non plus blanc comme l'auraient souhaité les racistes.

Comme dans le cas des films populaires, la particularité de l'œuvre ambiguë de Freyre « tient en la capacité de l'auteur à donner un sens aux choses de la vie quotidienne, à rechercher la brésilité non dans la grande histoire, mais dans la prose du monde, dans le folklore, la sexualité, la manière de marcher, la cuisine, le football, à rendre la patrie concrète, charnelle[265]». Les *chanchadas*, en mettant en avant la culture afro-brésilienne et en la considérant comme la culture des pauvres et un

[263] MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 30.
[264] VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, Editora UFRJ, 1995. p. 63-64.
[265] Idem. p. 204.

modèle d'identité nationale et filmique, n'oubliaient pas les apports considérables de l'auteur. Inversement, en ne masquant pas les contradictions de culture et de classe, et en franche opposition à l'idéal d'une harmonie présumée entre les races et les classes présente chez Freyre, ces films montre que la culture reflète et symbolise la lutte des classes. La culture populaire appartient aux pauvres, elle est nationale et s'oppose aux riches et à leur culture cosmopolite. Mais le conflit racial, comme nous avons déjà mentionné, n'a pas été souvent abordé. Dans ces films, ce en quoi ils n'ont pas entièrement tort, les préjugés au Brésil passaient aussi par l'origine sociale.

2.9 - Un cinéma critique et désaliéné

Il n'y a aucun doute que les *chanchadas* n'étaient pas des films politiques ou engagés, des films à thèse, mais de là à dire qu'il s'agissait de films entièrement aliénés il y a une grande différence. L'objectif principal de ces films n'était pas de critiquer la société brésilienne ou d'indiquer des solutions aux multiples problèmes qui affligeaient les classes les plus démunies. Néanmoins, ces films, par leurs « unités minimales », comme a affirmé Miguel Chaia dans son DEA qui, comme par hasard, n'a jamais été publié, n'ont pas cessé de lancer des petites et des grandes piques dans la direction du système et de certaines idéologies dominantes de l'époque.

En représentant l'univers autour de la culture populaire comme une vision du monde des classes subalternes, ces films ont opté pour la critique des coutumes, des habitudes et du pouvoir constitué tout en dénonçant la marginalisation des travailleurs et la faillite d'un processus de modernisation national qui ne les incluait pas. Donc, à l'idéologie d'un pays qui travaille et qui progresse en harmonie sociale, ces films ont opposé les marginaux, les chômeurs, les camelots, tous exclus du processus économique et social pour lesquels les seules opportunités de monter socialement se limitaient à un héritage ou à un coup de la chance.

Contrairement a ce qui a été beaucoup dit, ces films ne font pas l'apologie de l'oisiveté ou de la facilité, de la « malandragem[266]». Loi de la survivance oblige, à un système qui les marginalise et essaye de les écraser, les pauvres opposent une résistance, qui est aussi une manière de contourner la dureté de ce régime, à travers les seuls moyens qui seraient à porté de leur mains.

En réalité, les critiques concernant ces films venaient moins de l'aliénation supposée que du fait que la vraie culture populaire, celle faite par le peuple à l'opposé de celle faite par les intellectuels pour le peuple, n'a jamais été vraiment très appréciée au Brésil. Dans ce sens, peu importait la qualité de ces films puisque toutes les raisons étaient bonnes pour les attaquer. Ici nous allons vérifier

[266] C'est le substantif dérivé du terme *malandro*.

comment et de quelle façon ces films ont pu critiquer le système politique, économique et social du Brésil de l'époque et quelles ont été les victimes plus récurrentes de la critique de ces films.

En s'agissant de comédies, la forme était évidemment l'humour, le rire. Un rire qui a fréquemment assumé, comme nous avons vu supra, les formes aussi diverses que la parodie, la satire, le pastiche et même l'ironie. Des formes de discours qui furent utilisées pour critiquer les riches et ridiculiser la culture hégémonique et une certaine façon de faire du cinéma au Brésil, considérée comme grandiloquente et inadaptée à la réalité brésilienne. Ces films critiquent aussi le fonctionnariat, la précarité des transports publics, le manque d'eau dans les quartiers pauvres, et les hommes politiques.

La critique faite aux riches, à la culture hégémonique et à un certain modèle de cinéma brésilien, nous les analyserons par la suite. Ici nous analyserons les critiques soi-disant plus politiques qui furent, il est vrai, ponctuelles, moins poussées et systématiques que celles faites aux ploutocrates et au cosmopolitisme de leur culture.

Même si elle pourrait être considérée comme un peu exagérée, nous n'induirions pas en erreur si nous affirmons que presque tous les films des *chanchadas* incarnent déjà, par leur simple existence et option pour les plus faibles, une sorte de critique. Ne serait-ce que par le simple fait que ces films représentent la vie des classes subalternes, des exclus du progrès économique et social, avec toutes leurs misères, problèmes et difficultés, à partir de leur point de vue, de leur univers quotidien, ou tout simplement parce qu'ils osent imposer une culture marginalisée comme parangon identitaire et comme modèle pour un cinéma national.

Dans ces films les travailleurs ne font pas partie du système capitaliste. Non qu'ils ne veuillent pas, seulement ils sont oubliés par un système qui ne les aide pas, lequel, bien au contraire, les ignore et les marginalise. Soit ils sont au chômage, soit ils sont des travailleurs marginaux ou n'ont pas de métier. Néanmoins, ils gardent, dans la mesure du possible, la tête haute et ne se laissent pas facilement rabaisser. Comme affirme Chaia, dans une citation qui endosse le fait que chaque film des *chanchadas* comportait une forme de critique en soi :

> « Les personnages, à de rares exceptions, soit méconnaissent soit ne participent pas aux règles dictées par la forme industrielle de production et par les normes de convivialité urbaine. Ils sont des êtres qui évoluent en portant des valeurs traditionnels et même rurales ; sont des hommes de la campagne et de la ville qui portent des valeurs collectives de famille, voisinage, parenté et travail ; ce sont des agents qui n'ont pas assimilé l'individualisation de la société urbaine et industrielle. Enfin, ce sont des personnages qui ne se montrent pas offensés...[267]».

[267] CHAIA, Miguel V. *O Tostão furado – um estudo sobre a chanchada*. Dissertação de mestrado. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH) da Universidade de São Paulo. 1980. p. 95.

Contrairement à Chaia, nous ne pensons pas que les personnages méconnaissent les règles de la société capitaliste brésilienne et qu'ils ne se montrent pas offensés. En réalité ils appartiennent à ce que Marx appelait « l'armée industrielle de réserve » ou au « surplus relatif de population », constitués par les exclus du marché du travail et de la vie sociale et économique. Ignorés par le système, ils trouvent des moyens de le contourner sans se laisser écraser. Ainsi, ils mènent une vie qui paraît se passer du travail, en inventant des alternatives qui refusent la négation dont ils sont victimes et s'opposent à la valeur travail prônée par les gouvernements populistes des années 1950. Mais il n'y a pas de doute que la majorité d'entre eux auraient aimé avoir un travail qui pourrait subvenir à leurs besoins les plus urgents. Ainsi, les valeurs collectives auxquels Chaia fait allusion constituent une forme de solidarité visant à s'épauler et à les protéger de l'abandon social dont ils sont victimes, ce qui est vital pour la survivance dans un pays aussi clanique que le Brésil, où l'individualité est synonyme de marginalité, mais surtout ces valeurs servent à marquer l'opposition aux valeurs intéressées et matérialistes des riches.

Cette citation à elle toute seule prouve qu'il y a bien, dans le sous-texte filmique de ces œuvres, une démarche critique depuis le départ. Essayons de vérifier comment ces critiques sont apparues ponctuellement dans ces films. Commençons par la critique du travail, une valeur très à la mode dans les années 1950. Dans *Camelô da rua Larga*, Vicente, le camelot du titre, se plaint que la police commerciale ne le laisse pas vendre ses objets tranquillement. Sa fiancée lui conseille alors de changer de vie et de trouver un travail décent. Il lui répond qu'il ne peut pas travailler car il n'y a pas de travail, accusant le problème du manque de travail en conséquence de la lenteur du processus d'industrialisation brésilien qui provoquait une augmentation du chômage dans les grandes villes, devenues surpeuplées en raison des mauvaises conditions du travail rural (qui, quasiment inexistant, était pire encore que dans les villes quand il y en avait) et de l'exode rural qui en résulte.

Quand il arrive aux travailleurs d'avoir un travail normal, ils sont exploités. Pensant à son mariage imminent, Zé do Lino, le personnage principal du film *Absolutamente certo*, demande une petite augmentation à son patron car cela fait dix ans qu'il ne gagne que le salaire minimum, le patron refuse en disant que le salaire minimum a augmenté depuis peu, mais Zé lui réplique que le haricot noir – produit de base des repas des brésiliens – aussi avait augmenté. Cette conjugaison entre bas salaire et coût de la vie très élevé faisait des salariés presque des misérables ; une situation très critiquée par les films. Dans *Entrei de gaiato*, quand le personnage de Dercy Gonçalves voit le personnage de Zé Trindade faire semblant de donner un immense pourboire à un serveur, elle commente avec sa nièce que pour « celui-là le prix du haricot n'a pas besoin de baisser », une

phrase simple et objective qui dénonce en même temps l'augmentation constante du prix des produits de base de la table du pauvre - en conséquence d'une inflation incontrôlable -, les difficultés économiques des plus démunis et l'inégalité sociale. Surnommé Millionnaire par Totó, le frère de la propriétaire de la pension où il vit, le personnage de Zé Trindade, dans le film *O camelô da rua Larga*, lui répond qu'il est « plus pauvre qu'un ouvrier le jour de sa paye ».

Dénonçant directement ou indirectement les bas salaires et le chômage, entre tant d'autres problèmes concernant les plus pauvres, dans ces films, reflet de la réalité et des inégalités sociales du pays, le pauvre n'a pas la moindre chance de s'élever socialement ou, dans les meilleur des cas, d'intégrer la société capitaliste par le biais du travail. Le travail n'est pas une source de dignité, mais, bien au contraire, d'exploitation et d'humiliation, comme nous pouvons le constater dans les films *Aviso aos navegantes*, *Nem Sansão nem Dalila* ou a *Baronesa transviada* où les employés (un serveur, un barbier et une manucure) sont durement critiqués par leurs supérieurs.

Les salaires étant faibles, le contrôle des prix était l'une des préoccupations majeures des pauvres. Dans *Nem Sansão nem Dalila*, Sansão, devenu gouverneur de Gaza, ordonne la punition de deux marchands accusés de vendre au dessus d'une échelle de prix qu'il avait institué. Notamment un loueur d'appartements qui percevait des valeurs exorbitants, dénonçant ainsi un autre problème grave - l'augmentation exagérée des prix en général - qui atteignait directement les classes les plus pauvres et qui apparaît dans plusieurs films. Les films dénoncent assez souvent le bas salaire des pauvres, la faiblesse de leur pouvoir d'achat, leur difficulté à trouver un travail et le prix élevé des loyers, ce qui les obligeait à vivre dans des pensions sans droit à une vie privée (*O camelô da rua Larga*, *Garotas e samba*), dans les favelas (*Samba em Brasília*) ou dans des impasses populaires, sujet à être délogés par la grandissante spéculation immobilière de l'époque (*O dono da bola*).

L'inflation grandissante et le gel des salaires avaient comme conséquence la diminution de la demande et la restriction du marché de la consommation, permettant une plus grande concentration de l'argent dans les mains des plus riches. Ces problèmes ont généré de l'insatisfaction chez les travailleurs, occasionnant une série de mouvements de revendication sociale dans les années 1950 au Brésil. Le premier a eu lieu entre mars et avril de 1953 à São Paulo, où une grève a mobilisé plus de trois cent mille personnes appartenant à diverses catégories sociales qui exigeaient une augmentation salariale de 60 %, mais n'ont eu que 23 %. En octobre 1957, quatre cent mille travailleurs, inspirés du premier mouvement, ont encore paralysé l'état de São Paulo pour une augmentation. Des 45 % initialement demandés, ils n'ont eu droit qu'à 25%, réduit finalement à 18 %, en raison d'une décision polémique du Tribunal Régional du Travail (TRT) après un recours des patrons.

En plus de la force de la classe ouvrière, ces mouvements sociaux ont pu aussi démontrer que les travailleurs étaient absolument conscients que, s'ils voulaient obtenir une amélioration quelconque, il ne fallait pas l'attendre du gouvernement car leur position « dans la paix sociale du national-développementisme' n'était en aucun cas déterminée par le progrès économique, mais par leur propre expérience ouvrière[268]».

Leur travail était souvent menacé par les immenses difficultés posées par la précarité des transports publics, une autre de leur misère qui a été très blâmée dans ces films. Dans *Samba em Brasília*, la mère de Teresinha arrive en retard en raison d'un problème avec le train. Dans *Treze cadeiras*, quand Bonifacio arrive à un guichet pour acheter un billet d'autobus vers Rio de Janeiro et demande à quelle heure part celui de 15h 30 – ce qui est déjà un indicatif du manque de ponctualité -, il entend comme réponse qu'il ne partirait que le lendemain matin, mais que celui de la veille ne tarderait pas à arriver. Au même temps qu'on le voit parler au vendeur, on voit arriver derrière lui une rustique carriole qui dépose derrière lui Ivone, celle qui sera sa partenaire pendant tout le film. Quand le bus arrive et repart quasi immédiatement après, en laissant Bonifacio sur place, on voit qu'il est juste un peu plus moderne que la carriole.

Dans *Minervina vem aí*, le personnage Demócrito (Catalano) s'étonne que le train qui fait la liaison entre les états de Minas Gerais et Rio de Janeiro soit arrivé à l'heure, alors qu'habituellement il arrive avec 2, 3 et même 4 heures de retard. Dans *Tudo azul*, Ananias attribue son retard aux problèmes concernant les transports publics, notamment la grande file d'attente pour prendre les autobus. La même excuse donnée par le barbier Horácio dans *Nem Sansão, nem Dalila*. Dans ce même film, quand il devient Samson et gouverneur de Gaza, il demande au professeur Incognitus, nommé responsable du département des inventions, d'inventer plusieurs choses, sauf les autobus, dont le barbier Horácio connaît très bien les problèmes.

Dans *Esse milhão é meu*, la critique des transports publics est un peu plus directe. La nièce de Filismino lui propose de l'amener au travail étant donné que l'un des ses amis va la chercher en voiture, ce qu'il accepte avec plaisir. Mais son rêve de confort ne dure pas longtemps. Silvio, l'ami de sa nièce, ramène neuf de ses collègues de l'université dans une voiture qui comporte au maximum 3 places. Pire encore, il est laissé au milieu du chemin, devant un arrêt d'autobus avec une immense file. Triste et déçu, il s'assoit pour attendre le bus. Puis on le voit sortir d'un autobus plein à craquer par dessus les têtes des voyageurs en conséquence d'une confusion entre les

[268] NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Fernando Teixeira da. « Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964) ». In : *O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 4e ed. 4vols. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. Vol 3 de *O Brasil republicano*. p. 74.

personnes qui veulent descendre et celles qui veulent monter Puis, alors qu'il traverse tranquillement la rue il est presque écrasé par un autre autobus[269].

Mais la principale critique de ce film se dirige vers la Fonction Publique, qui a aussi été très blâmée par le genre. C'est dans ce film qu'un fonctionnaire gagne un prix d'un million de cruzeiros, la monnaie brésilienne de l'époque, pour avoir passé une semaine sans manquer le travail, dont nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser ci supra. L'œuvre est sans pitié envers l'absentéisme des fonctionnaires au Brésil. Au moment de le lui remettre le prix, son chef, qui sommeillait au moment où on va annoncer l'arrivée de l'heureux gagnant, lui dit devant tous ses collègues (dans un ton presque sarcastique) qu'il est un exemple, « notre réserve morale […] l'orgueil de la classe », le seul capable de permettre le progrès du pays. Dans *O homem do Sputnik* - film qui critique ouvertement la guerre froide, particulièrement le rôle tenu par les américains -, le personnage jouée par l'actrice Zezé Macedo appelle une entreprise public afin d'obtenir une information, mais tous les employés, à l'exception de celui qui décroche le téléphone, sont à la pause café. Ce même film dénonce encore la corruption de certains fonctionnaires lorsque, pendant une fête, Oscarito fait un discours de remerciement et affirme avoir mangé comme un contrôleur d'impôts. Le verbe manger dénotant ici la gourmandise pécuniaire et la corruption de certains contrôleurs d'impôts au Brésil. Un problème qui est encore loin d'être totalement réglé de nos jours. Dans *Garotas e samba*, l'arriviste Naná, le personnage de Renata Fronzi, dit à ses deux collègues de chambre qu'elle est prête à harponner l'une des grandes fortunes du pays. Zizi, le personnage de Sonia Mamede, lui demande si elle avait attrapé un contrôleur des impôts sur le revenu, un contrôleur de la douane, de la mairie ou des impôts sur la consommation.

La Fonction Publique est aussi critiquée dans *Nem Sansão, nem Dalila*, quand Sansão décrète la création de la bureaucratie et de la lettre « O », qui « était le niveau plus convoité de l'échelle des revenus dans le service public fédéral ; étant l'un des plus hauts, c'était celui qui encadrait les protégés des politiques[270]». Ce n'est pas par hasard que Sansão nomme ses amis aux postes principaux de son gouvernement et apparaît souvent entouré d'un cortège de personnes qui ne font absolument rien, ce qui dénoncerait la paralysie des services publics et le gonflement du fonctionnalisme typique des gouvernements populistes.

---

[269] Quelques décennies après les films, le système de transport continue à poser problèmes comme le prouvent les grandes manifestations survenues en juin 2013dont l'origine a été l'augmentation des prix et la mauvaise qualité des services. A Rio de Janeiro, les entreprises d'autobus sont actuellement dans le collimateur des députés locaux en raison non seulement de l'augmentation des prix, mais aussi de la mauvaise qualité des autobus, des financements illégaux des campagnes des maires et des gouverneurs de la ville et surtout de la quantité innomblable d'accidents commis par les chauffeurs de bus. Une Commission d'Enquête Parlementaire a été récemment ouverte.

[270] MEIRELLES, William Reis. *Paródia & chanchada : imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina : Eduel, 2005. p. 119.

Considéré par Jean-Claude Bernadet comme « l'un des plus grands moments du cinéma politique brésilien[271]», *Nem Sansão, nem Dalila* est le responsable de la critique la plus poussée des hommes politiques. Quand le personnage de Horácio voyage dans le temps et devient le gouverneur de Gaza - grâce à Samson qui échange sa perruque, source de sa force, contre un briquet –, il devient aussi la caricature du président Getúlio Vargas de l'époque de la dictature de l'État Nouveau, pendant que le film devient une allégorie du Brésil de toujours. Horácio/Sansão y imite la façon de parler et même l'accent de l'ex-président dans un discours qui fait allusion aux magouilles des fonctionnaires et à la totale désorganisation de la situation politique nationale. Le film satirise aussi les aspects centralisateurs du dictateur. Quand la radio est inventée par le professeur, nommé responsable du département des inventions, Sansão essaye de la garder sous contrôle en exigeant qu'elle ne s'occupe que de sa campagne politique. Cette séquence est une critique, on ne peut plus explicite, de la création du DIP (Departamento de Imprensa e Popaganda – Département de Presse et Propagande) par Vargas, dont l'intention principale n'était autre sinon de contrôler et de censurer toute la société civile, notamment les véhicules de communication de masse.

Selon Sérgio Augusto, le personnage de Sansão agit en même temps, en tant que Vargas, le dictateur, et en tant qu'Horácio, le barbier et homme du peuple, ce qu'il trouve curieux. En tant qu'Horácio il penserait « comme un ressentit citoyen *carioca* de la baisse classe moyenne, avec tous les préjugés idéologiques de sa classe à fleur de peau[272]». Et il donne comme exemple le dialogue entre Sansão et le roi Anateques sur le sens d'une élection. Quand le roi lui demande ce qu'est une élection, Horacio/Sansão lui répond « élection, votation, magouilles... magouilles. C'est à dire, que le peuple choisisse volontairement son conducteur ». En trouvant curieuse cette identification entre Horácio et le peuple, Augusto semble ignorer que ces films ont essayé de représenter le peuple avec leurs sentiments sur la réalité qui les entourait. Et que le succès du genre est très probablement le résultat de cette identification entre personnages et spectateurs.

Quand le personnage nommé Arthur, le chef militaire de la garde, s'empare de la perruque de Sansão avec l'aide de Dalila, fille du marchant Tubal, et prend le pouvoir en destituant et en arrêtant le roi, le film dénonce la conspiration visant le coup d'État qui était en marche au début des années 1950 et qui unissait la bourgeoisie libérale aux militaires.

En envisageant la question des doubles dans le film comme une sorte de refus du sérieux de la Bible, Augusto affirme que si nous l'interprétons par ce biais-là, « la parodie de [Carlos] Manga [Nem Sansão nem Dalila] appartient au domaine de l'antiphrase, subterfuge classique, et fréquemment subversif, de ceux qui, à l'exemple de Lucrèce, Voltaire, Montesquieu, Swift, Brecht

[271] Cité chez AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*... Op. cit. p.159.
[272] Idem. p. 158.

et Buñuel, entre autres, ont besoin de parler par allusions pour tromper ceux auxquels ils ont fait allusion[273]». Il n'y a aucun doute que c'est exactement ce que le film cherchait à faire.

D'autres critiques des hommes politiques ont été faites d'une manière plus facétieuse. Dans le film *Quem roubou o meu samba*, une voiture de son circule avec une affiche « votez pour Jota Biruta », *biruta* étant synonyme de quelqu'un un peu fou ou sans personnalité. Dans *Dois ladrões*, le personnage Panariço est un vieux dont le mariage ne l'empêche pas de courir après les femmes. Un jour, il est frappé par plusieurs femmes dans la même soirée. Le lendemain il se réveille avec un pansement sur le visage et explique qu'il avait rêvé toute la nuit qu'il était un homme politique. Alors il pense que c'est peut-être dû à cela qu'il s'est réveillé blessé, comme s'il avait été légèrement lynché par le peuple.

Dans le générique du début du film *Esse milhão é meu* apparaît l'inscription pour député votez pour le réalisateur de ce film qui plaisante sur le fait que n'importe qui peut être un député ou encore sur les aspects comiques des hommes politiques. Encore dans ce film, afin d'organiser une fête dans leur université, des étudiants arrivent à collecter beaucoup d'argent en très peu de temps, ce qui amène un professeur à affirmer qu'ils devraient diriger le Ministère de l'Économie. Dans *O homem do Sputnik*, l'âne d'un personnage s'appelle *Vereador* (conseiller municipal qui gagne quasiment autant qu'un député national ou fédéral). Dans *E o bicho não deu*, le personnage de Grande Otelo dit qu'il est « bicheiro », mais honnête et qu'un homme qui trompe le peuple n'est pas quelqu'un d'honnête. « Est un homme politique », répond le personnage joué par Ankito. D'ailleurs, nous avons déjà commenté la critique qui est faite à l'ambiguïté de la police envers les banquiers du « jeu de l'animal » dans ce film.

Dans leur opposition entre la ville et la campagne, le « coronelismo[274]» a aussi été critiqué dans quelques films. Au tout début de *Treze cadeiras*, Oscarito, un barbier d'un petit village de province, est en train de faire la barbe d'un personnage tandis qu'un autre attend. En voyant l'arrivée du colonel du village, ils partent en courant. Le colonel, un homme chauve, agressif et autoritaire, exige un remède qui fasse pousser les cheveux. Le personnage d'Oscarito semble acculé quand un officiel de justice arrive pour lui annoncer la mort d'une tante et qu'il en est l'héritier. La nouvelle

---

[273] Idem. Ibidem.

[274] Le « coronelismo » fut un phénomène et un système social et politique qui a sévit dans les milieux ruraux de l'intérieur du pays de l'époque coloniale jusqu'à la Révolution de 1930, quand leur classe ou catégorie politique n'a pas été immédiatement supprimée de l'échiquier politique, mais a perdu beaucoup de pouvoir. Dans ce système, le colonel, normalement un grand propriétaire foncier, avait plus de pouvoir que les autorités politiques légitimes. C'était le colonel qui décidait de tout. Avant l'avènement du vote secret, ils décidaient aussi pour qui le peuple de leur commune devrait voter. En fait, l'attribution du titre de colonel équivalait, dans le milieu rural, à un titre nobiliaire. Ces colonels, qui étaient au dessus de tout pouvoir, oscillaient entre la violence extrême envers ceux qui les trahissaient ou qui leur résistaient et l'assistanat. Ils agrandissaient leurs propriétés en expulsant et/ou en assassinant les petits producteurs ruraux avec la connivence des autorités locales et nationales en échange de soutien politique.

est un grand soulagement pour lui car il est obligé de partir vers la ville, ce qui signifie quitter le salon de coiffure et le despotisme du colonel. Rappelons que les colonels et tout ce qu'ils symbolisaient, comme les oligarchies, étaient les principaux ennemis du Brésil moderne et tout ce que le centralisme du président Gétulio Vargas haïssait le plus.

Dans *Pintando o sete*, un personnage joué par Oscarito doit encore faire face à la tyrannie d'un colonel qui veut l'obliger à épouser sa fille. Les premiers plans du film montrent un prêtre qui prie, suivis par deux policiers qui se dirigent vers une cellule. De l'intérieur on entend quelqu'un, la voix légèrement étranglée, qui demande si on lui avait pardonné, ce à quoi l'un des policiers répond que son crime est impardonnable. Le personnage Catito (Oscarito), en sanglots, sort de sa cellule et baise la main du prêtre. D'autres prisonniers, consternés, lui disent adieu. Toute la courte séquence nous induit à penser que le clown Catito marche vers la mort[275]. En voyant une porte devant lui, Catito se désespère. En la traversant, Catito arrête de pleurer, mais se montre davantage effrayé car il y découvre un colonel, sa fille, leur homme de main (un homme au regard sévère qui porte une grande cicatrice sur le visage et est en train de tailler un crayon avec un couteau énorme) et le commissaire de police qui lui annonce qu'il doit épouser la fille du colonel. Ce dernier s'exaspère et ordonne que le mariage soit immédiatement réalisé si le chef de la police ne veut pas perdre son travail ou être assassiné. Le commissaire, apeuré, ne sait plus comment appeler cette autorité qui lui usurpe la sienne et l'oblige à agir selon sa propre loi. Maire, colonel, colonel-maire ou maire-colonel, tout y passe afin de mieux démontrer la confusion et l'amalgame entre l'influence d'un pouvoir illégal mais légitimé par la force, et les forces d'un ordre public légal, mais rendu illégitime par son impuissance.

Selon Mônica Rugai Bastons, la présence des colonels dans ces films :

> « ...démontre un stéréotype des gouverneurs locaux, caractérisés par le despotisme et l'intolérance et guidés par des intérêts personnels, peu engagés avec les communautés qu'ils dirigent. On y dénonce une politique qui ne défend pas les intérêts collectifs, qui ne distingue pas l'espace public du privé ou, plus que ça, rend le premier une extension du deuxième. La politique, ainsi, se tourne vers les intérêts de la minorité. Le pouvoir local est représenté dans ces films par une figure de gouvernant qui abuse constamment de son autorité, puisque son pouvoir émane de la force et non du consentement[276] ».

Malgré l'affirmation ci dessus, l'auteur affirme que ces films n'ont pas l'intention de discuter les conflits qui opposeraient les pouvoirs régionaux et centraux, car la caricature des personnages les

[275] Dans le fil *Dead man Walking* (*La dernière marche*), realisé par Sean Pen en 1995, il y a une séquence qui fait légèrement penser à celle-là qui fut pourtant réalisée en 1959 par Carlos Manga.
[276] BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Op. cit. p. 116-117.

viderait de leur sens en les rendant anonymes, simple motif de rigolade. Une caricature qui nous empêcherait, dans la mesure où elle est généralisée, de l'associer à un personnage réel et connu. Nous ne partageons pas cet avis. Ce qu'elle appelle caricature, nous l'appelons la construction d'un personnage typique. La "typification" des personnages de colonels dans ces films souligne en agrandissant l'aspect dictatorial et « mandoniste[277]» de ces types à travers le recours d'une représentation métonymique. En prenant la partie pour le tout, ces personnages deviennent davantage un personnage type qu'un stéréotype. Cette représentation au caractère métonymique, au lieu de rendre anonyme, a la possibilité d'étendre le procédé et l'attitude des colonels à toute la catégorie des colonels. Par contre, elle a absolument raison quand elle affirme qu'en critiquant le pouvoir régional, les films seraient en train de se positionner du côté de la centralisation du pouvoir, ce qui les associait directement aux directives politiques du populisme de Vargas et son idée d'unifier le pays en mettant fin au fédéralisme qui caractérisait le pays avant 1930, mais aussi et surtout à son envie de reduire le pouvoir des oligarchies, d'industrialiser le pays et investir sur les classes ouvrières urbaines, dont il ferait son principal pillier politique, aux dépens des travailleurs ruraux. Outre le progrès que le centralisme de Vargas symbolisait par rapport aux pouvoirs séparatistes locaux, les colonels et leur despotisme étaient des véritables ennemis du peuple rural. Derrière le paternalisme de certains se dissimulait la survivance d'une forme de pouvoir archaïque et une tyrannie impitoyable envers leurs opposants.

Toutefois, ce que l'auteur semble regretter dans ce passage est ce qui constitue justement l'un des mérites et des différences de ces films : l'absence de formules toutes faites qui indiquent une direction à prendre et un modèle unitaire d'actions à suivre qui a caractérisé le paternalisme intellectuel de la gauche des années 1960. Cette accusation souvent faite par la gauche partisane du réalisme socialiste, qui, en instrumentalisant l'art, exigeait que toutes les œuvres eussent un message politique clair et direct. Comme l'a si bien dit Nelson Pereira dos Santos, dont nous ne partageons que partiellement l'assertion, les *chanchadas*, à la manière de la sociologie américaine, ne voulait pas changer le monde, mais simplement le corriger[278]. Ce qui, dans le cas du cinéma novo et de beaucoup d'autres critiques, sonne plutôt comme un reproche est pour nous le différentiel de ces films. Toutefois, nous pensons que la phrase du réalisateur brésilien serait plus vraisemblable si à la place de l'expression « changer le monde » il avait utilisé « renverser le monde », car il nous paraît difficile de voir comment peut-on envisager de corriger une réalité insatisfaisante, une réalité qui nous déplaît, sans vouloir la changer.

---

[277] Le terme dérive du substantif « mandonismo » qui signifie aimer donner des ordres de manière violente et arrogante.

[278] GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos*. DEA présenté à l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo en 1985.

Comme nous avons déjà affirmé, ces films étaient loin d'être des films politiques, ce qui ne les a pourtant pas empêchés de s'engager du côté des subalternes et de dénoncer, en parlant une langue qu'ils pouvaient comprendre, les principales adversités qui les affligeaient. Malgré l'ambiguïté caractéristique des manifestations de la culture populaire, il nous semble difficile de, appuyé seulement sur une analyse intradiégétique, ne pas reconnaître le mérite critique de certains de ces films. En fait, nous pouvons faire une analogie entre le rôle de ces films et celui d'un défenseur public. En caricaturant ou en se moquant de certaines autorités ou problèmes de l'époque, ils les agrandissaient, les accusaient et les rendaient plus visibles au public et à d'autres autorités, auxquels revenaient la charge du jugement. Ils essayaient, à leur façon, de secouer le pays, comme dans le film *O homem do Sputnik*, où un journaliste réveille un des ses collègues, qui s'appelle Brésil, en criant « Brésil ! Brésil ! Réveille-toi, Brésil ! ».

CHAPITRE 3 – LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES CHANCHADAS

Dans ce chapitre, nous analyserons comment ces influences ont agi sur la construction de la culture populaire au sein chanchadas, afin que cette culture fût transformée en modèle idéal, en paradigme identitaire pour un possible cinéma brésilien. Un cinéma qui devrait être simple, populaire et national.

3.1 – Une vision du monde des subalternes

Il n'y a aucun doute que les *chanchadas* constituent un type de cinéma très populaire, commercial et ludique qui a su maintenir un long dialogue avec le public. Dans ces films, « productions pauvres, pressées, dirigées vers et soutenues par un public urbain semi-analphabète et prolétarisé[279]», la culture populaire est considérée comme un parangon de l'identité nationale et cinématographique. Selon ces films, un cinéma typiquement brésilien devrait mettre en scène la culture populaire et le quotidien de ceux qui la pratiquent.

Mais comment se présentait et de quelle sorte était cette culture populaire ? La culture populaire présente dans les *chanchadas* était la culture produite et réalisée par le peuple, la culture des classes

[279] CATANI, Afrânio Mendes. *Historia do Cinema Brasileiro : 4 ensaios*. São Paulo : Panorama, 2004. p. 81.

subalternes y compris, ainsi que cela est défini dans la première partie de ce chapitre, son modus vivendi, par opposition à la culture des classes dominantes, une culture considérée comme inauthentique parce que venue du dehors. Toutefois, culture populaire ne se confond pas avec folklore, quelque chose de traditionnel et monolithique qui doit être préservé avant que la modernité ne vienne le détruire. La culture populaire, sujet de ces films, y est perçue comme un fait historique et de façon diachronique, comme une source d'originalité qui évolue avec le temps et dans le temps sans, toutefois, perdre son originalité par rapport à la culture dominante, considérée souvent comme allogène.

La contradiction de ces films populaires résidait ainsi dans la façon manichéenne dont ils représentent la culture dite d'élite comme une culture importée, par opposition à la culture populaire, valorisée comme un mythe de pureté et assumée comme quelque chose d'authentique parce qu'autochtone et non encore contaminée. La culture populaire y est représentée comme la seule digne d'exprimer l'authenticité de la culture brésilienne et la seule capable de permettre l'intégration et la valorisation du peuple brésilien. Néanmoins, ambivalents, car en même temps qu'ils valorisent la culture populaire en la reconnaissant comme le résultat d'un métissage culturel, ils nient l'importance et l'apport de la culture européenne à cette même culture populaire, comme si elle s'était constituée à partir de rien ou tout simplement avec les apports des cultures endogènes. Au nom de la construction de la culture populaire comme seul modèle d'authenticité possible pour le cinéma brésilien, ils ont négligé l'interaction entre les cultures en ignorant le fait que dans une société aussi socialement hiérarchisée et diverse que la société brésilienne, l'hétérogénéité culturelle empêche d'affirmer une seule culture comme parangon identitaire. Contradictoires, cela ne les a pourtant pas empêché de valoriser la circularité culturelle entre les classes. Or, si la culture circulait entre les classes, il semblerait normal qu'elles s'enrichissent de leurs influences réciproques.

Quant au type de culture populaire, il ne nous est pas difficile de constater qu'il s'agissait d'une culture de résistance. En affirmant la culture populaire comme l'unique symbole de l'identité nationale et cinématographique, ces films prônaient une résistance culturelle et brésilianiste à mesure qu'ils s'opposaient violemment à toute forme allogène de culture, même si quelques expressions de cette dernière ont pu contribuer, à l'origine, avec quelques éléments, à la constitution de la première. En s'opposant ainsi aux cultures importées, ces films contrariaient les intérêts étrangers présents au Brésil, réaffirmaient l'histoire du peuple brésilien et, dans une sorte d'ethnocentrisme à l'envers, résistaient aussi aux politiques culturelles colonialistes,

particulièrement à ce que Fanon considérait comme la destruction du passé des peuples opprimés[280].

Une autre contradiction découlait de la première. Comme dans les cas du Romantisme et du Modernisme, ces films prônaient la défense de la culture nationale au détriment de toute sorte de cosmopolitisme sans nécessairement s'opposer aux influences des cultures étrangères. Comme c'était le cas du nationalisme politique en vogue au début des années 1950, on valorisait le produit et les entreprises nationales sans s'opposer totalement au capital extérieur à condition qu'il soit toujours minoritaire par rapport au capital national. En suivant la ligne de ce nationalisme populiste et pragmatique, les films font la défense, bien qu'inconsciemment, d'une "anthropophagisation" des autres cinématographies. On pouvait et devrait s'inspirer des formes cinématographiques canoniques, sous réserve de les adapter à la réalité cinématographique brésilienne. La forme pouvait être étrangère, mais le contenu, le thème, devait être essentiellement populaire et national.

Il est opportun de souligner que les apports de la culture dite d'élite sont niés pour mieux affirmer l'authenticité, mais surtout l'autonomie de la culture populaire. Dans ces films, cette dernière est souvent représentée comme une vision du monde des classes subalternes, indépendante et nullement influencée par la culture dominante. Même si nous ne partageons pas l'idée, défendue entre autres par les auteurs des *cultural studies* et par l'École de Francfort, selon laquelle il ne peut pas exister de culture populaire authentique, nous ne pouvons pas nier l'aspect construit et idéalisé de cette représentation de la culture populaire.

Les *chanchadas* représentent la culture populaire de façon autarcique, comme une vision implicite du monde des classes subalternes, mais en opposition explicite « aux conceptions officielles du monde (ou, dans un sens plus large, des parties cultes de la société historiquement déterminée) [281]». Une conception du monde,

> « non seulement non élaborée et non systématique – puisque le peuple (c'est-à-dire l'ensemble des classes subalternes et instrumentales de toute forme de société qui a existé jusqu'à maintenant) ne peut pas, par définition, avoir des conceptions élaborées systématiques et politiquement organisées centralisées dans son (même si contradictoires) développement – mais aussi multiple[282]».

Toutefois, si nous ne pouvons pas parler ou si nous n'y voyons pas une conscience de classe organisée et consciente de sa force, nous ne pouvons pas non plus parler d'aliénation comme l'ont

[280] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre.* Paris : La Découverte, 2002 (Lé Découverte Poche ; 134. Essais). p. 201.
[281] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Trad, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 134.
[282] Idem. p. 134.

fait, grosso modo, les cinémanovistes et la critique de gauche. Il aurait fallu les analyser, pour mieux cerner la logique et en comprendre les contenus, à partir d'une optique intérieure à la culture populaire et non à partir d'une vision extériorisée et intellectualisée. Produit d'une vision du monde, nous pouvons affirmer que ces films ont représenté la culture populaire comme le résultat d'une « adaptation à l'environnement, c'est-à-dire, une manière de comprendre le monde et d'agir sur lui. En ce sens, il est nécessaire de rechercher la *cohérence* interne de ce système explicatif et non pas de le juger par rapport à notre conception de la vie[283]». En partant de sa propre culture pour analyser celle d'autrui, certaines critiques de ces films ont eu du mal à dissimuler leur ethnocentrisme.

Nous pouvons nous interroger sur la dimension et les aspects de cette conception du monde, mais les nier serait commetttre une erreur d'évaluation. Certains l'ont fait afin de justifier leur thèse d'une culture aliénée, tandis que d'autres l'ont fait par mauvaise foi envers le populaire ou par pure ignorance des formes et des objectifs de cette culture. Le fait que l'on critique ou que l'on n'aime pas ce *modus vivendi* ne devrait pas empêcher, pour le meilleur ou pour le pire, de reconnaître les codes spécifiques de vie, présents dans les multiples expressions de la culture populaire et transmis de génération en génération. Comme l'affirme Lucien Goldman, « le maximum de conscience possible d'une classe sociale constitue une vision psychologiquement cohérente du monde qui peut s'exprimer sur le plan religieux, philosophique, littéraire ou artistique[284]».

Dans les *chanchadas*, les subalternes ne sont pas représentés comme une classe sociale organisée, mais comme des êtres conscients de leur position dans une société de classes où tous les privilèges et toutes les opportunités sont réservés aux classes plus aisées. Manichéenne à souhait, l'instance narrative de ces films se positionne souvent du côté le plus faible du maillon social. Ainsi, ce n'est pas un hasard, ou un simple recours à la théâtralité, si la caméra est invariablement placée du côté de l'orchestre, qu'une grande partie des conflits dans ces films se passent entre les pauvres et les riches, avec ces derniers placés assez souvent du côté des méchants, ou que les acteurs se dirigent, à de multiples reprises, directement vers les spectateurs en regardant vers la caméra. Une interpellation qui est parfois utilisée comme recours comique, comme dans le film *Carnaval no fogo* lorsque, à la fin du film, après la bagarre généralisée, le personnage d'Oscarito ne sait pas quoi faire avec une bombe à retardement installée à l'intérieur d'une petite valise et qui est prête à exploser. Après être passée de main en main, Oscarito court vers la caméra et la jette en direction

[283] MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris : FlamMárion, 1978. p. 80.
[284] GOLDMANN, Lucien. *Sciences humaines et philosophie*. Paris : PUF, 1952. p. 143.

du public, endossant l'expression populaire, très employée au Brésil, selon laquelle la bombe explose souvent du côté du plus faible.

Romantiques et conformistes, dans ces films les personnages (excepté les malandros) appartenant au peuple sont des gens honnêtes, malgré la pauvreté dont ils semblent presque être fiers. Ils ne rêvent pas forcément d'être riches car l'argent serait source de problèmes. Dans le film *Rico ri à toa*, quand un homme vient annoncer à Zé-da-Fubica qu'il a hérité d'une grande somme d'argent d'un frère jumeau dont il ignorait l'existence – d'ailleurs ce sont des braqueurs de banque qui montent un coup afin que la famille de Zé commence à dépenser l'argent et qu'ils puissent vérifier si les billets volés sont numérotés -, il refuse avant de l'accepter sur l'insistance de sa femme et du délinquant déguisé. Triste, il affirme que les problèmes ne tarderont pas à commencer. L'argent est pour lui synonyme de problèmes, magouilles, malhonnêteté. Tout de suite après le départ de l'émissaire, Zé fait part de ses doutes à sa femme. Celle-ci le traite de sot et attire son attention sur l'élégance du sujet, ce qui lui permet d'affirmer que « plus on est élégant, plus on est escroc ». Avant de partir pour habiter la belle demeure que sa femme n'a pas tardé à acheter, il se sent très triste de laisser sa maison simple au pied d'une favela, dans un de ces romantismes typiques de ces films.

L'argent a des objectifs moraux et ne sert qu'à palier les petites nécessités ou à réaliser certains objectifs et, dans le cas des *malandros*, à rassasier leurs envies d'une vie épicurienne. Dans le film *Absolutamente certo*, c'est l'envie d'acheter une chaise roulante pour son père, que son salaire d'ouvrier ne lui permet pas de le faire, qui amène Zé do Lino à participer à une émission de télévision du style « Qui veut gagner des millions ». Mais l'argent qu'il gagne ne semble pas lui apporter du bonheur. Son comportement change, il devient arrogant et commence à s'habiller et à se comporter comme les riches, ce qui provoque une séparation ponctuelle entre lui et son père et entre lui et sa fiancée. Dans le film *A baronesa transviada*, le personnage de Dercy Gonçalves profite de son héritage pour réaliser son rêve d'être actrice de cinéma. L'argent n'y est convoité que dans la mesure où il permet de délivrer de la souffrance, de payer les dettes et d'avoir un peu de plaisir.

Les riches sont très mal vus dans ces films. On a l'impression que les pauvres auraient aimé être riches sans avoir nécessairement à changer leur mode de vie ou leur personnalité. Pour eux, l'idéal serait d'avoir de l'argent, de façon qu'ils puissent régler leurs problèmes quotidiens et basiques, tout en conservant le caractère et le modus vivendi des pauvres. Ainsi, quand ils deviennent riches ils rêvent plutôt à des choses auxquelles ils sont quotidiennement habitués qu'à celles dont ils sont privés. Dans le film *Rico ri à toa*, Zé-da-Fubica ne se sépare de sa vieille voiture que parce que sa femme l'y oblige et quand il décide de redevenir pauvre afin que sa fille puisse avoir le droit d'épouser le fiancé pauvre que la mère refuse, il invite tous ces amis au bar pour dépenser l'argent.

En y arrivant, il commande du champagne pour ses amis et pour son plaisir personnel il commande un « rabo de cobra » (queue de cobra), une boisson très répandue dans le milieu ouvrier.

Dans le film *Samba em Brasília*, quand Teresinha discute en haut de la favela avec Waldo, le compositeur de l'école de samba et son admirateur, elle lui dit, en réponse à un reproche sur le fait qu'elle a abandonné la favela pour vivre au milieu des riches, qu'elle veut être quelqu'un, monter dans la pyramide sociale. Il lui répond que vue d'en haut la ville semble belle, « mais là en bas, au milieu de toutes ces personnes, ces bâtiments, de la fumée des voitures, au milieu de ces fausses personnes qui pensent qu'elles peuvent tout acheter avec de l'argent, c'est alors qu'on se rend compte que la vie ici sur les collines est bien meilleure. Ici tout le monde se connaît et s'aime ». Malgré tout le romantisme de Waldo, nous pouvons constater l'amertume du pauvre envers les riches et leur arrogance, ainsi qu'à l'encontre des aspects ploutocrates de la société brésilienne.

La réponse de Teresinha, moins romantique, montre aussi les inégalités sociales du Brésil. Elle réaffirme vouloir monter socialement, « être importante et respectée, avoir de vrais bijoux pendus au cou, être appelée Madame Une Telle [ce qui signifierait avoir un nom, devenir une « personne » et cesser d'être simplement l'« individu » Teresinha]. Ici dans la favela c'est très bien, mais là en bas il y a plus de confort et davantage de chance de monter socialement ». Son discours dénonce le total abandon des pauvres, mais surtout le privilège des bien nés, typiques d'une société comme la société brésilienne où savoir et richesse sont synonymes de pouvoir dont l'absence constituent de durs obstacles à l'ascension sociale des pauvres.

Les *malandros* et les femmes mariées ont une autre relation avec l'argent. Les premiers, tout ce qu'ils veulent est s'amuser bien loin du regard de leurs vieilles femmes aux comportements agressifs. Dans le film *Esse milhão é meu*, Filismino, le personnage d'Oscarito, aurait aimé dépenser une partie de son argent avec la belle et jeune chanteuse d'un cabaret plutôt qu'avec sa femme et sa belle-mère qui adorent l'insulter. Dans *Pintando o sete*, le peintre Picanssô profite du mazombisme et de l'ignorance de l'art contemporain des riches afin de gagner un peu d'argent et de s'acheter une belle voiture décapotable. Dans les films *O homem do Sputnik* et *Rico ri à toa*, les femmes des personnages d'Oscarito, l'actrice Zezé Macedo, et de Zé-Trindade, Violeta Ferraz, veulent être riches pour fréquenter la grande société et avoir leurs noms publiés dans la presse mondaine. Dès qu'elles touchent ou rêvent de toucher de l'argent, elles commencent à agir comme les riches, deviennent bêtes et un peu méchantes et perdent la sympathie du public.

3.2 - La représentation du populaire comme un paradigme pour le cinéma brésilien

Dans ce sous-chapitre nous allons vérifier comment les *chanchadas* ont érigé le populaire en modèle d'un cinéma national. Avant de poursuivre, nous devons nous arrêter un peu sur la notion de cinéma national. Les premières discussions plus approfondies sur la quête d'un cinéma authentiquement national commencèrent au début des années 1920 par la campagne réalisée par la revue *Cinearte*.

Depuis sa création en 1926 par Adhemar Gonzaga et Mário Bhering, *Cinearte* a souvent consacré un large espace à la création d'un cinéma brésilien. Avec un projet plus économique qu'esthétique, les préoccupations des éditeurs concernaient plutôt l'édification d'une industrie cinématographique brésilienne, anticipant en quelque sorte la fondation de la *Cinédia*, le premier grand studio cinématographique brésilien fondé par Gonzaga en 1930.

Le modèle de cinéma brésilien défendu par la revue avait pour base, comme nous avons déjà souligné ci-dessus, le cinéma américain et devrait être avant tout un cinéma éducatif et de fiction. Un cinéma de fiction esthétiquement inspiré par le luxe et la technique du cinéma américain était le seul « capable de permettre le développement d'une véritable industrie cinématographique au Brésil[285]», selon cette revue qui se positionnait du côté de l'industrie et agissait comme une sorte de représentant officiel des producteurs.

Avec une vision très eugénique, ses rédacteurs éprouvaient une véritable aversion à l'égard du cinéma documentaire en raison de l'hétérogénéité, de la liberté et du réalisme de ses images. Un réalisme qui empêcherait une sélection préliminaire des images projetées et pourrait donner une mauvaise image du Brésil à l'étranger. Seuls les documentaires éducatifs devraient être stimulés par une industrie cinématographique typiquement brésilienne.

Cette apologie d'un cinéma éducatif et de fiction au détriment d'un cinéma plus réaliste des éditeurs était une vision très élitiste et, d'une certaine façon, antipopulaire. Si avec la fiction, les cinéastes ou plutôt les producteurs pouvaient sélectionner, « eugéniser » les images du Brésil qui pourraient et devraient être montrées, avec l'éducation ils instrumentalisaient le cinéma en choisissant ce que le public pourrait voir. Ce supposé paternalisme avait du mal à dissimuler le côté autoritaire mâtiné de racisme.

[285] RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 127.

Dans un article publié dans la section « Cartas ao operador » (« Lettres à l'opérateur »), l'aversion à l'égard du documentaire et le racisme des éditeurs de la revue se manifestent clairement, sans subterfuge ni honte :

> « Quand est-ce que nous abandonnerons, M. l'Opérateur, cette manie de montrer des Indiens, *caboclos*[286], Noirs, bêtes, et d'autres oiseaux rares de cette malheureuse terre aux yeux du spectateur cinématographique ? Supposons que par hasard l'un de ces films arrive à l'étranger. Outre le fait de n'être pas de l'art, de ne pas avoir de technique, il convaincra davantage l'étranger sur ce qu'il pense que nous sommes : une terre identique ou pire que le Congo, que l'Angola, ou quelque chose du genre ». […]. Le futur de la cinématographie se résume aux films, d'intrigue (sic), avec une bonne technique, une bonne direction, bien accomplie...[287]».

Un article comme celui-là écrit dans le Brésil contemporain amènerait son auteur directement en prison. Outre le préjugé contre certains pays africains, l'énonciation qui met sur un même plan les Indiens, les *caboclos*, les Noirs – le peuple, donc - et les bêtes est particulièrement terrifiante et dénote tout le racisme et les préjugés des élites brésiliennes envers les pauvres. Il est important de noter aussi que nous n'y trouvons pas les mulâtres, car, pour « pire que pouvaient être » ces personnes, elles avaient toujours une partie de Blanc.

Par ailleurs, il ne nous étonne pas que toute cette position raciste soit assumée au nom d'une supposée préoccupation avec ce que l'étranger penserait du pays. Le processus de "civilisation" qui devrait "sauver" le pays de la décadence était synonyme d'européanisation ou, pire encore, "d'eugénisation", de blanchissement de la société brésilienne, à mesure qu'il devrait se faire sans les éléments non-européens, c'est-à dire le Noir et l'Indien qui, par ailleurs, coïncidaient avec les éléments populaires. Nous avons déjà eu l'opportunité dans ce travail de commenter ce *mazombisme* qui se confond avec ce que le dramaturge brésilien Nelson Rodrigues considérait comme un « complexo de vira-lata » (complexe de chien bâtard) et qu'il définit comme une espèce de narcissisme à l'envers qui expliquerait ce sentiment d'infériorité qu'ont la plupart des Brésiliens face aux étrangers et aux choses étrangères et qui a caractérisé et caractérise encore le comportement d'une partie des élites économiques et intellectuelles du pays.

Ainsi, après la lecture d'un tel passage, il ne nous est pas difficile de déduire que l'aversion ressentie par les défenseurs d'un cinéma brésilien dans les années 1920 concernait plutôt la représentation de l'univers populaire que le cinéma documentaire en soi. Il fallait, à travers le cinéma de fiction, pratiquer un certain eugénisme esthétique et ne montrer que ce qui pourrait intéresser l'étranger

---

[286] Caboclo est le métis fruit de l'union entre l'Indien et le Blanc.
[287] *Cinearte*. « Cartas ao operador ». N° 9. 28/04/1926. p. 2.

sans que cela puisse dénigrer l'image du pays, c'est-à-dire, les personnes, les situations et les lieux européens et/ou européanisés.

Préoccupés davantage par les aspects industriels que par le cinéma en tant qu'art, les producteurs de l'époque voulaient plus d'engagement du gouvernement dans la production cinématographique (comme feraient les cinémanovistes un peu plus tard). À l'instar de leurs confrères russes, allemands, italiens et anglais, les producteurs, à travers *Cinearte*, souhaitaient que le gouvernement brésilien adoptât des mesures protectionnistes. Ils exigeaient notamment une « réduction des impôts pour l'importation des pellicules, la création d'une censure unique centralisée [à l'époque, les films se soumettaient séparément à la censure de chaque état où le film serait projeté] et l'établissement de l'obligation de projeter des films nationaux[288]», entre autres choses.

Malgré leur admiration pour le cinéma américain, ces producteurs voulaient contrecarrer la domination américaine du marché cinématographique et créer un espace pour un cinéma typiquement brésilien. Humberto Mauro était l'un de ceux qui, selon la revue, réalisaient des films brésiliens et méritaient d'être aidés. Son film *Tesouro Perdido* a gagné le prix *Cinearte* du meilleur film de 1927. Outre sa qualité, il faut dire que le prix lui a été décerné parce que le film était très influencé par les idéaux européens de modernité de la revue. Afin d'incorporer cet idéal de progrès au film, dont l'intrigue se passe à Cataguases, une ville rurale de l'état de Minas Gerais, certaines images furent tournées à Rio de Janeiro.

Pour le rédacteur Pedro Lima, qui reproduit un article paru dans le journal *Cataguases*, la *Phebo Sul América Film*, la société de production du film, était une société authentiquement nationale « qui s'organise afin de produire des films cinématographiques, en faisant sortir de nos us et coutumes, de notre nature exubérante et de notre paysage incomparable, les motifs majeurs et les plus variés pour le tournage de ses drames ». Tout cela contribuait à éviter l'invasion des films étrangers qui étranglaient déjà le marché du cinéma brésilien. Quant à Mauro, il faisait des films brésiliens, inspirés de motifs brésiliens et méritait « l'applaudissement de tous ceux qui s'intéressent à la cinématographie nationale[289]».

La description de la nature et du paysage répète celle mâtiné d'exotisme des poètes de l'Arcadisme[290] brésilien, tandis que la conception de national n'est pas très éloignée de celle du Romantisme brésilien dans ce qu'elle comportait d'exotisme, de préjugé et d'aliénation tendancieuse. Toutefois, si ces deux mouvements littéraires ont ignoré totalement les Noirs, ils ont,

---

[288] ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas" : Argila, uma cena do Estado* Novo. São Paulo : Annablume, Fapesp, 1999. p. 36.

[289] LIMA, Pedro. « Cinearte em Cataguazes ». *Cinéarte*, n° 118. 30/05/1928. p. 6-7.

[290] Nous y reviendrons lorsque nous analyserons le film *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade dans le troisième chapitre.

au moins et malgré tout, valorisé un élément natif et populaire considéré comme national : l'Indien. Leur notion de brésilité étant un peu confuse, nous pouvons affirmer que les rédacteurs de *Cinearte* furent les premiers à avoir défendu l'idée d'une expression artistique authentiquement brésilienne sans le peuple typiquement brésilien. Cette notion d'un cinéma éducatif réalisé pour le peuple referait surface vers la fin des années 1950 et le début des années 1960.

La valorisation de la culture populaire érigée en parangon de l'identité nationale et modèle thématique pour un cinéma brésilien des *chanchadas* s'opposait totalement à celle prônée par les rédacteurs de *Cinearte* dans les années 1920. Voyons comment ce changement a été possible et quels en ont été les principaux acteurs.

3.2.1 – L'importance des années 1930

Avec la Révolution de 1930, Vargas a essayé d'unifier le pays et de centraliser le pouvoir en mettant fin à un fédéralisme qui ne favorisait que les oligarchies au détriment de la totalité de la nation. L'une des principales conquêtes populaires apportées par cette révolution fut, sans aucun doute, l'institution du vote secret. Cette mesure mettait le peuple en valeur et, plus important, a pu le soustraire au joug des chefs régionaux, les colonels, faisant en sorte que ses droits et ses intérêts fussent respectés. Désormais, les candidats devraient séduire directement le peuple et non plus à travers les chefs régionaux. Ainsi, comme l'a écrit Francisco Weffort, « si la pression populaire sur les structures de l'État peut être à peine ressentie par les minorités dominantes avant 1930, dans la période suivante elle deviendra rapidement l'un des éléments centraux du processus politique, du moins dans le sens où les formes d'acquisition ou de préservation du pouvoir seront chaque fois plus imprégnées de la présence populaire[291]».

Parallèlement à l'avènement du vote secret, il y a eu l'initialisation du processus d'industrialisation du pays qui a provoqué un exode rural et l'émergence des masses urbaines avec leur tentative d'insertion sociale dans un marché du travail capitaliste, des phénomènes qui ont été essentiels pour la visualisation, la reconnaissance et la valorisation d'une culture populaire.

Les années 1930 furent, comme nous l'avons déjà vu au début de ce chapitre, l'époque de la publication des livres des premiers grands interprètes du Brésil et le début d'une quête identitaire entièrement tournée vers le populaire. Ainsi, le carnaval et la samba - qui jusqu'à la fin des années 1920 étaient perçus comme des pratiques marginales, des formes de loisirs de vagabonds, ce qui

[291] WEFFORT, Francisco. Op. cit. p. 76.

justifiait les exactions de la police envers les pratiquants - sont devenus des symboles de l'identité nationale.

Le premier défilé officiel des écoles de samba de Rio de Janeiro n'a eu lieu qu'en 1932 et fut organisé par le journal *O Globo*. En raison de son succès, la mairie de la ville a décidé d'organiser celui de 1933 et en 1935 elle incorpore définitivement « la fête de la race » au calendrier officiel du carnaval *carioca*.

Toutefois, il ne faut pas penser que tout cela est tombé du ciel. Les écoles de samba ont su lutter et s'imposer contre les lois qui ne leur ont pas été souvent favorables. Comme le rappelle Roberto da Matta, l'intérêt pour le carnaval est né du dedans vers le dehors et n'obéit qu'à des impulsions des groupes qui l'organisaient, contraires à des modèles externes[292]. Même si le carnaval n'avait pas été officialisé par les autorités, la résistance et la détermination du peuple ne le laisserait pas tomber dans l'oubli. Comme l'affirme l'historienne brésilienne Rachel Soihet :

> « la valorisation de la culture populaire n'est pas seulement une conséquence du mouvement nationaliste et de la quête des traditions populaires, racines de la nation que l'on prétendait construire, ou de facteurs économiques liés à la radio et à l'industrie du disque. Le processus n'est pas si simple. Les classes populaires, affermies par un long passé de lutte et de résistance, se sont disposées à assurer, de façon légitime, leur accès à l'espace public, dans lequel elles exhibent leurs manifestations applaudies par ceux qui autrefois les méprisaient. Des concessions ont été faites des deux cotés, conséquence d'un pacte [tacite] qui s'était établi[293]».

Mais il est évident que les années 1930, avec l'aide fondamentale du gouvernement issu du coup d'État survenu en 1930, ont été très importantes pour la reconnaissance des valeurs de la culture populaire. Cette décennie a marqué un tournant très positif dans l'histoire de la quête d'une identité brésilienne, et la musique, la samba en particulier, y a tenu un rôle majeur. Sur l'importance des années 1930 dans la valorisation de la musique afro-brésilienne, le critique littéraire Antonio Cândido affirme que :

> « Dans les années 1930 et 1940, par exemple, la samba, la marche [une forme de samba], autrefois pratiquement confinées aux favelas et banlieues de Rio, ont conquis le pays et toutes les classes, en devenant une sorte de notre-pain quotidien de consommation culturelle. Tandis que dans les années 1920 un maître suprême comme Sinhô avait un public très restreint, à partir de 1930 il atteint la renommée nationale des noms

[292] DaMATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Herois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. p.123-4.

[293] SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca – da Belle Epoque ao tempo de Vargas* (monographie pour le concours de professeur titulaire d'Histoire Moderne et Contemporaine de l'Université Fédérale Fluminense – UFF). Niterói : UFF, 1993. p. 50.

comme Noel Rosa, Ismail Silva, Almirante, Lamartine Babo, Joao da Bahiana, Nássara, Joao de Barro[294] et beaucoup d'autres. Ils ont été à l'origine du triomphe dominant de la musique populaire dans les années 1960, y compris de son interpénétration avec la poésie érudite, dans une rupture de barrières qui est considérée comme l'un des faits les plus importants de notre culture contemporaine et qui a commencé à se définir dans les années 1930, avec l'intérêt pour les choses brésiliennes qui a succédé au mouvement révolutionnaire [295]».

Comme nous avons déjà souligné, il ne fait pas de doute que le livre de Gilberto Freyre a pu avoir une énorme influence sur ce changement de mentalité par rapport à la valorisation du métis et de sa culture et pour la définition de ce qui serait "véritablement brésilien". Mais celui-ci est surtout dû à une confluence de situations favorables, à l'intérêt croissant pour les choses considérées comme typiquement brésiliennes en conséquence des changements politiques, économiques et avant tout culturels de caractère nationaliste instaurés par le gouvernement révolutionnaire de 1930.
La littérature anthropologique sur le sujet étant abondante, nous ne jugeons pas nécessaire de nous attarder ici sur les causes qui auraient amené une culture qui était marginalisée, outre le fait d'être considérée comme la source de tous les malheurs, à se transformer en paradigme d'originalité et de fierté de l'identité brésilienne. Nous ne nous demanderons pas non plus pourquoi aurait été choisie pour modèle identitaire une culture qui jusque-là avait souvent été considérée comme sauvage, grossière et retardée, dans un pays où l'élite culturelle et intellectuelle, plutôt tournée vers la culture européenne, avait tout fait pour l'exterminer ou pour, dans le meilleur des cas, la maintenir marginalisée comme une sous-culture. Mais s'il y a une chose que nous ne pouvons pas ignorer et qui a sans doute joué un rôle aussi important dans ce changement de mentalité, c'est l'évolution du concept de culture populaire.

3.2.2 - Du folklore à la culture populaire

Depuis le Romantisme et l'avènement du concept de culture populaire par opposition à la culture d'élite, les discussions sur la culture populaire sont devenues un thème récurrent dans les milieux intellectuels et politiques. Avant, on se référait à la culture des classes inférieures comme étant du folklore. Ici, il ne nous intéresse pas de faire une archéologie des concepts, mais tout simplement de

[294] Tous des grands interprètés, compositeurs et paroliers, véritables étoiles de la musique populaire brésilienne de l'époque, dont les chansons apparaissaient souvent dans les *chanchadas*. Noel Rosa est devenu une sorte de mythe de la samba, considéré comme le Mozart de la samba. Blanc, issu des classes moyennes et étudiant en médecine - à une époque où la samba était encore quelque chose de très marginal - ce bohème invétéré, aimant les bars et la bonne musique, est mort à l'âge de 26 ans de tuberculose, non sans avoir composé quelques centaines de musiques d'une grande génialité, toutes encore très connues aujourd'hui.
[295] CANDIDO Antonio. « A revolução de 1930 e a cultura ». In : *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo : Atica, 1989. p. 198.

signaler le glissement de l'un vers l'autre comme le phénomène intellectuel et politique qui aurait peut-être rendu possible, surtout au Brésil, un changement de mentalité concernant l'acceptation des cultures populaires, notamment de la culture afro-brésilienne, celle qui est valorisée et rehaussée comme modèle identitaire et cinématographique dans les *chanchadas*.

Le folklore - qui est défini par le sociologue brésilien Florestan Fernandes comme étant formé par « tous les éléments culturels qui constituent les solutions usuelles et habituellement admises et attendues des membres d'une société, transmises de génération en génération par des moyens informels (…) [englobant] des éléments de la culture matérielle, 'ergologique', ainsi que des éléments de nature non matérielle[296]» qui sont perçus, rajouterions-nous, comme étant des sortes de reliques et de survivance du passé devant être préservées pour ne pas disparaître. Le folklore, confondu avec la culture populaire, a souvent été décrié comme quelque chose de monolithique et de conservateur, de contradictoire et de fragmenté, directement associé, selon Gramsci, à la culture hégémonique par identifications et contrastes, marque de l'ambivalence qui le caractériserait, mais dont la seule fonction serait la mystification de la réalité. Selon Gramsci, le folklore, l'équivalent philosophique du sens commun, n'est pas autre chose qu'une simple adaptation résiduelle de la culture hégémonique à sa façon de vivre, à laquelle il s'opposerait par sa conception de monde.

Pour Gramsci - pour qui le folklore est quelque chose de négatif mais qui, loin d'être une bizarrerie, devrait être pris au sérieux -, la fonction de la philosophie de la praxis est justement d'éduquer le peuple et de le libérer des archaïsmes de sa culture, qui doit être supprimée, afin qu'il puisse finalement jouir d'une vision du monde moderne, universel et supérieur[297]. Une conception paternaliste et messianique du populaire qui a eu, comme nous allons le voir dans la partie suivante, une énorme influence sur la gauche brésilienne des années 1960 et sa conception du populaire.

Les intellectuels brésiliens, notamment ceux de gauche, ont souvent essayé d'associer la culture populaire, celle faite par le peuple, au folklore, pour mieux les opposer à la culture populaire révolutionnaire, celle faite pour le peuple par les intellectuels. Pour eux, la culture populaire est constituée de « formes statiques et pauvres (dans sa majorité) qui reflètent une compréhension magique du monde, étant donné qu'elle présente des solutions magiques aux problèmes de l'homme. Presque toutes fonctionnent comme facteur de conformisme, en transmettant une fausse vision du monde[298]».

Mais la culture populaire n'a rien à voir avec le folklore, hormis le fait qu'ils seraient tous deux des manifestations culturelles réalisées par les classes subalternes. Alors, comment glisse-t-on d'une

---

[296] FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2e ed. São Paulo : Martins Fontes, 2002. p. 14.

[297] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. COUTINHO, Carlos Nelson, NOGUEIRA, Marco Aurélio HENRIQUES, Luiz Sérgio (orgs). Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 136.

[298] FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular*. Rio de Janeiro : Edições Graal. 1983. p. 85-86.

notion de culture prenant une forme cristallisée, traditionnelle et réactionnaire dans son immutabilité anhistorique à une autre, plus dynamique, plus itérative et plus moderne, en permanente réélaboration et, en tant que telle, historique ?

D'après Rachel Soheit, pour que ce changement ait eu lieu, il a fallu d'abord changer quelques présuppositions, datant encore de l'époque romantique, sur la conception de l'univers populaire comme quelque chose de non chronique et intangible. En interprétant Peter Burke, elle affirme que :

> « la critique de cette conception traditionnelle a contribué au remplacement du terme folklore par celui de culture populaire. Cette nouvelle focalisation révèle une juste préoccupation pour l'historicité des phénomènes, avec son caractère dynamique et actuel dans une société divisée en classes, en y relevant la nécessité de les étudier en relation au contexte du groupe social dont il provient, avant de le rattacher au passé ou à la nationalité[299]»,

sans, toutefois, tomber dans une sorte de dictature du contexte qui expliquerait tout au détriment des déterminismes et des mécanismes.

Pour sa part, Carlo Ginzburg avait déjà fait remarquer l'importance de l'emprunt du terme 'culture' à l'anthropologie culturelle par l'Histoire. Sans l'avènement du concept anthropologique de "culture primitive" et de la notion de culture comme quelque chose d'attaché aux pratiques quotidiennes, par opposition à la définition des philosophes des Lumières[300] qui liaient la culture à l'art, à la littérature, à la musique etc., nous serions peut-être encore en train d'ignorer l'existence de la culture dans les milieux populaires[301]. Ce changement de posture a permis de dépasser quelques poncifs qui, en vigueur depuis fort longtemps, concevaient l'univers des classes populaires – culture, croyances et interprétations du monde - comme un reflet fragmentaire et non systématisé de celui des classes supérieures. A partir de ce moment, étant arrivé à la conclusion que la culture n'était pas le privilège des classes supérieures, il a été préférable de parler de circularité culturelle, étant donné l'interpénétration culturelle entre les diverses classes.

Soihet fait remarquer que d'autres auteurs, comme l'historien Robert Darnton, préfèrent mettre en relief, comme contribution foncière à l'anthropologie, le concept de différence. Ainsi, « se

---

[299] SOIHET, Rachel. Op. cit. p.18.

[300] A l'époque des Lumières, le terme culture était "sémantiquement" voisin de celui de civilisation (dans le Romantisme allemand ils se sont opposés), même s'ils ne sont pas forcément équivalents. La culture, affaire des hommes cultivés et instruits, rappellerait les progrès individuels, tandis que la civilisation rappellerait les progrès collectifs. Comme les classes populaires n'avaient ni instruction ni n'appartenaient à la civilisation, elles ne pouvaient pas avoir une « culture ». Pour plus de détails, voir CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales.* Paris : La Découverte, 1996, 2001.

[301] GINZBURG, Carlo. *Les fromages et les vers : l'univers d'un meunier du XVIème siècle.* Collection histoire. Paris : Aubier, 1980. p.16-17.

consolide, à partir de cette perspective, la vision que les autres peuples sont différents, ne pensent pas de la même manière que nous, ce qui, traduit selon les termes de l'historien, s'identifie avec la recommandation contre l'anachronisme dans l'histoire», affirme Soihet en commentant Jacques Le Goff et Robert Darnton[302].

Pour finir, nous ne pouvons pas oublier l'immense influence, notamment sur Gilberto Freyre qui a été l'élève de Franz Boas, de l'anthropologie culturelle américaine et de sa notion de relativisme parfois injustement critiquée. Pour la mentalité brésilienne, très imprégnée des théories racistes du XIXe siècle, l'avènement du relativisme, avec sa négation des théories pseudo-scientifiques d'un évolutionnisme qui concevait la "race" humaine comme un ensemble monolithique de traits physiques spécifiques à certains groupes humains, a été plus que fondamentale. Pour Franz Boas, par exemple, « à qui l'on doit la conception anthropologique du 'relativisme culturel'[303]», la différence - thème assez récurrent dans toute son œuvre - primordiale entre les cercles humains est de nature culturelle et non raciale. Pour lui, il n'y a que les différences culturelles, des données acquises et non innées, qui séparent les sociétés primitives de celles dites civilisées.

Tout cela a été extrêmement important pour que le Brésil apprenne à valoriser les métis et leur culture et pour qu'il puisse les transformer en paradigme de la culture brésilienne. Sans ces changements progressifs de mentalité envers la culture populaire, celle-ci n'aurait peut-être pas pu s'échapper du ghetto dans lequel elle était confinée et nous n'aurions pas eu ce véritable engouement pour les manifestations de cette culture, notamment la culture afro-brésilienne qui, depuis la deuxième moitié du XIXe siècle, a été d'abord mise en scène dans le théâtre de revue puis en images dans les *chanchadas*. Voyons maintenant de quelle manière cette culture a été représentée dans ces films.

3.3 - Le nationalisme culturel dans les films

Nous avons déjà analysé le nationalisme du point de vue politique et avons vérifié qu'il ne s'opposait pas totalement à d'autres nations étrangères et visait surtout et avant tout la valorisation du produit brésilien. Initié sur la scène politique brésilienne avec la fin d'un État oligarchique, au début des années 1930, et la subséquente politique de masses instaurée dans le pays, le nationalisme cherchait à identifier le peuple à la nation au détriment des différences de classe.

Non encore totalement idéologisé, il consistait à valoriser le national sans opposition préalable aux pays étrangers, ce qui signifiait que le national et l'étranger pouvaient cohabiter, à condition que ce

[302] Le GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a Historia.* S/T. Lisboa : Edições Teorema, 1986. p. 49; et DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. S/T. Rio de Janeiro : Graal, 1986. p. XIII. p.10 (cité chez SOIHET, Rachel. Op. cit. p.19).
[303] CUCHE, Denys. Op. cit. p.20.

dernier ne dépassât jamais le premier. Traduit en termes économiques, cela signifiait que dans une entreprise les capitaux étrangers devaient être obligatoirement inférieurs aux nationaux, et en termes culturels, que la culture nationale ne devait plus être vue comme inférieure aux cultures étrangères et devait être reconnue et valorisée comme symbole de l'authenticité nationale au détriment de tout cosmopolitisme.

Comment s'est manifesté dans les *chanchadas* ce nationalisme populiste qui a rendu possible l'avènement d'une prise de conscience ayant conduit à une reconnaissance et à une valorisation des produits nationaux ayant même influencé le nationalisme plus radical développé par les communistes après le suicide du président Getúlio Vargas en août 1954 ?

Dans le film *É fogo na roupa*, trois femmes sont en train de converser autour d'une table dans le restaurant de l'hôtel lorsqu'arrivent la comtesse de Bougainville et son mari. Elles tiennent le dialogue suivant :

- Il est très charmant !
- Et il est Brésilien ! Affirme la deuxième, très fière.
- Mais il a tout le type d'un Parisien, affirme la troisième (tandis que les deux autres se montrent entièrement déçues par ce commentaire).

Ce dialogue joue indirectement avec l'exploitation des richesses brésiliennes par les étrangers en plaisantant aussi avec l'épisode de la découverte de la fleur du bougainvillier par le navigateur et explorateur français Louis Antoine de Bougainville, qui fut apportée en France et considérée comme française. Comme dans le cas du mari de la comtesse, l'arbrisseau est brésilien (tropical, surtout) malgré les apparences.

Cette valorisation du national, qui est en même temps une valorisation du pays, est très présente dans le film *Aviso aos navegantes*. Au début du film, après un numéro de *baião*, le commandant affirme, hautain, qu'il s'agissait d'une partie du Brésil provoquant la ville de Buenos Aires. Dans la séquence suivante, quand Cléia (Eliana) entend le personnage Adelaide (Adelaide Chiozzo) commenter qu'elle a du mal à partir, elle lui répond qu'elle adore Buenos Aires mais qu'elle ne peut pas passer la période de carnaval hors de Rio. Ensuite arrive Frederico (Oscarito) qui aimerait partir, mais n'a pas de passeport. Il se plaint qu'il ne supporte plus la vie à Buenos Aires, qu'il veut rentrer à tout prix, même caché dans une valise car, outre son besoin personnel de rentrer, il ne supporte plus d'entendre toujours du tango. Il a besoin de la « samba, la *batucada*, la *gafieira* [une danse de salon à partir de la samba], passer la nuit à Lapa [quartier bohème de Rio], boire de la *batida de côco* [cocktail préparé avec de la noix de coco et de la *cachaça*, l'eau de vie brésilienne],

habiter à nouveau à Madureira [banlieue proche de Rio d'où viennent deux des écoles de samba les plus connues], se promener dans Niterói [quartier en face de Rio, de l'autre côté de sa baie]. Sais-tu ce que cela signifie ? ». C'est la valorisation du national à travers la valorisation de ses fêtes populaires, de ses rythmes, de ses choses typiques, mais aussi de l'éloge de la ville et, par extension, du pays.

Dans le film *Absolutamente certo*, le personnage de Dercy Gonçalves interrompt agressivement les invités pendant l'anniversaire de sa fille Gina parce qu'ils sont en train de chanter un Happy Birthday dont ils ignoreraient le sens des mots et commence à chanter une samba bien brésilienne. Plus tard, quand Gina allume la radio, sa maman lui intime de ne pas le faire, car à cette heure-là il n'y a que du tango et de la musique américaine.

Dans le film *Pintando o sete*, le faux peintre Paul Picanssô (Oscarito) va au restaurant et trouve drôle que le nom du restaurant soit en anglais, que le menu soit en français, que le whisky soit écossais et que les cigarettes soient américaines ; il demande au serveur s'il n'aurait rien de brésilien, tels qu'un « tutu à mineira com torresmos[304]» avec des acras d'igname. Le serveur lui répond qu'il y a du « picadinho », un plat populaire à base de viande et de légumes, ce qu'il commande accompagné d'une bière. Quand il demande à l'aristocrate qui l'accompagne ce qu'elle veut, elle lui répond qu'elle accompagnera son extravagance car elle adore les hommes excentriques. Ce qui pour le faux peintre étranger est une question de valorisation des produits nationaux, pour les riches il s'agirait d'une question d'excentricité.

Dans le film *Samba em Brasília*, Teresinha est invitée par les patrons (père et fils) à boire un cognac français, mais elle leur dit préférer la *cachaça* nationale. Plus tard, à la fin du film, quand l'une des amies de sa rivale - qui est amoureuse de Ricardo (le pianiste riche qui aime Teresinha, son employée) – l'invite, afin de l'humilier, à discuter des grandes capitales européennes, Teresinha lui demande si elle connaît Brasília, la nouvelle capitale, car elle aimerait bien qu'elle lui en parle. Une deuxième amie de sa rivale arrive et lui demande avec le même but de l'humilier si elle préfère la musique dodécaphonique ou diatonique, Teresinha lui répond qu'elle préfère la Bossa Nova. Les invités commencent à se moquer d'elle quand le journaliste mondain Dagô (qui en réalité s'appelle Dagoberto, mais qui se fait appeler Dagô, comme Dagaud en français), autorité respectée par les riches et invité d'honneur de la soirée, lui vient en aide en défendant les richesses du rythme brésilien.

Dans ces films, la valorisation du national passe par l'affirmation de la culture populaire comme symbole de l'authenticité, de l'identité nationale.

[304] Un plat fait avec une sorte de crème très épaisse et à base de haricot noir, typique de l'état de Minas Gerais.

3.4 – Culture populaire et identité nationale

Affirmer une culture quelconque comme synonyme d'identité au détriment d'une autre n'est pas une tâche simple et exige toujours une certaine dose de fabulation à partir d'une idéologie et d'un contexte présupposés. Selon Renato Ortiz, « toute identité se définit par rapport à quelque chose qui lui est extérieur, elle est une différence [305]» négative, pourrait-on ajouter. Pour le sociologue et anthropologue brésilien, cette affirmation d'une identité par opposition à quelque chose d'étranger se justifierait, dans le cas du Brésil, par sa situation de dépendance, sa condition d'appartenance aux pays du Tiers Monde. Il est fort possible que cette condition de subalterne joue un rôle important dans la façon dont les identités des pays en voie de développement s'opposent, parfois de façon quasiment xénophobe, à celle des pays étrangers, même si nous pensons que cela est pareil pour tous les pays. Quand ils cherchent à définir une identité, c'est souvent par opposition ou par la négation d'un élément étranger dont ils veulent se distinguer. Nous croyons, cependant, que l'affirmation d'une identité se fait avant tout par la valorisation de l'élément natif au détriment de l'élément transplanté, étranger, cosmopolite, même si natif et étranger interagissent entre eux, se mélangent en formant une troisième chose différente, synthèse des deux autres, comme dans le poème du poète portugais Mário de Sa Carneiro où il écrit que « je ne suis pas moi ni l'autre, je suis quelque chose d'intermédiaire ».

En fait, une itération discursive plus dialectique est justement ce qui manque quand il s'agit de définir une identité culturelle. Toute tentative de définition d'une identité possible, parmi tant d'autres rendues impossibles, apparaît comme le corollaire d'une construction donnée qui sert à certains intérêts, mais surtout à affirmer une chose élue comme parangon identitaire au détriment d'une autre, considérée comme non-nationale parce qu'inauthentique, sans aucun espace ou considération pour l'altérité. L'altérité est précisément ce dont l'identité nationale cherche à se différencier. Dit autrement, l'altérité ne peut pas être ce que l'identité est. Et au Brésil, comme l'affirme la philosophe Marilena Chaui, « l'un des traits prédominants des idéologies nationalistes sur le plan politique est la désignation du non-national comme exotique et comme contraire à la *nature* ou à l'*essence* de la nation [306]» [c'est l'auteur qui souligne]. Ce n'est pas propre au Brésil, cela se produit dans presque tous les pays quand ils se mettent à définir leur identité[307].

Selon Ortiz, le combat pour la définition d'une identité « …est une façon de délimiter les frontières d'une politique qui cherche à s'imposer comme légitime. Énoncer la problématique de cette manière

[305] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 2003. p. 7.
[306] CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 44.
[307] Comme il a été le cas de la France pendant le gouvernement de Nicolas Sarkozy.

est, pourtant, dire qu'il existe une histoire d'identité et de culture brésilienne qui correspond aux intérêts des différents groupes sociaux dans leur relation avec l'État[308]». Dans les *chanchadas*, suivant le modèle du nationalisme né avec la Révolution de 1930 - une idéologie initialement étatique qui visait à supprimer ou à marginaliser toute forme de régionalisme séparatiste -, cette construction servait les intérêts des classes subalternes - dont la culture se confond assez souvent avec leur moyen de survie, comme dans le cas des compositeurs et danseurs de samba des favelas *cariocas* – et s'opposait de façon manichéenne à la culture hégémonique. La valorisation et la reconnaissance de la culture populaire était aussi une façon de reconnaître et d'assumer l'héritage et l'importance, souvent négligée, de la culture noire.

L'importance de l'État dans la construction de cette identité ne fait aucun doute. Comme le démontre Ortiz,

> « l'État, en assumant l'argument de l'unité dans la diversité, occupe une position de neutralité, et sa fonction est simplement de sauvegarder une identité qui se trouve définie par l'histoire. L'État apparaît, ainsi, comme le gardien de la mémoire nationale et de la même façon qu'il défend le territoire national contre les possibles invasions étrangères il préserve la mémoire contre les réductions d'authenticité des importations ou des distorsions des pensées déviantes[309]».

Ce n'est pas un hasard si le président Getúlio Vargas avait érigéé la samba en symbole de l'identité nationale.

Étant donné l'importance de la médiation de l'État dans la définition du concept d'identité, il nous semble absolument normal que toutes ces discussions sur l'identité apparaissent associées à celles portant sur la nation, en raison de la relation directe entre ces deux concepts. Bénédict Anderson donne de la nation une définition qui ne laisse aucun doute sur leurs similitudes. Pour lui, la nation « est une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine[310]». Le problème de ces formulations construites et imaginées est que, afin de les maintenir de force, autant pour ce qui concerne l'identité que pour ce qui concerne la nation, nous devons, comme l'a affirmé Renan, « avoir quelques choses en commun et oublier beaucoup de choses[311]», notamment nos différences. Il faut accommoder les différentes nations dans une seule au prix de la diversité discursive. Cela va sans dire que nous n'arrivons pas - et ce n'est d'ailleurs

---

[308] CHAUI, Marilena. *Seminários*. p. 9.
[309] ORTIZ, Renato. Op. cit. p. 100.
[310] ANDERSON, Benedict. Op. cit. p. 19.
[311] RENAN, Ernest. *Qu'est-ce que c'est une nation ?* Œuvres complètes I. p. 892. Apud : ANDERSON, Benedict, op. cit. p. 19.

peut-être pas le but - à contenter tout le monde. Il y a souvent des altérités qui ne s'y retrouvent pas au risque de nier, à cause de sa différence, la communauté imaginée.

Dans la construction d'une identité nationale, plusieurs éléments sont invariablement pris en considération, normalement de façon cumulative. Parmi eux, sont habituellement cités le territoire, la langue, une culture considérée comme authentiquement nationale et la race, des éléments dont nous avons déjà eu l'occasion de vérifier préalablement leur récurrence. Mais de tous ces éléments, le principal, celui qui est affirmé dans les c*hanchadas* comme paradigme identitaire, ce n'est pas directement la nation, mais plutôt la culture populaire, notamment la samba et le carnaval. Même quand le pays est comparé à un autre, mis éventuellement dans une position de supériorité, dans ces films c'est par rapport à la culture que la comparaison est réalisée.

Comme l'affirmait l'écrivain Graça Aranha, « un peuple, ou mieux, le caractère d'un peuple, se dévoile dans son divertissement préféré parce que c'est là que se manifeste la sensibilité collective[312]». Donc, rien d'anormal à ce que la samba et le carnaval aient toujours été associés à l'idée d'une identité nationale. Et cette association de la culture populaire à une identité nationale possible apparaît au sein des milieux défavorisés quasiment en même temps que chez les intellectuels et dans le gouvernement de Vargas, ainsi que le montre la lettre envoyée au maire de Rio en 1933 par les membres d'une association des écoles de samba en quête de subventions. Selon cette lettre :

> « l'Union des écoles de samba, qui est une nouvelle organisation […] guide les cercles où l'on cultive *la véritable musique nationale*, et imprime à ses directives le *sceau essentiel de la brésilité* […]. Dans la mesure où l'Union a sa propre musique, ses instruments, et étant donné que ses cortèges s'inspirent de *thèmes profondément nationaux* […] [on vous laisse] le soin de décider du montant de la subvention [...] dont nous aurions d'ailleurs besoin le plus rapidement possible[313]» (c'est nous qui soulignons les aspects nationalistes de la missive).

Dans les *chanchadas*, la samba et le carnaval furent doublement élus comme symboles identitaires. D'abord comme symbole de l'identité nationale et puis comme modèle thématique pour le cinéma brésilien. Analysons un peu l'importance de ces deux éléments pour la culture brésilienne.

Née dans les maisons des fils ou petit-fils d'esclaves originaires de l'état de Bahia, dans les quartiers noirs du centre de Rio de Janeiro connu sous le nom de « Petite Afrique » en raison de la grande quantité de Noirs qui y vivaient, la samba (ou le samba en portugais), mélange de rythmes

---

[312] Apud : HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque. *O descobrimento do futebol : modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego*. Rio de Janeiro : Edições Biblioteca Nacional. 2004. p. 106, nota 7.

[313] MPB : musique populaire brésilienne. Op. cit. p. 102.

africains, est sans aucun doute le rythme noir et brésilien par excellence. Désignant originairement plusieurs types de danses d'origine africaine ou un grand bal populaire, le terme aujourd'hui est restreint à la chanson, musique ou danse au compas binaire qui possède plusieurs désignations différentes selon les diverses variations et la région du pays où elle est pratiquée. D'après Nei Lopes, historien et compositeur du genre, le terme est d'origine bantou et serait lié à la fête et au divertissement quasiment infantile. Ainsi :

> « Samba, chez les *quiocos* (chokwe) d'Angola, est un verbe qui signifie cabrioler, jouer, s'amuser comme un chevreau. Chez les bakongos angolais et congolais, le vocable désigne une espèce de danse au cours de laquelle un danseur heurte la poitrine de l'autre. Et ces deux formes ont comme origine la racine plurilinguistique *semba* - rejeter, séparer - qui a donné l'origine au kimbundo *di-semba*, *umbigada* [coup de nombril]...[314]».

D'ailleurs, dans le film *Barravento,* de Glauber Rocha, nous pouvons voir un numéro de ce genre de samba où les danseurs se donnent des petits coups de nombril afin de choisir le prochain danseur à entrer dans le cercle.

Le rythme est né dans les soirées de samba, entre autres rites et danses d'origine africaine, organisées chez les « tias », les tantes africaines dont la plus connue fut Tia Ciata. Elles étaient fréquentées par une partie de l'élite culturelle et politique et ont permis à une partie des Noirs, les grands compositeurs et instrumentistes, d'échapper aux préjugés de la société brésilienne. Source d'intégration sociale et « canal historique d'ascension sociale, l'expression artistique a été, après la fin de l'esclavage, l'une des voies d'accès que les Afro-brésiliens ont trouvé pour fuir la ségrégation et l'exclusion. Et, sur ce chemin, la musique a joué un rôle fondamental [315]», affirme Nei Lopes.

Toutefois, malgré la circularité entre le populaire et l'érudit à partir des relations entre les différentes classes sociales qui se côtoyaient chez les "tias" au centre de Rio, la transformation de la samba de rythme ethnique en symbole de la spécificité culturelle brésilienne n'a pas été si facile[316]. Avant que le gouvernement du président Vargas n'essaye de récupérer politiquement le carnaval, il a fallu l'avènement de la radio et du gramophone pour commencer à assurer aux Noirs et à d'autres métis des classes populaires, instrumentistes ou compositeurs de samba, un espace d'acceptabilité dans la société brésilienne encore très marquée par l'idée d'une culture populaire symbole du retardement culturel, de la barbarie qui rendait impossible la civilisation. Une civilisation qui était

---

[314] LOPES, Nei. *Sambeaba : o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro : Folha Seca, 2003. p. 14.
[315] Idem. p. 51.
[316] Pour plus de détail sur la transformation de la samba, d'élément ethnique et marginalisée à symbole de l'identité nationale, lire : VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1995.

alors conçue comme une conquête de la modernité dont les métis et leur culture ne pouvaient pas faire partie. Tout adepte ou pratiquant de la samba était considéré comme un vagabond.

Avec la popularisation du gramophone dans les premières décennies du XXe siècle, qui a permis au genre de subir ses premières modifications, la samba devint un succès commercial suscitant l'émergence et la consécration des compositeurs des favelas. Ces disques, dont les qualités d'enregistrement ne se sont améliorées que dans les années 1930, ont tout de suite rencontré l'acceptation du public et ont suscité un intérêt généralisé pour la samba de *morro*[317], qui devint alors un genre à part entière. Immédiatement on a commencé à monter sur les *morros*[318] pour aller demander à leurs compositeurs une samba ou, au moins, un partenariat. Ce nouveau genre de samba allait leur ouvrir les portes de la société et susciter l'intérêt des maisons de disques. Comme l'affirme encore une fois Nei Lopes, « cette samba est descendue de la favela avec Ismael[319] et a révélé l'intérêt de la récente industrie musicale, qui y a vu une affaire prometteuse. Ainsi, même les jeunes Blancs et universitaires ont commencé à s'emparer de ce puissant moyen d'expression...[320]».

La samba, danse et musique, est omniprésente dans les *chanchadas*. La samba, entre autres rythmes populaires, y est aussi représentée comme une possibilité d'ascension ou même d'acceptation sociale comme dans le film *De vento em popa*, où le serveur, joué par Oscarito, et la passagère clandestine du paquebot, jouée par Sonia Mamede, ont besoin de se présenter à la fête organisée sur le bateau pour se faire connaître et changer de vie. Pour atteindre leur but, ils n'hésitent pas à droguer la chanteuse d'opéra afin de chanter à sa place. C'est le même cas dans le film *Garotas e Samba*, où Didi, une musicienne de l'intérieur, arrive en ville avec une lettre de présentation pour une radio avec l'espoir de faire reconnaître son talent et de changer de vie. C'est à travers la samba

---

[317] Morro, synonyme de colline, c'est ainsi que l'on appelait les premières favelas qui, à l'origine, était le nom de la première favela ou morro, qui s'appelait « Morro da Favela ».

[318] Gilberto Freyre, parmi d'autres auteurs brésiliens, a écrit que l'un des principaux responsables de la présentation de la samba et des *sambistas* à l'élite intellectuelle brésilienne, l'un des événements déterminants pour que le rythme brésilien sorte de sa marginalité et, par conséquent valorise la culture noire, fut Blaise Cendrars. Grand ami des Modernistes de 1922, on dit qu'il est l'un des responsables de leur changement de posture, de leur passage d'une avant-garde internationaliste à une image d'un Brésil typique. Le poète lui-même raconte qu'il était tellement ami des « sambistas » qu'un jour il a décidé, au désespoir de la police et des autorités brésiliennes, de monter tout seul dans une favela, où « on est en pleine sauvagerie », mais « en pleine liberté, ne foutant rien la plupart du temps, chantant, dansant toute la nuit... », écrit-il, sans dissimuler la vision stéréotypée (*Blaise Cendrars vous parle*. Paris : Denoël, 1952, p.570, vol. VIII). Tarsila Amaral, l'une des peintres du 'Modernisme' brésilien, a dit que « grâce à Cendrars, ce voyage collectif [voyage que quelques 'Modernistes' ont fait avec le poète français à travers les villes baroques de Minas Gerais] de nos poètes (...) devrait marquer, autant pour eux que pour Cendrars, une véritable découverte du Brésil profond ». Cité chez CENDRARS Blaise. Oeuvres complètes. vol. XV. Paris : Denoël. Mais avant Cendrars, un autre Français avait déjà joué le rôle de médiateur culturel entre les différentes classes sociales brésiliennes. Il s'agit de Darius Milhaud, qui a vécu à Rio entre 1914 et 1918 comme secrétaire particulier de Paul Claudel, alors Ministre de la Légation Française au Brésil, qui s'était inspiré, pour composer la musique *Le boeuf sur le toit*, d'une musique brésilienne intitulée *O boi no telhado*, dont l'auteur était son ami Donga, le sambista brésilien auteur (discuté) de la première samba enregistrée, qui voulait rétribuer l'hommage de son ami Français en composant la *Vache dans la tour Eiffel* (cité chez CENDRARS, Blaise. Œuvres complètes, vol.VIII. p. 572).

[319] Un grand compositeur de samba de l'époque et fondateur de la première école de samba de Rio de Janeiro.

[320] LOPES, Nei. Op. cit. p.46.

que le pianiste dans le film *É fogo na roupa* voit ses talents reconnus et peut finalement avoir la chance tant attendue de jouer professionnellement. Ananias, le compositeur ignoré dans le film *Tudo azul*, met tout son espoir dans ses compositions de samba qu'il espère voir reconnues un jour pour pouvoir payer les mois de loyer en retard et élever décemment ses quatre fils. C'est la même situation pour les compositeurs pauvres du film *Quem roubou o meu samba*. Pendant longtemps, la pratique culturelle des Noirs a fonctionné, au même temps qu'elle était reprimée, comme une « carta de alforria » (lettre qui affranchissait les esclaves), comme la seule possibilité de fuite de la vie en captivité et d'intégration sociale. Ainsi, la samba et le carnaval ont été les grandes vitrines culturelles pour la démonstration des talents artistiques des Noirs.

3.5 – Les écoles de samba et le carnaval

Comme l'affirme une chanson, la samba et le carnaval constituent la véritable noblesse des Noirs car c'est à travers eux qu'ils se sont fait reconnaître, qu'on leur a permis de chanter et de danser devant des reines, rois et princes et d'être éventuellement reçus en nobles par les hommes politiques. Le carnaval et la samba leur ont assuré une deuxième citoyenneté en leur ouvrant, au contraire des partis et des hommes politiques, « les portes d'une égalité face à la musique, le corps et la sensualité, en inversant les routines hiérarchiques des quotidiens marqués par la couleur de la peau et par le nom de famille[321]».

Dans le cercle infini de marginalisation dans lequel ils vivaient, le succès des premiers compositeurs de samba a représenté un changement très important dans la vie des Noirs. Outre la reconnaissance et la valorisation de leur être et de leur culture, ce succès leur a donné la possibilité de s'organiser afin que leur carnaval soit officiellement reconnu comme une fête d'intérêt national. Ainsi, le succès des sambas des compositeurs des favelas a eu comme corollaire celui des écoles de samba qui ont, elles aussi, subi d'importantes évolutions avant d'arriver à ce qu'elles sont aujourd'hui.

Antérieurement aux écoles de samba, il y a eu les grandes sociétés carnavalesques et les *ranchos*, dont le plus connu était l'Ameno Reseda[322]. Les premières étaient des organisations créées par les classes moyennes inspirées du carnaval vénitien afin de faire oublier un autre type de carnaval plus

[321] DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens : duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006. p. 123.

[322] Nous attribuons au fait que ce "rancho" était aussi appelé un "rancho école" l'une des origines du mot école de samba ; la deuxième origine serait le fait que le siège de la première école, la Deixa Falar, ait été voisin d'une école normale. Quand on demandait si les « *sambistas* » allaient à l'école, ils répondaient, en tant que bohèmes, qu'ils allaient à l'école mais de samba. La troisième était attribuée au fait que les « *sambistas* » du morro étaient considérés comme des professeurs de samba. Mais il ne fait aucun doute que le nom école visait l'acceptation par la société et la diminution de la répression des autorités.

populaire et d'origine portugaise appelé *entrudo,* de deux types. Un *entrudo* populaire réalisé dans les maisons et un autre réalisé dans les rues qui se caractérisait par une bataille de liquides de toute sorte, d'œufs et de farines diverses. Les grandes sociétés, malgré leur réputation d'être progressistes, même abolitionnistes et critiques de la société, interdisaient leur accès aux pauvres. Les plus connues furent Os *Democráticos* (*Les Démocratiques*), les *Fenianos* (Féniens) et les *Tenentes do diabo* (*Lieutenants du diable*). Les *ranchos* furent fondés par les classes moyennes métisses et avaient une origine religieuse et rurale. Avec une grande influence de la culture populaire, ils comptaient sur la participation de quelques intellectuels et des artistes de l'époque. Du côté des plus pauvres, il y avait les *blocos*, une école de samba en miniature. En cherchant à se faire accepter par la société qui poursuivait ses membres - qui détruisait leurs instruments, qui interdisait leurs cultes et leurs manifestations culturelles - la première école de samba, créée par les « Noirs et mulâtres représentants de la masse des sous-employés et des chômeurs ...[323]», a essayé d'imiter les *ranchos* sans avoir la même structure.

Ayant lutté et vaincu tous les préjugés et violences imposés par les autorités et élites intellectuelles et économiques, les écoles de samba furent très importantes dans le processus de reconnaissance et de valorisation de la samba et du carnaval, ainsi que comme médiateurs dans la relation entre la marge et le centre, entre le monde de la samba et les autorités. Critiquant ceux qui ne comprennent pas l'histoire et l'importance de ces institutions, DaMatta affirme qu'elles constituent des :

> « formes qui ne suivent aucun modèle externe, qui ne sont sorties d'aucun livre de politique ou de sociologie, ne furent pas mises en œuvre en visant un plan spécifique et conscient de 'développement'. Elles ne sont pas non plus venues de France ou d''Angleterre, pays modèles. Elles ne sont pas, alors, les moyens de répondre à un monde que certains groupes considèrent exister comme une réalité absolue et unique. Au contraire, elles sont un moyen de dialoguer avec les structures de relations sociales existantes dans la réalité brésilienne. C'est en cela que résident, probablement, son authenticité et sa permanence [324]».

Les écoles de samba sont des lieux de résistance identitaire et culturelle organisées à partir de l'intérieur et qui fuyaient le centralisme politique et les paternalismes intellectuels dans une période où l'excessive hiérarchisation, sans parler des théories racistes, de la société brésilienne rendait fortuites les relations entre les classes sociales.

A cette époque, les *ranchos* et les écoles de samba, de même que les classes qu'ils symbolisaient, ne se mélangeaient quasiment pas. Les premiers, acceptés par la société et les autorités, défilaient sur

---

[323] LOPES, Nei. Op. cit. p.58.

[324] DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens : duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Op.cit. p. 124.

l'avenue Rio Branco - symbole de la modernité urbaine résultant du nettoyage esthétique et social du centre de Rio de Janeiro - à côté des beaux joyaux de l'architecture coloniale du centre historique, importants pour les élites : la Bibliothèque Nationale, le Musée National des Beaux Arts, le Théâtre Municipal - l'opéra de la ville et belle copie du Palais Garnier -, et le très beau palais Monroe, détruit en 1976. Construite pendant l'administration du maire Pereira Passos, le Haussmann brésilien, l'avenue Rio Branco avait comme objectif avoué la modernisation de la ville, mais implicitement il s'agissait de « civiliser » le centre-ville en expulsant les pauvres et en détruisant leurs maisons. Tandis que les écoles de samba - qui ne s'appelaient pas encore comme cela -, poursuivies par la police qui considérait la quasi totalité des Noirs et des habitants des favelas comme des marginaux, défilaient ailleurs, sur l'avenue Praça Onze, entre la « Petite Afrique » et le port, la zone populaire. Pendant les premiers défilés, la samba – la musique - n'était pas encore le rythme principal de la fête et les groupes mélangeaient encore plusieurs genres de musique. La samba ne devient le rythme roi qu'à partir de la création de la première école de samba, la *Deixa Falar,* en août 1928.

Dans les films, les écoles de samba apparaissent comme l'affirmation d'une identité noire, comme un lien multiracial entre amis ou encore comme un club de loisirs où l'on va pour boire un verre et rencontrer les amis et camarades, mais surtout comme la fierté d'une communauté et d'une identité raciale qui se bat pour ne pas se dissoudre au sein de l'uniformisation des cultures caractéristiques des sociétés contemporaines ou pour ne pas être avalée par la culture hégémonique. Dans le film *Samba em Brasília*, la dispute pour savoir qui allait porter l'étendard de l'école oppose une Blanche, Teresinha, à une Noire, Ivete, qui a un comportement un peu raciste car elle n'apprécie pas qu'une Blanche ose être la porte-étendard d'une école de samba, centre de résistance et de valorisation des Noirs. Cette forme de racisme à l'envers pourrait se justifier par le fait que la samba est une expression de la culture noire, mais surtout une forme de vitrine pour les Noirs, leur seule possibilité de reconnaissance qu'une Blanche venait usurper. Finalement, Ivette - qui avait hérité du poste en raison du désistement de Teresinha, occupée avec son riche fiancé - quitte l'école à la dernière minute pour une autre mettant le défilé de l'école en péril, étant donné que le règlement interdisait l'absence de porte-étendard. Cette possibilité de ne pas pouvoir défiler est vécue comme une tragédie par la communauté qui n'aurait pas l'opportunité d'affirmer son identité, sa culture et ses liens communautaires. En outre, cela signifierait que les pauvres de la favela n'auraient pas leur seul véritable moment de loisir et de détente de l'année. A la fin, *happy end* oblige, Teresinha retourne comme une héroïne rédemptrice à sa favela et à son école de samba pour le bonheur de toute la communauté.

Dans le film *É de chuá*, l'école doit trouver un moyen d'obtenir de l'argent pour payer les costumes (les fantaisies, comme on les appelle en portugais) et pouvoir défiler. Les difficultés rencontrées et l'impossibilité de pouvoir réaliser le défilé sont également perçues comme une catastrophe. Le problème du manque d'argent comme obstacle au défilé de l'école des communautés est aussi présent dans le film *Rico ri à toa,* où l'école représente un moment de loisir pour les pauvres, de communion entre amis. Les écoles apparaissent encore dans des films comme *Tudo azul*, *Quem roubou o meu samb*a et *Treze cadeiras*, entre autres. Si le nom des écoles est parfois - mais pas souvent - de fiction, leur représentants sont des véritables personnes du milieu de la samba, liés à une vraie école de samba et à une favela

En transformant le carnaval en fête officielle du calendrier touristique de Rio de Janeiro, le gouvernement dictatorial de Vargas impose en 1937 aux écoles de samba l'obligation de présenter une thématique entièrement nationale, ce qui démontre une envie de contrôler qui pourrait mettre en doute les objectifs de leur valorisation et reconnaissance. Ainsi, nous pouvons constater que :

> « L'institutionnalisation du carnaval a présenté une dialectique. D'un coté, nous avons eu la privatisation créative et représentative des écoles de samba, qui sont passées sous la tutelle de l'État, qui les surveille et analyse toutes leurs activités ; contradictoirement, cette officialisation va stimuler la force de la communauté, c'est-à-dire, une fois institutionnalisées les écoles deviennent des entités avec force et représentativité devant l'État[325]».

Quelle qu'ait été la forme de cette reconnaissance, il est important de souligner son étendue dans les milieux défavorisés car, n'oublions pas, c'est toute la culture autrefois méprisée qui s'est fait reconnaître par ce geste. Mais avant tout, cette valorisation est une victoire de la résistance des Noirs pour l'affirmation d'une culture qui se confond avec leur identité. Par conséquent, même si cette reconnaissance douteuse mutile un peu leur authenticité, elle leur a permis, à eux et à leur culture, d'être reconnus et d'avoir la possibilité, par la pratique de leur art, d'échapper à la ségrégation sociale à laquelle ils étaient relégués après l'abolition de l'esclavage. Flanqués dans la rue du jour au lendemain, sans aucune préparation ou formation, les Noirs deviennent à la fois des chômeurs et des sans-abris. Certains n'avaient que la pratique de leur culture comme outil de travail et seul moyen de ne pas tomber dans la délinquance.

Donc, indépendamment de ce qu'affirment certains intellectuels, ignorant assez souvent le point de vue du pauvre, le carnaval, rupture ou confirmation de l'ordre, constitue un moment de communion et d'affirmation d'une identité souvent bafouée et déniée, ainsi que la possibilité de cheminer de la

[325] PAPINI, Giovana. « *Samba : origens transformaçoes et industria cultural (1916-1940*) ». Texte consulté sur le net le 20/05/2012. In : http://www.academiadosamba.com.br/memóriadosamba/artigo-219.htm.

marge vers le centre de la société. En outre, nous ne devons pas oublier que pendant la période de l'esclavage, la samba - pratiquée pendant les jours fériés ou pendant les rares moments de repos des esclaves - et le carnaval servaient à redonner aux Noirs un peu de joie et un peu d'espoir. Elle fonctionnait comme une forme de soulagement temporaire, mais efficace et important, une sorte de baume mis sur les blessures physiques, psychiques et sociales conséquences des tortures quotidiennes et de la vie en captivité. Pendant les jours du carnaval, qui permettait aux corps de respirer, les esclaves et les Noirs brésiliens avaient une deuxième vie où ils se sentaient temporairement libres et égaux, cherchant à être jugés pour leur performance et non plus, contrairement au reste de l'année, par leur naissance ou la couleur de leur peau.

Ainsi, les Noirs et les pauvres étaient très peu concernés par les préoccupations caractéristiques des intellectuels. Que le carnaval soit une négation ou une confirmation de l'ordre constitué leur importait peu, puisque leur envie de changer le monde ou de renverser la société égoïste dans laquelle ils vivaient était peu manifeste. Dit autrement, ce n'était pas à travers leurs traditions culturelles que les pauvres espèraient changer le monde, mais ils savaient parfaitement le bienfait que la fête leur apportait. Comme un malade en phase terminale qui sait qu'il va mourir mais qui ne rejette pas sa dose quotidienne de morphine, les Noirs et la population pauvre des favelas attendaient impatiemment l'arrivée du carnaval car pour eux, comme l'affirme Bakhtine, le carnaval, à l'opposé des fêtes officielles, leur permettait d'avoir une deuxième vie en marge de la société à travers une inversion et une suspension de l'ordre et des rôles sociaux qui supprimaient toute hiérarchisation de la société. Pour l'auteur russe, « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous[326]» qui mettaient le monde temporairement à l'envers.

Même si l'inversion des rôles sociaux n'est pas l'une des caractéristiques du carnaval brésilien, elle permettait aux Noirs de revivre leurs traditions culturelles et de redevenir, pour certains d'entre eux, les nobles dont la traite et l'éloignement consécutif de leurs origines les avaient privé de force. Au Brésil, même si le carnaval entraîne l'inversion d'une série de situations[327], il est plus cohérent de parler de suspension d'un certain ordre établi. Pendant le carnaval, les Noirs brésiliens ne deviennent pas des patrons ou des nobles ni les riches, des esclaves comme dans le carnaval américain.

---

[326] BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970. p. 15.

[327] Pour plus de détail sur le carnaval comme rituel d'inversion, lire : Roberto DaMatta. *Carnavais, malandros e hérois : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.

Au Brésil, société hiérarchisée et pleine de préjugés, l'ordre raciste est temporairement suspendu et le Noir occupe l'espace qu'il aurait dû avoir tous les jours, pendant toute l'année. Ainsi, au contraire de ce que disent plusieurs intellectuels, même ceux qui sont parfois plus proches de la culture populaire, il ne s'agit pas que d'une suppression fantaisiste de la réalité. Le « royaume » du Noir brésilien pendant le carnaval est effectif et réel, même s'il est fugace. Pendant la fête, le Noir et les pauvres liés aux écoles de samba passent de la position de misérables et de marginalisés par le système à celle de vedettes, de protagonistes et seuls maîtres du spectacle – toujours misérables pourrait-on objecter ; de marginaux poursuivis par la police, ils deviennent des êtres égaux et reviennent sur le devant de la scène sous les applaudissements du peuple, des élites et du monde entier. Pendant ces moments, les Noirs montrent tous leurs talents pour le chant, pour la danse et pour l'organisation des écoles de samba. Ensuite, grâce à la vitrine du carnaval et à ses aspects communautaristes et inclusives, la fête ne se termine pas le mercredi des cendres pour certains d'entre eux qui continuent à gagner leur vie toute l'année grâce aux talents et compétences démontrés pendant la fête.

L'envie de réduire les mérites de la fête et de la considérer comme une simple aliénation prolonge la tentative de l'associer à un processus rituel dont-l'objectif est peut-être aussi de la lier au folklore et, ainsi, de pouvoir la traiter de traditionaliste et aliénée, simple réflexe de l'idéologie dominante, ce qui enlèverait toute l'autonomie, la petite carnavalisation et l'aléatoire de la fête en la mettant sous le contrôle d'un ordre qui non seulement l'encadrerait, mais la programmerait. Oubliant les ambivalences caractéristiques de la culture populaire et niant toute capacité d'interaction dialectique, cette vision ritualiste du carnaval le considère davantage comme une confirmation que comme une rupture de l'ordre. Malgré certaines similitudes, nous estimons que la transformation du carnaval en rite est inappropriée et finit par vider la fête de l'une de ses principales caractéristiques qui est cette forme de révolte implicite et incontrôlée contre l'ordre qui la contient, bien quelle soit éphémère, individuelle et sans impact global. Dans le carnaval, il n'y a pas - comme dans une ritualisation réalisée sous l'égide d'un pouvoir quelconque - un avant et/ou un après qui puisse être prévu au préalable et qui viendrait changer ou bouleverser l'ordre établi ou qui servirait à réajuster l'ordre modifié.

Le carnaval, c'est la fête du pendant qui, à travers la mise à l'envers du monde, châtie l'avant et l'après sans forcément vouloir le changer. Et que les hommes se travestissent en femmes, que l'usage des drogues et la pratique du sexe soient démesurés, que les femmes prudes ou les nonnes deviennent des marchandes de sourires par le déguisement, que les vêtements habituels soient remplacés par le déguisement ou par le dénuement partiel ou total du corps, que les hommes politiques et les gouvernants soient caricaturés ou mis dans une prison carnavalesque, que les

préjugés soient suspendus et que les différences entre les classes sociales soient oubliées, ne sont que quelques exemples de cette dualité suspensive de l'ordre valorisés par le carnaval sans - très important à souligner -, que cela soit un objectif en soi. Le carnaval de rue, c'est la fête de l'improvisation.

Benveniste avait affirmé que « rite » viendrait de *ritus* qui signifie « ordre prescrit ». Or, l'ordre dans le carnaval - fête imprévisible par excellence où les événements se succèdent sans jamais se répéter - n'est respecté que pour mieux organiser le désordre. Les carnavalisations de l'ordre, les inversions, la suspension temporaire des interdits et des tabous peuvent être temporaires et inefficaces, mais demeurent toujours critiques. Le carnaval autorise la critique et l'installation dans la tête de ses participants d'une petite semence de rébellion qui pourrait même être révolutionnaire et cela indépendamment de la durée de cette révolution. Il y a quelque chose d'utopique dans un carnaval qui ne doit pas être négligé et qui sûrement reste en état de latence dans la tête de ceux qui l'ont expérimenté.

Révolutionnaire ou pas, il ne fait aucun doute que le carnaval est une fête de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne, qui suspend temporairement les préjugés - rendant le Noir non seulement égal, mais même temporairement supérieur au blanc puisqu'il est le maître de la fête - et constitue une possibilité concrète et non négligeable de reconnaissance et d'ascension sociales pour les Noirs. Cela ne veut pas dire que cette intégration instaure la démocratie raciale tant rêvée par la majorité des Brésiliens. Les différences continuent d'exister mais sont ignorées pendant la fête, ce qui n'est pas anodin car cela confère aux Noirs un droit de cité qui leur est refusé pendant tout le reste de l'année. Il est aussi important de souligner que, outre le fait de devenir une vedette applaudie par ceux qui les marginalisent toute l'année, beaucoup de Noirs gagnent pendant le carnaval plus qu'ils ne gagnent durant toute l'année. Encore une fois, on pourrait objecter qu'il s'agit d'une minorité et que cela ne solutionne pas le problème de façon globale, ce que nous savons très bien, mais nous pensons qu'une minorité est toujours mieux que rien de tout.

L'une des richesses du carnaval est sa polysémie. Le fait qu'il y ait différentes sortes de carnaval, ainsi que différents types d'interprétations et de situations, n'autorise pas à nier les aspects anti-hégémoniques et contre-culturels de la fête. Comme l'affirme Robert Stam, en interprétant l'œuvre de Bakhtine sur Rabelais,

> « le principe carnavalesque abolit les hiérarchies, nivelle les classes sociales et crée une autre vie, libre des règles et restrictions conventionnelles. Pendant le carnaval, tout ce qui est marginalisé et exclu, le fou, le scandaleux, l'aléatoire s'approprie le centre, dans une explosion libératrice. Le principe corporel matériel – faim, soif, défécation, copulation - devient une force positivement corrosive, et le rire festif célèbre une

victoire symbolique sur la mort, sur tout ce qui est considéré comme sacré, sur tout ce qui opprime et sert à restreindre[328]».

Le carnaval, c'est la consécration de ce que Bakhtine considère comme le « réalisme grotesque », la valorisation des parties basses du corps au détriment des parties hautes plus spirituelles, un renversement utopique entre le haut et le bas. Imaginons la société comme un corps et voilà le monde à l'envers autorisé par la fête carnavalesque.

Le carnaval est la marque de référence de la ville de Rio de Janeiro où la fête se confond quasiment avec un trait du caractère des *cariocas*. Même si le carnaval existe comme une fête très importante dans d'autres régions du pays, la façon dont elle existe à Rio est particulière, justifiant sa réputation mondiale. De cette fête que les Brésiliens considèrent comme la huitième merveille du monde, les *chanchadas* ont récupéré cette idée de monde à l'envers, de carnavalisation de la vie quotidienne et l'ont transformée en axe principal de leurs intrigues, de leurs récits. Dans ces films populaires, le monde est mis à l'envers souvent au profit des marginalisés sociaux, des membres de la classe subalterne, devenant une parodie, une forme d'utopie *carnavalisante* du réel. Le pauvre, un exclu du processus social, y est souvent contemplé par un coup de chance qui lui permet, ainsi, de sortir de la marée de difficultés dans laquelle il se trouve.

En ce sens, la carnavalisation peut être vue comme une sorte d'utopie qui nierait la réalité en créant un monde qui s'opposerait au monde réel. Si nous reprenons l'opposition créée par Turner entre structure et « communitas »[329], nous pouvons affirmer que le monde à l'envers des *chanchadas* crée un monde très peu structuré, relativement homogène et égalitaire par opposition, comme une sorte d'anti-structure, au monde hiérarchisé, indifférencié et inégal, prêt à juger autrui sur les valeurs « économicistes » et ethnocentriques de « plus » et de « moins ».

Toutefois, au contraire de Turner, le monde nouveau proposé par l'utopie carnavalesque de ces films ne présente ni ne pense le monde comme le résultat dialectique et naturel d'une circularité pouvant engendrer des alternances entre les membres de la structure et de la « communitas ». Bien au contraire, la seule opportunité dont les membres de cette dernière disposent d'appartenir à la première est à travers le miracle d'un héritage ou d'un coup de chance. Si le carnaval peut être vu comme une mise en suspension de l'ordre, la carnavalisation du monde des *chanchadas* est une réorganisation utopique qui oppose le monde et la culture des classes subalternes à l'univers bourgeois de la culture des élites.

---

[328] STAM, Robert. *Bakhtine, da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: 1992. p. 43.

[329] Pour plus de détails, lire le chapitre « Liminaridade et Communitas ». TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petropolis : Vozes, 1974.

3.6 - Culture populaire versus culture hégémonique

Afin de définir le rapport de domination dans les relations sociales des sociétés comme le résultat et l'extension de la suprématie des idées dominantes, la pensée de gauche nous a habitués à l'idée que « l'hégémonie des groupes et des classes dominantes tend de cette façon à délimiter et à pénétrer l'espace des classes subalternes[330]», dans une affirmation qui nie toute circularité, confond culture populaire avec culture de masse et transforme la première en un simple simulacre de la culture hégémonique. Or, ce n'est guère ce que nous voyons dans ces films où la culture populaire, outre son autonomie, est représentée comme le modèle unique d'authenticité par opposition à la culture pratiquée par les élites, tenue pour inauthentique parce que cosmopolite et aliénée de la réalité du pays.

Au contraire de tout ce courant de la pensée de gauche, la culture populaire est représentée dans les *chanchadas* comme étant riche, homogène, originale, indépendante de la culture dite savante et, surtout, comme un mouvement de résistance contre les cultures hégémoniques, qui y sont ridiculisées. Ainsi, autant les films, qui font abstraction des influences étrangères de la culture populaire et ne voient que son côté positif, que la pensée de gauche, qui ne voit que son côté négatif, ignorent l'ambivalence caractéristique de la culture populaire, ce qui permet qu'elle puisse autant affirmer que nier l'ordre établi.

L'imposition manichéenne de la culture populaire dans ces films cherchait à la légitimer, dans le sens de Bourdieu, comme paradigme d'identité nationale et cinématographique. Cette tentative de légitimation de la culture populaire afro-brésilienne a été très importante pour les Noirs qui cherchaient encore à affirmer leur identité et à pratiquer leur culture sans que cela constitue un problème ni une raison pour un petit tour en prison. Ils savaient qu'une telle légitimation apporterait la reconnaissance artistique de leur culture, ce qui constituait un grand pas vers la réduction de la marginalisation et l'acceptation sociale. Mais, plus important, ils savaient aussi que cela signifiait une grande porte ouverte vers une possible ascension sociale et un devenir moins injuste. N'oublions pas, comme l'a affirmé Marx, que la culture du pauvre est aussi et assez souvent son moyen de subsistance.

En ce sens, le film *Carnaval Atlântida* peut être vu comme un exemple. Quand les deux personnages représentés comme *malandros*, deux Noirs, présentent un scénario de *musicarnavalesque* au producteur, ils sont immédiatement envoyés au département de nettoyage du studio, confirmant la vision de simple domestique que les riches ont des pauvres. Représentants du

[330] ORTIZ, Renato. A *consciência fragmentada*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980. p. 79.

peuple, ils sont les seuls personnages à ne pas avoir de nom[331], peut-être pour mieux démontrer le manque d'individualisation du peuple exploité, comme une masse sans visage ou sans identité.

Mais en démontrant le poids de la culture populaire comme ascenseur social, ces deux personnages vont évoluer professionnellement à mesure que le populaire gagne de l'espace dans le film. A un certain moment, quand l'équipe du film semble décidée à tourner le film populaire encore à l'insu du directeur, on voit Grande Otelo, l'un des deux *malandros*, diriger, à la dérobée, un numéro musical. A la fin du film, une fois que le film populaire gagne la bataille contre le film historique, les deux personnages apparaissent à côté du réalisateur, tous les trois en train de rigoler, comme s'ils étaient devenus des assistants du directeur. La victoire de la culture populaire symbolisant, une fois de plus, la possibilité d'ascension sociale des Noirs.

Le cosmopolitisme des élites était condamné par la critique de la culture dite savante, symbolisée par l'opéra, la musique lyrique et surtout Shakeaspeare, mais aussi par le goût pour les choses et les noms étrangers. Au début de *Carnaval no fogo*, il y a une séquence très intéressante, laquelle plus qu'une simple parodie semble plutôt être une provocation pour les critiques qui ont toujours exigé une amélioration du niveau culturel de ces films. Tout de suite après le générique, on voit une affiche sur un concert symphonique du Théâtre Municipal, l'opéra de Rio de Janeiro. Puis apparaît Oscarito, filmé en contre-plongée, qui semble conduire un orchestre. Il imite tous les gestes d'un chef d'orchestre, utilise sa baguette et sa main pour dialoguer avec les musiciens. Dans deux occasions, il se tourne vers la caméra et le public du film en souriant, avec un regard coquin et amusé. Ces deux moments nous permettent de voir des rideaux qui font penser à un rideau de scène. Après la coda, nous entendons les applaudissements et Oscarito se tourne vers le public. La caméra s'éloigne, nous voyons une radio qui est immédiatement éteinte et nous nous rendons compte que nous sommes dans une chambre d'hôtel sommaire. Ce qui était censé être le rideau de scène n'est qu'un simple rideau derrière un lit. Oscarito se déshabille et range les vêtements dans un placard. Au fur et à mesure qu'il se déshabille, nous voyons émerger son véritable uniforme, sa véritable personne, nous voyons un balai et une pelle. Il n'est qu'un simple homme de ménage de l'hôtel. Le frac et la baguette font partie de sa fantaisie de devenir un artiste et de la carnavalisation de la culture savante. Rappelons que les costumes de carnaval sont poétiquement appelés fantaisies au Brésil.

Plus tard dans le film, Oscarito et Grande Otelo jouent une parodie de la scène du balcon de Roméo et Juliette devenu un morceau d'anthologie du cinéma brésilien. Oscarito joue un Roméo maladroit

[331] En réalité, vers la fin du film, Grande Otelo, appelle Colé Piru et celui-ci l'appelle Lito, les deux mots formant *Pirulito* (sucette). Mais ils semblent plutôt se moquer de la personne à côté, même si Otelo avait déjà rapidement appelé Colé par ce nom dans une scène antérieure. Mais personne ne les appelle par leurs noms dans le film.

aux gestes un peu *malandro* pour mieux accentuer le comique, tandis que la Juliette d'Otelo est plus prude et discrète, sans cesser d'être drôle. Malgré l'exagération d'Oscarito, au début de la scène, les acteurs essayent de reproduire les beaux dialogues de la pièce en les déclamant dans le style un peu ampoulé du théâtre classique, avant de terminer d'une façon plus populaire et comique.

Le fait que Grande Otelo, un Noir, ait représenté Juliette, héroïne très européenne, n'est pas anodin. La séquence reprend le caractère de dénonciation des hypocrisies et conventions sociales de la pièce et l'adapte à la réalité brésilienne. Au Brésil, l'intolérance qui conduirait les tourtereaux à la mort ne serait pas sociale ou politique, mais raciale. Ainsi, en représentant une Juliette noire dans un pays où les Noirs et les Noires sont rarement les protagonistes, le film reprendrait, dans le style de la plaisanterie critique qui les caractérise, le mythe romantique de la pièce.

Dans le film *A dupla do barulho*, Oscarito parodie Hamlet. Dans un plan large, la caméra le montre assis sur un trône au fond de la scène, à droite du cadre. Avec les cheveux blonds et son beau costume noir, il ressemble à un véritable prince danois. La voix grave, l'air pensif qui donne un ton sérieux à la scène, il entame, en anglais, son « *to be or not to be, that is the question* ». Dès qu'il commence à marcher, la parodie commence, le texte original est oublié et la scène se termine par une blague sur un producteur d'amortisseurs pour automobiles du début des années 1950 (le film est de 1952) qui, avec une publicité fondée sur l'humour, a révolutionné le marché des pièces pour les voitures et la publicité brésilienne. Dans un procédé typique du genre, on installe le sérieux pour tout de suite le *carnavaliser*.

Comme nous venons de le voir, outre la valorisation du populaire, ces films critiquent et ridiculisent la culture savante. Dans la parodie *Matar ou correr*, un chanteur d'opéra est sifflé, humilié puis assassiné par le vilain du film face à un public en délire. Analysons maintenant quelques scènes de certains films qui posent l'opposition entre le populaire et l'érudit, entre le national et le cosmopolite de façon plus nette et explicite. Le principal et le plus important est sans doute *Carnaval Atlântida* où un producteur veut réaliser un film sur Hélène de Troie, mais est obligé à tourner un *musicarnavalesque*, mais nous l'analyserons séparement, un peu plus tard, étant donné qu'il est un véritable film-recette, film mode d'emploi du modèle du cinéma voulu par le studio Atlântida et véritable critique de l'idéal de cinéma souhaité par la Vera Cruz.

Le premier film est *De vento em popa*, dans lequel, outre l'opposition entre le lyrique et le populaire, il y a aussi une opposition entre les générations (entre vieillesse et jeunesse), les deux faisant partie de l'intrigue du film. Depuis le premier plan du film, où nous apercevons une immense demeure bourgeoise filmée à partir de son jardin extérieur, nous entendons quelques vocalises de musique lyrique venues de l'intérieur de la maison. Une fois à l'intérieur, la caméra nous présente un monsieur élégant qui annonce, de façon aristocratiquement arrogante, le retour de

son fils des États-Unis, où il était allé étudier l'énergie atomique, et son futur mariage avec la jeune fille d'apparence austère qui est en train d'apprendre le chant lyrique. Fier et hautain, il parle en déambulant comme s'il se parlait à lui-même et affirme que son fils sera le premier scientifique brésilien à faire exploser la bombe atomique. En prononçant ce dernier mot, il frappe le piano et apparaît immédiatement à l'écran un jeune, bien habillé, qui, dans une croisière, fait un solo de batterie pour des jeunes en extase qui commencent immédiatement à danser un *rock'n'roll*.

Après le concert, on découvre que le jeune de la batterie, le héros du film, a en réalité étudié la musique populaire au lieu du génie nucléaire. Il est invité à organiser, le soir même, un spectacle dans le restaurant du bateau. Serveur du paquebot et chanteur pendant ses heures creuses, Frederico (Oscarito) cache son amie et partenaire, Mara (Sonia Mamede) dans un conteneur, dans la soute du bateau. Quand il découvre qu'une vieille chanteuse d'opéra, qui voyage dans une suite de l'hôtel va chanter à la fête, il la drogue de façon à ce qu'elle ne puisse pas se présenter. Un peu avant, lors de la répétition, quand la dame âgée demande au jeune pianiste de jouer l'air de la folie – cet air de Lucia di Lammermoor, qui n'a pas été choisi au hasard, transforme la soprano en folle[332] -, il grimace, les autres musiciens aussi et les jeunes danseurs se bouchent les oreilles. Mais Oscarito et Sonia Mamede réussissent leur plan de l'endormir et ainsi ils peuvent jouer un *baião*, une musique bien brésilienne et assurer leur avenir de chanteurs avec le succès ainsi obtenu.

Au milieu du film, lorsque la jeune Lucy (la chanteuse Doris Monteiro), la future petite amie du héros du film, est en train d'étudier le chant lyrique avec un pianiste italien (des cours qu'elle ne suit que parce qu'elle y est forcée par sa vieille tante, la malheureuse chanteuse d'opéra du bateau), Mara arrive et demande d'arrêter immédiatement la marche funèbre et entame le dialogue suivant avec le pianiste :

> Mara – Arrête ! Il est temps de mettre fin à cette musique funèbre et de jouer une musique de gens décents. Commence par enlever cette partition et met celle-ci à la place. C'est ça qui est génial !
>
> Énervé, le pianiste lui répond en italien – Qu'est-ce qui se passe ? Cette jeune femme est-elle folle? Je suis un chef d'orchestre italien, vous comprenez ? Formé par le conservatoire de Sainte Cécile (Lucy commence à rire et part).
>
> Mara répond en italien – Cette musique de l'Académie de Sainte Cécile est très mauvaise, une musique de funérailles. Personne n'est mort !
>
> Le pianiste - « Porca miséria ! » Je suis tombé dans un asile de fous. Je joue de la musique, mais de la musique de classe.

[332] Dans l'opéra, Lucia devient folle après avoir assassiné Arturo, avec qui elle a été obligée de se marier. Ce n'est pas l'assassinat qui la rend folle, mais le fait qu'elle pense avoir *trahi* Edgardo, son véritable amour. Elle devient folle par *trahison*. Ainsi, le choix de l'air représente la chanteuse d'opéra comme une « folle et et une traite » parce qu'elle aurait trahi sa brésilité en préférant une musique étrangère.

Mara – Je ne prête aucune importance à cette musique de classe.

Le terme classe ici n'est pas choisi par hasard non plus. Dans ce film où il y a une opposition entre populaire et érudit, ce dernier est placé du côté des riches et des vieux, des détenteurs du pouvoir, tandis que le populaire est placé du côté des jeunes et des sans argent. Quand Lucy, contente, demande ce que sa tante dirait de la révolution causée par Mara, celle-ci lui répond qu'elle s'en occupera et lui assure que, une fois avoir écouté « cette bossa nova, la tata renoncera aux Toscas et Traviatas ». Cette séquence amorce la popularisation et la rébellion de l'aristocrate et soumise Lucy, mais aussi la carnavalisation de la musique lyrique, représentée comme le symbole de la culture érudite. Dans les séquences suivantes, Lucy change complètement de look et remplace sa tenue austère, prude et vieillissante par une tenue plus décontractée et moderne. Elle s'émancipe aussi de sa tante en ne faisant désormais que ce qui lui plaît.

À la fin du film, le père de Sérgio coupe les aides financières à son fils car il découvre qu'il n'a pas étudié l'énergie atomique et que lui et ses amis ne sont pas en train de fabriquer la première bombe atomique brésilienne, mais d'ouvrir un café-concert. Sans savoir comment payer les dettes accumulées, les héros décident que la seule solution est d'inviter pour l'inauguration une grande vedette du show-biz international, la seule solution pour attirer beaucoup de gens. Ils savent que s'ils invitaient une étoile nationale, la salle ne serait pas aussi pleine, dénonçant ainsi le cosmopolitisme des élites.

Le deuxième film à opposer populaire et érudit, pauvre et riche, national et importé est *Samba em Brasília*. Ici l'opposition se fait aussi par les goûts alimentaires et les boissons. Teresinha (Eliana), l'héroïne, gâche tout le plaisir de la fête de sa patronne car elle y met beaucoup de piment, aliment populaire d'origine indienne mais popularisé par les Africains. Un peu plus tard, dans une conversation avec le majordome, le patron, qui voulait la virer, change d'avis quand il regarde son joli visage et décide de la garder à condition qu'elle utilise moins de piment et davantage d'huile d'olive, dans une nette opposition entre le populaire et natif (le piment) et la sophistication importée (l'huile d'olive).

Un peu plus tard, après avoir humilié père et fils qui la draguaient, Teresinha les abandonne à leur cognac français en disant qu'elle préfère la *cachaça* nationale. Un peu avant le départ de Teresinha, le père avait refusé les cacahuètes qu'elle lui avait proposées parce que, selon lui, il s'agissait d'un aliment excessivement populaire.

À la fin du film, dans une fête organisée pour l'humilier, Teresinha décide d'assumer son authenticité et sa passion pour le populaire et le national. L'expression de cette authenticité commence quand elle se rend compte que la coiffure et la robe qu'elle porte ne lui plaisent pas et

décide de tout changer pour faire à sa façon, en contrariant les projets de sa rivale qui voulait la ridiculiser. Après plusieurs tentatives d'humiliation ratées, un ami musicien de la rivale de Teresinha (pour l'amour de Ricardo, le fils de son patron) lui présente Bené Nunes - un grand pianiste brésilien de l'époque, très présent dans les *chanchadas* - et lui demande de choisir entre plusieurs musiques classiques européennes le morceau qu'elle voulait entendre, mais elle demande une samba. Le pianiste Béné Nunes, qui joue son propre rôle, chante son « Samba em Brasília », Teresinha commence à danser, tandis que certains membres de l'élite s'éloignent d'elle comme si elle était porteuse d'une maladie contagieuse.

Sans aucun souci de réalisme, une gigantesque scène s'improvise dans le salon dont les murs présentent soudainement d'immenses photos de Brasília. La chanson, une samba exaltation, un genre de samba très nationaliste valorisant des choses nationales, sert de prétexte pour un véritable défilé de presque toutes les formes d'expression de la culture populaire brésilienne en face des principaux monuments de la nouvelle capitale, prise comme un microcosme du pays.

La fête qui devait l'humilier sert en réalité de consécration au nationalisme et à l'authenticité de Teresinha, de la culture nationale et populaire et en même temps assure la défaite du cosmopolitisme des élites. A la fin, l'héroïne retourne définitivement à sa communauté et à son école de samba qui peut, finalement, défiler et gagner le carnaval avec son porte-étendard préféré, tandis qu'un dernier plan montre son ex-fiancé, le fils du patron, en train de suivre le défilé à la radio, accompagné de l'ex-rivale de Teresinha. La scène symbolise la victoire du populaire, l'acculturation ou la carnavalisation réussie des élites par l'héroïne.

Mais en termes de critique du cosmopolitisme des élites, le film *Pintando o sete* est imbattable. Convaincu que sa petite amie et leurs amis ne connaissaient rien à l'art contemporain, valorisant excessivement les choses seulement parce qu'elles sont étrangères, Claudio, un jeune médecin, décide de leur jouer un tour en dévoilant à lumière du jour leur ignorance. En apprenant l'annulation de la visite du peintre français Paul Picanssô que son amie avait invité pour connaître le Brésil, Claudio décide de le remplacer par un clown qui s'est caché dans le coffre de sa voiture. Oscarito, le clown Catito, devient le peintre Paul Picanssô, un clin d'œil à Pablo Picasso.

Les œuvres naïves de Picanssô séduisent l'élite qui les saluent pour « la magnifique conception, l'harmonie de l'inspiration et l'immense talent », en les considérant meilleures que celles du grand peintre brésilien, Cândido Portinari. Un autre affirme que l'œuvre du faux peintre est un véritable « vislumbre », un adjectif employé positivement comme synonyme d'enchantement, mais qui en réalité peut aussi signifier connaître imparfaitement, entrevoir. Les seuls à avoir une vision plus critique et à reconnaître l'imposture des œuvres du faux peintre sont justement les personnages plus nationalistes appartenant à la classe moyenne qui possèdent une façon de parler différente de celle

des aristocrates. D'ailleurs, un juge présent au vernissage, représentant de la classe moyenne, qui déteste les tableaux de Picanssô, demande au peintre ce qu'il avait pensé lorsqu'il il avait peint « cela », faisant référence à l'un de ses tableaux. L'arrogante fiancée de l'amphitryon demande pardon au peintre en affirmant que les juges brésiliens ne sont pas de vrais connaisseurs d'art, ce à quoi l'une des filles du juge, qui est aussi peintre amateur, répond en défendant le bon sens des magistrats pour démasquer les imposteurs. Mal à l'aise avec la réponse, la fiancée du médecin propose un toast à la santé de l'amphitryon et « à la jeunesse intelligente de son pays qui a su et sait honorer les véritables artistes ». Encore une fois, la chanchada associe à l'opposition national versus international l'opposition entre les classes.

Le film critique le cosmopolitisme des élites et d'une certaine critique brésilienne, la critique d'art en général, particulièrement leur manque de critères dans le choix de ce qui est bon et de ce qui est mauvais qui les conduit à préférer n'importe quelle chose importée plutôt qu'un produit national.

Le film se moque aussi des élites et de leur passion pour les langues et termes étrangers au détriment de la langue portugaise. D'ailleurs, dans plusieurs de ces films, les élites énoncent des termes étrangers, notamment français car la France, qui commençait à peine à être remplacée par la culture américaine, était toujours considérée comme *le* modèle de bon goût, Nous avons déjà cité *supra* le dialogue entre Paul Picanssô et Gilda, la fiancée du médecin, où le premier tourne en dérision cette obsession des classes dominantes pour les formes étrangères de culture quand ils vont au restaurant et ne trouvent rien de national sur le menu, pas même le nom du restaurant.

Il y a une scène semblable dans le film *O camelô da rua Larga*, quand le personnage Totó (Catalano) va dans un restaurant et s'étonne que tous les plats soient étrangers. Dans ce cas, comme assez souvent d'ailleurs, le cosmopolitisme se confond avec le côté antipopulaire des élites. Comme la plupart des plats nationaux sont des plats d'origine populaire, les restaurants fréquentés par les classes dominantes ne les mettent pas à la carte. Quand Totó demande au serveur une « feijoada », le met populaire et national d'origine esclave devenu très populaire et touristique, il lui répond, non sans un certain mépris, que la maison ne sert pas des plats de ce genre, « cette sorte de chose ».

Dans le film *É fogo na roupa*, le directeur d'une radio préfère un pianiste polonais à un pianiste brésilien qu'il ne connaît pas et n'a pas l'intention de connaître, malgré l'insistance de son assistant sur les qualités dudit musicien. Le musicien en question, Luiz Mário (le pianiste Bené Nunes), pense changer de profession car les opportunités de se produire deviennent rares. Grâce à la *malandragem* de son ami Chiquinho, il va finalement avoir la chance tant attendue. En répondant à un coup de fil dans le bureau du directeur de la radio Carioca, Chiquinho découvre qu'on cherche le pianiste polonais de la radio pour jouer dans un hôtel pour une comtesse. Conscient du talent de son ami, il décide de l'envoyer à la place de l'étranger en lui conseillant de changer de nom et de

s'appeler Máriovsky car personne ne prêterait attention à un pianiste qui s'appelle Luiz Mário. Le pianiste trouve cela bizarre, mais accepte, contrarié, de jouer le jeu. Le leurre découvert, tous les deux allaient être jetés dans la rue quand la comtesse française intervient en leur faveur, charmée par le talent et la sympathie du pianiste. Ainsi, le concert unique devient, grâce à l'intervention d'une étrangère et à la *malandragem* de Chiquinho, un contrat à durée indéterminée.

Même si le changement de nom proposé par l'agent éventuel visait surtout à favoriser le leurre, il dénonce aussi le cosmopolitisme des élites brésiliennes qui préfèrent les « produits » étrangers. La *malandragem* dans le film réussit car, outre le fait qu'elle valorise le national au détriment de l'étranger, le pianiste est honnête et talentueux, donc méritant. Encore une fois, l'astuce du *malandro* vient corriger une injustice.

La critique du cosmopolitisme se répète dans le film *Carnaval no fogo* où il y a aussi un dialogue qui plaisante avec cette passion des élites pour les langues étrangères. Dans un restaurant, l'un des personnages féminins est accompagné d'un Américain dont elle ne comprend pas la langue. En voulant l'aider, son amie essaie de lui traduire quelques mots, à qui elle réplique illico :

> Adelaide – Laisse Marina, laisse-le parler, je préfère l'écouter en anglais!
> Marina – Mais, est-ce que tu le comprends ?
> Adelaide – Non, je ne comprends pas, mais je trouve ça tellement beau. En anglais, c'est plus agréable.

Dans un texte qui, à lui tout seul, pourrait décrire la valorisation du populaire des *chanchadas* en même temps qu'il critique la fetichisation de l'intellectualité et l'aliénation des élites, Pedro Demo, secrétaire général adjoint du Ministère de l'Éducation dans les années 1980, affirme que

> « cette culture intellectualisée, qui trouve important de savoir les noms des plats français, connaître la musique classique, avoir de bonnes manières, aller au théâtre, apprécier des films hermétiques et des chansons de protestation politiques, a sa valeur, parce que ça ne fait de mal à personne d'apprécier la bonne littérature, la musique, le ballet, etc. Mais il faut savoir que cela n'a rien à voir avec les problèmes sociaux du pays[333] ».

Les *chanchadas* ne sont pas des films intellectuels et sont loin d'être des chefs d'œuvre, mais ils ont représenté la réalité des classes subalternes de l'intérieur, raison pour laquelle ils ont maintenu un long dialogue avec le public.

[333] Cité chez ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 119-120.

Ces films ont imposé le pauvre comme sujet de sa propre culture, représentée comme totalement indépendante de la culture dite savante et comme un facteur de désaliénation du pays des cultures allogènes. Cette critique du cosmopolitisme est aussi une critique des intellectuels et notamment des critiques des *chanchadas* qui n'ont jamais su apprécier ce que ces films avaient de national et n'hésitaient pas à admirer des films étrangers, pas forcément supérieurs aux films nationaux. Comme les aristocrates aliénés du film *Pintando o sete*, qui importent un peintre étranger au détriment des artistes nationaux, une partie de la critique cinématographique tournait le dos aux films brésiliens en faveur des films importés, constituant ce que Carlos Nelson Coutinho définit comme un cosmopolitisme abstrait. Pour cet auteur :

> « il y a cosmopolitisme abstrait toutes les fois que 'l'importation' culturelle n'a pas pour intention de répondre aux questions posées par la propre réalité brésilienne, mais vise seulement à satisfaire les exigences d'un cercle strict d'intellectuels 'intimistes'. En ce sens, nous pouvons affirmer que cette posture 'cosmopolite' est l'une des manifestations de la culture élitiste et non nationale-populaire : c'est parce qu'ils sont séparés du peuple, acculés aux limites de 'l'intimisme', que certains intellectuels sont incapables de procéder à cette concrétisation et à cet enrichissement du patrimoine universel[334]».

Il est important de noter que ce cosmopolitisme fut aussi très décrié par les cinéastes du cinéma novo, ainsi que par les critiques de gauche. Souvent utilisé pour critiquer les films commerciaux, notamment les chanchadas et les films produits par la Vera Cruz, le cosmopolitisme était associé aux élites et s'opposait à la culture populaire au nom de l'aspect universaliste des œuvres. Dans l'opinion de Nelson Pereira, « c'est le cosmopolitisme démontré par les classes dominantes sur le terrain politico-économique qui détermine l'influx des idées antinationales dans la culture et dans les arts[335]», tandis que pour Viany, le cosmopolite conçoit l'homme comme « un personnage schématique, 'citoyen du monde' sans famille et sans peuple, sans traditions ou particularités nationales[336]».

Toutefois, très probablement en raison de leur intention commerciale, les jeunes cinéastes et les critiques n'ont jamais voulu observer les aspects d'opposition anti-impérialiste et même anti-bourgeois de ces films populaires, la culture populaire y étant représentée non seulement en opposition à la culture pratiquée par les élites, mais comme la vision du monde des classes subalternes, comme une forme alternative de résistance aux valeurs symboliques dominantes qui

---

[334] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre ideias e formas*. 3e ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 61.

[335] SANTOS, Nelson Pereira dos. *Fundamentos*, setembro de 1951. Apud : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica : as ideias de « nacional » e « popular » no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 69.

[336] VIANY, Alex. *Fundamentos*, fevereiro de 1952. Apud : GALVÃO eT BERNADET. Op. cit. p. 69.

finissait par engendrer également une opposition aux classes dominantes mêmes, représentées comme antinationales.

3.7 - Lutte de classes

L'expression « lutte de classes » employée ici ne garde, cela va sans dire, qu'une toute petite relation de proximité avec celle développée par Marx et Engels. Ici, elle est plutôt synonyme d'une opposition entre les classes sans implication d'une vraie bataille politique, mais avec des limitations spatiales, sociales et géographiques des deux côtés. Nous l'appelons ainsi en raison de la lutte indiscutable qui oppose dans ces films les opprimés, les travailleurs, aux oppresseurs, les bourgeois oisifs ; les ouvriers aux propriétaires de biens de capital, une vision du monde contre une autre. Comme nous l'avons vu, l'opposition riche versus pauvre se superpose à celle de populaire versus érudit.

Comme il a déjà été commenté dans ce travail, les riches sont très critiqués dans les *chanchadas*. Perçus comme de farouches opposants de l'authenticité de la culture populaire et nationale, ils sont souvent placés du côté des méchants ou des opposants aux héros. Plus nuancées que l'on ne l'imagine, les critiques de ces films concernent moins le fait d'avoir beaucoup d'argent que le comportement ploutocrate et aristocratique qui, selon eux, sont inhérents aux riches. Nous avons déjà vu *supra*, l'extrait analysé du film *Samba em Brasília* quand Waldo critique les riches au caractère feint et qui pensent tout pouvoir acheter avec leur argent, des riches qui dépensent l'argent non pas pour profiter, mais pour se placer au-dessus de tous, même de la loi. En fait, le discours de Waldo s'adapte parfaitement aux personnages riches du film que, pourtant, il ne connaît pas.

Les riches intéressés et au comportement feint ne manquent pas dans ces films. Dans *Samba em Brasília*, la patronne décide de ne pas virer sa cuisinière, Teresinha, malgré le fiasco d'un dîner trop pimenté qu'elle a préparé. En raison d'une expression populaire utilisée par l'employée – "mon saint est fort" - la patronne pense qu'elle est une expert en *macumba* - désignation générique des cultes afro-brésiliens qui comporte un certain préjugé - et décide d'utiliser ses services, sa supposée expertise. La patronne demande à Teresinha de faire un travail de magie noire qui lui permette de réaliser son rêve (de la patronne) d'intégrer la liste des dix familles les plus importantes d'un journaliste mondain. Ses intérêts personnels sont la seule raison pour garder l'employée fautive.

Dans ce film, l'opposition entre les classes se manifeste aussi dans l'intérêt que le père et le fils porte à leur employée. Dans une discussion entre le majordome et le patron, le premier commente, après que le patron ait renoncé de virer l'employée, qu'elle est tout de même profitable, ce terme ayant un double sens. Le premier, plus capitaliste, garderait un rapport direct avec l'exploitation des

employés par les patrons de manière générale. Le second, plus sexiste, dénonce l'exploitation sexuelle des subordonnées par les patrons, une actualisation du « droit de cuissage ».

Un peu plus tard, dans ce même film, une autre séquence opposera les deux classes à travers l'opposition des deux cultures. Le lendemain du concert d'une "formidable" compagnie étrangère de danse "qui avait remporté le plus grand succès à Paris, Londres, Rome", la patronne de Teresinha cherche des nouvelles dans la presse tout en adressant les plus grandes louanges au "ballet" (sic) auquel avait assisté tout le "grand monde *carioca*". Mais elle n'y trouve que des commentaires sur le carnaval et les écoles de samba, ce qui provoque chez elle incompréhension et énervement. Elle ne comprend pas pourquoi autant de publicité est faite autour de ces sujets qu'elle considère comme "le défilé de la misère dans les rues", avant d'ajouter qu'elle éprouve une véritable horreur pour les pauvres. Dans un montage parallèle, nous voyons les employés de la maison qui improvisent, sous la houlette de Teresinha, un véritable bal de carnaval dans la cuisine en écoutant une samba à la radio.

Les goûts n'y sont pas déterminés par un simple libre arbitre, mais par des conventions de classe. Le choix de placer la samba à la cuisine n'est pas anodin. La culture populaire, réservoir de la spécificité brésilienne, était affaire de pauvres, d'employés, de domestiques. La cuisine, couramment utilisée au Brésil comme métaphore de pauvres, de Noirs et de sous-développement, n'y est pas un simple espace géographique, mais un espace social symbolique auquel la samba était cantonnée et dont elle ne devait jamais sortir, tandis que la danse classique est placée dans la salle de réception. Comme l'affirme Chion, « le héros de film musical chante ainsi souvent dans le milieu même qui l'écrase, le limite ou l'oppresse[337]». À un certain moment du film, les employés s'étonnent que le patron, qui voulait courtiser l'héroïne, décide de prendre son petit déjeuner à la cuisine, espace du pauvre et de la culture populaire.

L'opposition de classe plus nette dans ce film a un rapport avec la relation entre Teresinha et le fils de ses patrons, le pianiste Ricardo. Cette relation donne lieu à des commentaires autant dans la favela qu'entre les riches, agacés par le fait que le brillant pianiste, un si bon parti, puisse avoir une relation avec une pauvre de la favela. Toutes les tentatives d'humiliation de l'héroïne par les riches sont des tentatives de démoraliser son milieu social et de lui faire prendre conscience qu'il existe certaines limites à ne pas dépasser. A chaque singe, sa branche (chacun à sa place), énonce une dame de la favela en supposant que les classes ne peuvent (ne doivent) pas se mélanger et que, pour cette raison, cette relation-là était vouée à l'échec.

---

[337] CHION, Michel. *La comédie música le*. Collection les petits cahiers / Scérén – Cndp. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002. p.34.

Toutefois, tous les pièges sont déjoués par Teresinha, qui, dans une sorte de revanche sociale des subalternes, expose les riches au ridicule et à l'humiliation, comme dans le cas de la patronne, obligée, dans le rituel de *macumba* improvisé par l'héroïne, à boire de la *cachaça*, ce qu'elle exècre pour le simple fait d'être populaire. Avant, l'héroïne l'avait déjà obligée, pour que le rituel ait l'effet souhaité, à fumer une pipe avec du tabac populaire, à cracher vers le haut, à fumer sept cigares, à faire le poirier en disant tout ce qu'elle voudrait trois fois et demeurer dans cette position jusqu'à l'aube, quand elle doit crier à la fenêtre, après le chant du coq, « patchulê, patchulê, patchulê ». Cette situation de renversement de situation se répète avec le père et le fils, ses patrons, quand ils décident de la courtiser, mais aussi avec sa rivale (et ses alliés) en amour pour le fils du patron. Tous sont consciemment humiliés par Teresinha.

La rébellion que les autres employés de la maison organisent afin d'empêcher que des petits fours avariés soient servis pendant la fête en se battant contre les serveurs envoyés par la famille de la rivale de Teresinha, afin de gâcher sa fête et de l'exposer à l'humiliation, semble une sorte d'union entre les opprimés et de révolte contre une certaine bourgeoisie. Cette petite rébellion à l'intérieur de la cuisine, espace emblématique du pauvre dans ce film, est l'une des preuves de l'opposition des classes dans ce film qui présente d'autres moments sur la différence qui sépare et oppose les classes. Notamment quand la mère découvre que son fils flirte avec sa cuisinière. Elle reconnaît l'évolution professionnelle de son employée, mais elle est catégorique quant au fait qu'elle ne peut pas admettre l'héroïne comme belle-fille. Elle arrive même à proposer de l'argent pour que Teresinha quitte son fils, ce que l'héroïne évidemment refuse. Le père, démagogue (et jaloux étant donné que lui aussi s'intéressait à son employée), affirme que son fils doit prendre en considération sa renommée, sa position sociale et qu'il ne peut pas admettre son rapport avec une petite bonne. Teresinha, selon le regard des patrons, n'est appropriée que pour les services ou comme maîtresse, mais jamais comme épouse.

A la fin du film, le conflit réapparaît quand l'héroïne, en pleine crise de conscience à cause du renoncement de son école à participer au défilé faute de porte-étendard, se décide à aller défiler. Le majordome est le premier à l'avertir que c'est une honte d'aller défiler au milieu de la populace. Ensuite, son fiancé lui dit que participer au carnaval n'est pas compatible avec le nom et la tradition de sa famille. Il lui dit pouvoir pardonner son passé, mais lui interdit de garder contact avec « ces gens ».

Cette opposition entre une culture du riche et une culture du pauvre apparaît aussi dans le film *Rico ri à toa*. La femme de Zé da Fubica (Zé-Trindade), Dona Isabel (Violeta Ferraz) n'aime pas la samba, parce que cela n'est pas une culture de riche. Quand elle organise une soirée et que l'école de samba dont son mari fait partie débarque au milieu de son salon, les riches partent en courant,

notamment les femmes car les hommes veulent danser, ce qui dénote la vision de la samba par les riches comme un antre de perversion. L'une des femmes riches lance un cri d'horreur en voyant un Noir, comme s'il était un animal ou un monstre, ce qui nierait l'idée du pays comme un exemple de démocratie raciale à suivre. A la fin, peut-être parce qu'elle pense qu'elle est redevenue pauvre, Dona Isabel accepte la samba chez elle.

Dans le film *Nem Sansão, nem Dalila*, Horácio (Oscarito) est habituellement maltraité par son patron, qui ne lui pardonne jamais les retards dus à la précarité des transports publics. Ananias (Luis Delfino) vit la même situation dans le film *Tudo azul*. Gonçalina (Dercy Gonçalves) est souvent critiquée par le propriétaire du salon de coiffure où elle travaille comme manucure. Le serveur du bateau, Frederico (Oscarito), est réprimandé avec violence par le commandant parce qu'il a renversé accidentellement un plateau. Dans le film *Barnabé tu és meu*, Barnabé (Oscarito) reçoit un violent avertissement du scientifique parce qu'il regardait la télévision. Dans le film *Carnaval Atlântida*, le chauffeur et faux comte est aussi admonesté avec véhémence par son patron, qui le menace de le virer s'il emprunte sa voiture. Dans chacune de ces scènes, les patrons, les propriétaires du capital et des biens de production se donnent le droit de punir en humiliant les subordonnés, les pauvres, les plus faibles, parce qu'ils se jugent riches et puissants.

Dans le film *É fogo na roupa*, un épisode précise cette divergence entre les classes, entre les pauvres et les riches. La comtesse de Bougainville flirte avec le pianiste métis Luiz Mário, qu'elle invite à boire un verre dans son appartement. Le lendemain, son collier de perles a disparu et elle accuse immédiatement le musicien avant de découvrir qu'il est innocent, ce qui signale le préjugé des élites envers les pauvres et le racisme envers les Noirs et les métis.

Dans le film *A baronesa transviada*, quand Gonçalina (Dercy Gonçalves) visite les dépendances du château après le décès de la baronne, sa mère (jouée aussi par Dercy Gonçalves), ses deux tantes disent qu'elle est une sauvage qui ferait honte à une tribu de Chavantes, dénotant le préjugé contre les Indiens et les personnes du peuple. Vers la fin du film, les deux couples malhonnêtes volent les bijoux de Gonçalina en laissant des faux à la place. Sans argent, Gonçalina, l'héritière, est obligée d'hypothéquer le château afin de pouvoir terminer son film populaire, dont elle est sûre du succès. A un certain moment, avant que l'héroïne ne découvre qu'elle a été trompée, l'un des aristocrates dit qu'à partir de minuit ils seraient les heureux propriétaires du château et que « l'imbécile serait jetée au milieu de la rue, le seul endroit où elle méritait de rester ». Fatalistes et déterministes, les élites du pays ont toujours pensé que l'argent est une affaire liée davantage à la naissance qu'au mérite, quand ce dernier n'est pas associé à la naissance.

Nous avons déjà commenté le fait que certains pauvres qui veulent être riche, ceux proches des vilains, deviennent arrogants comme les riches, comme le faux comte dans le film *Carnaval*

Atlântida qui souhaite devenir riche pour agir comme l'arrogant producteur du film dans le film. Dans son rêve, le producteur apparaît comme le portier de la boîte qu'il fréquente. En sortant, il lui donne un pourboire, mais, pour l'humilier, pour lui faire se courber face à lui, il jette l'argent par terre.

Une autre forme d'opposition de classes dans ces films a un rapport avec le comportement déplorable des riches comparé à l'exemplarité de celui des pauvres. Dans le film *Minervina vem aí*, une aristocrate en faillite (jouée par Zezé Macedo) attend la mort d'un oncle afin de pouvoir hériter de l'argent qui lui permettrait de rembourser ses dettes envers un usurier, mais l'oncle ne lui lègue qu'une simple canne dont la seule valeur est historique. Irritée par cette histoire, elle finit par virer la bonne dont elle a du mal à supporter le franc parler, l'indépendance et l'insoumission. Mais elle est obligée de changer d'avis quand elle découvre que l'usurier à qui elle doit de l'argent, et qui est prêt à faire exécuter ses lettres de change, est amoureux de la bonne et veut l'épouser, ce qui arrangerait ses affaires.

Arranger les affaires est tout ce à quoi pense la bourgeoisie du film *De vento em popa*. Le père du héros ne pense qu'à le marier à une belle jeune fille dont le héros ignore encore l'existence. Le père va lui imposer ce mariage car la jeune est l'héritière d'une industrie d'aluminium et son fils ainsi deviendrait l'héritier de son industrie de casseroles. Quand la jeune fille se pose la question de savoir si le héros va l'aimer, le père affirme qu'il n'a pas d'autre choix.

La cupidité et les intérêts semblent généralement passer devant les sentiments chez les riches dans les *chanchadas*. Et cela est très présent dans le bonheur et la joie avec lesquelles ils attendent et reçoivent la nouvelle de la mort de ceux dont ils vont hériter la fortune. C'est le cas des films *Minervina vem aí* et *Baronesa transviada*. Cependant, comme une forme de punition, leur expectative est fréquemment contrariée, l'héritage étant normalement laissé aux œuvres de charité ou à quelqu'un d'étranger à la famille. Le fait que la fortune soit léguée à des institutions sociales est encore une façon de se moquer quand nous savons que les riches brésiliens font très rarement ce genre de donation.

Les riches peu scrupuleux sont encore critiqués dans le film *Absolutamente certo*. D'abord dans la peau du patron de l'imprimerie qui refuse une petite augmentation de salaire à Zé do Lino, dont il reconnaît la valeur professionnelle, puis dans celle de son fils, un bookmaker malhonnête qui essaie de truquer des matches de boxe. Ce dernier, en apprenant que Zé do Lino connaît par cœur la liste téléphonique de São Paulo, le convainc de participer à l'émission de télévision « Absolutamente Certo », où les candidats répondent à des questions sur un thème unique. Il le soutient jusqu'à la finale, quand il lui offre le double du prix (2 millions) offert par la chaîne pour qu'il perde, mais Zé do Lino, qui n'a accepté de participer à l'émission que parce qu'il avait besoin d'argent pour acheter

une chaise roulante à son père et pour pouvoir épouser sa fiancée, n'accepte pas, car outre le fait de n'avoir pas besoin de beaucoup d'argent, il ne veut que ce qu'il peut gagner honnêtement, tandis que le vilain, quelqu'un qui est déjà très riche et n'a pas besoin de plus d'argent, en veut toujours davantage, en faisant peu d'attention aux scrupules et aux moyens de parvenir à ses fins. Pauvre mais honnête semble être le message du film.

Pour les pauvres, symbole du romantisme de ces films, l'argent a un but précis et ce n'est pas le montant qui compte, mais ce à quoi il sert. Et surtout l'argent ne doit pas avoir une influence sur le comportement et le caractère des personnes. D'ailleurs, nous avons déjà évoqué le changement de comportement de Zé do Lino dès qu'il commence à gagner un peu d'argent avec ses bonnes réponses, il commence à agir comme un riche et devient arrogant, cynique et trompeur au point d'être durement critiqué par son père qui refuse son aide et dit préférer l'autre Zé, le « précapitaliste ». Son changement de comportement, qui lui fait passer temporairement du côté des méchants, est dénoncé et critiqué par les autres. Gagner de l'argent dans ces films, comme l'affirme les personnages principaux des films *O dono da bola* et de *Rico ri a toa*, apporte toujours des problèmes.

Le film *O dono da bola* suit la même lignée que le film *Absolutamente certo*. Le personnage principal décide de participer à une émission de questions et réponses afin de pouvoir aider une jeune fille en difficultés dont il est amoureux. Cette dernière a besoin de beaucoup d'argent pour payer les mensualités en retard de sa maison sous peine de la perdre. L'autre concurrent et opposant du héros Carlos (l'acteur comique Ronald Golias) dans l'émission est un jeune playboy qui se balade en décapotable, neveu du propriétaire de la grande agence immobilière appelée Fortuna (Fortune) qui veut expulser les propriétaires des maisons de l'impasse où l'héroïne, Eva (Norma Blum), vit avec son grand-père. A la place de cette impasse qu'il considère être une « porcherie, une saleté, une immondice », l'oncle veut construire des immeubles modernes. Dans le but d'empêcher Carlos de gagner, le vilain dépense presque autant d'argent, voire plus, dans les fourberies que la victoire dans l'émission ne lui aurait procuré. Pour lui, plus important que de gagner l'argent, dont il n'en a pas vraiment besoin, c'est d'empêcher le pauvre de gagner.

Même si les employés sont invariablement exploités par les patrons ou par leurs supérieurs autoritaires, les *chanchadas* ne font que désigner les problèmes, en pointant du doigt les différences et les heurts entre les classes et les groupes antagonistes sans jamais proposer une solution globale, un renversement de l'ordre social ou la fin d'une société inégale et injuste. Ils n'insistent pas sur les conséquences politiques, économiques et sociales, évitant la politisation directe des conflits. Ces films se sont contentés de dénoncer sans aucune articulation esthético-idéologique comme base de soutien à leurs arguments filmiques sans, toutefois, cesser d'être critiques.

Les solutions individuelles proposées le sont au sein de la société existante elle-même, comme s'ils voulaient la changer de l'intérieur. Cependant, quelle que soit la forme de la représentation des conflits sociaux dans ces films, ces derniers n'ont pas fait abstraction des problèmes et des différences sociales et ont représenté une culture nationale et populaire par opposition à une culture bourgeoise considérée comme allogène, vision du monde des riches.

Une autre particularité intéressante de ces films est l'opposition entre une classe ouvrière et subalterne, productrice, et une classe dominante et oisive, consommatrice. La culture populaire est le produit, dans son sens économique, du labeur des classes ouvrières qui s'oppose à la culture hégémonique qui est simplement reproduite ou consommée par une classe dominante parasitaire et spectatrice.

Dans les *chanchadas*, la lutte des classes naît à partir des choix culturels et du mode de vie mené par les différents personnages qui mettent la hiérarchie culturelle à l'envers. Dans ces films, c'est la culture populaire, la culture non occidentale des subalternes, qui est placée au sommet de l'échelle des valeurs, la seule perçue comme authentique, au détriment de la culture hégémonique. Il y a une espèce d'ethnocentrisme à l'envers où le point de départ analytique n'est plus l'Occident, délégitimé et devenu altérité d'un mème populaire, légitimé. Bourdieu considérant l'école comme le principal canal de transmission hégémonique, nous pourrions en déduire que l'autonomie de la culture populaire, ainsi que cette inversion dans l'échelle des valeurs culturelles, est peut-être due au fait que les subalternes n'ont guère fréquenté l'école.

D'ailleurs, l'une des raisons du déni et de la ségrégation de la culture populaire naît de l'horreur, du « dégoût » que ressentent les élites envers un possible nivellement culturel et éducationnel de la population brésilienne. Reconnaître son importance et valoriser la culture populaire signifierait la hausser au même niveau que la culture dite d'élite et cela les classes dominantes ne pouvaient pas l'admettre, puisqu'elles ont en horreur l'idée de se sentir au même niveau que la masse, de fréquenter les mêmes lieux que le peuple. Le goût du peuple est vu comme une menace pour leurs valeurs culturelles. La culture hégémonique est tenue pour supérieure car censée être réalisée par des hommes supérieurs, « civilisés ». Une culture inspirée ou copiée de la culture des grandes civilisations occidentales que nie - et qui nie - le Brésil populaire. Et cette peur se manifestait (et se manifeste encore) aussi dans l'éducation, comme peut le prouver le processus dirigé de destruction de l'enseignement public en faveur des écoles privées qui séparent financièrement l'élite ploutocratique de la masse. Une masse qui doit demeurer sous-informée et inculte afin de servir comme masse de manœuvre des hommes politiques et de main-d'œuvre pas chère de façon à satisfaire les besoins des classes moyennes et enrichir un patronat de plus en plus cupide. Au Brésil, comme dans la plupart des pays émergents, savoir est synonyme de pouvoir, une raison de plus

pour que les pauvres n'aient pas des bonnes écoles publiques, ce qui nous donne une raison de plus pour admirer une production cinématographique qui souligne l'importance de la culture populaire et du peuple.

Manichéennes, les *chanchadas* ont représenté la culture populaire comme étant supérieure à la culture dite d'élite. La circularité culturelle n'y arrive que quand la culture hégémonique est subordonnée à la populaire. Mais si la culture populaire est représentée comme parangon de l'identité nationale et cinématographique, comment ont été représentés certains membres de la classe à laquelle cette culture appartenait ?

3.8 - La construction de certains personnages populaires

Ici, nous allons analyser quelques-uns des personnages populaires apparaissant dans les *chanchadas*. Notre objectif n'est pas de faire une étude de tous les personnages plus ou moins typiques qui apparaissent dans ces films, mais seulement des personnages les plus récurrents et qui étaient fréquents aussi en dehors de l'écran. Dans ces films, au contraire de la définition lukacsienne qui considère le typique comme quelque chose d'exceptionnel dont l'essence de la personnalité doit appartenir «objectivement à l'une des tendances importantes qui conditionnent l'évolution sociale[338]», le typique est plutôt une synthèse, un parti pris pour la représentation de la totalité qui sert à éviter que les personnages soient trop distanciés de la réalité.

Les types sont invariablement interprétés par les mêmes personnages. Les comiques interprétaient les *malandros*, les beaux visages représentaient les héros et héroïnes (les acteurs Eliana et Cyll Farney, dans la majorité des cas), José Lewgoy et Renato Restier, les principaux vilains (notamment le premier) et les actrices moins belles, un peu corpulentes et d'âge moyen, les mégères. Tout cela était facilité par la répétition du même schéma filmique dans la plupart des films. Cette typologie a été très importante pour l'identification avec le public et le succès des films.

3.8.1 - Malandros

Les *malandros* sont les personnages les plus récurrents, les plus variés et les plus complexes des *chanchadas* qui ont donné de l'importance à la profondeur psychologique des types. Le personnage typique du *malandro* s'assimile à ce que l'on considère comme un trait de caractère initialement du *carioca* et *a posteriori* de tous les Brésiliens.

[338] LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Tradução do Francês de Hermínio Rodrigues. Brasília : Coordenada Editora, 1969. p. 181.

À partir des années 1920[339], il est associé au milieu de la samba et considéré comme synonyme de bon vivant, d'hommes qui adore les femmes, l'argent facile, l'alcool et ne fuit jamais les bagarres. Il a une façon particulière de parler, de marcher et de s'habiller, de « se saper ». La chanson « Camisa Listrada » (« Chemise Rayée ») composée en 1937 par le compositeur Assis Valente, qui décrit une journée carnavalesque d'un *carioca* qui sort s'amuser en portant une chemise rayée, un couteau de poche dans la ceinture et un *pandeiro* (un tambour basque), donne une bonne description de l'image visuelle du *malandro*. Plus tard, il deviendra une sorte de caricature des bourgeois lorsqu'il commencera à porter un « costard » blanc et des chaussures noires et blanches ou entièrement blanches et un chapeau de paille.

Dans les *chanchadas,* il y a les deux types, mais celui qui porte la chemise rayée, lié au monde de la samba, est le plus récurent. La chemise rayée n'est pas forcément le costume du *malandro*, mais celui du danseur et chanteur de samba des favelas, présent dans presque tous les numéros musicaux de samba. Outre la façon de s'habiller, le *malandro* avait une façon un peu dégingandée de marcher, et était habile avec la parole et le couteau de poche. Malgré tout cela, il n'était pas forcément lié à la criminalité, même s'il pouvait leurrer les sots, les simplets et les provinciaux. Le *malandro* est une espèce d'*outsider*. Il est partie de la marge, mais ne se laisse pas marginaliser. Dans le Brésil des années 1950, qui faisait l'apologie du travail et d'un processus d'industrialisation du pays qui n'incorporait pas les ouvriers ou qui les marginalisait avec un salaire insuffisant et misérable, le *malandro* constituait une alternative louable à tout cela. Pour l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, la *malandragem* est un mode de navigation sociale disponible que n'importe qui peut utiliser :

> « La possibilité d'agir comme *malandro* se présente dans tous les lieux, mais il y a une zone où elle est privilégiée. Je fais référence à la région du plaisir et de la sensualité, zone où le *malandro* se confond avec le bohémien – comme sujet spécialisé à mener une bonne vie, à jouir de l'existence qui permet d'espérer le maximum de plaisir et de bien-être, avec un minimum de travail et d'effort. Comme l'expression d'une valeur, le *malandro* est, alors, […], un personnage national. Il incarne un rôle social qui est à notre disposition pour être vécu pendant le moment où nous trouvons que la loi peut être oubliée ou même mystifiée avec classe ou manières (« jeitinho »), sans l'usage de la violence et sans attirer l'attention[340]».

Donc, le *malandro* est la conséquence sociale du milieu qui le produit. Il crée des alternatives à la marginalisation imposée par la société aux subalternes qui sont très peu conformes aux normes en

[339] MATOS, Claudia. *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1982. p. 39.
[340] DaMATTA, Roberto. O que é o Brasil ? Rio de Janeiro : Rocco, 2004. p. 53.

vigueur, constituant une manière originale et non-conformiste de survivre. Il ne se laisse jamais exploiter. En ce sens, la *malandragem* est une réaction et la conséquence directe de la mauvaise rémunération du travail et de l'exploitation des travailleurs.

Cette petite révolte exercée par le *malandro* est souvent critiquée parce qu'elle est individuelle et parce qu'elle ne subvertit pas le système. Bien au contraire, elle l'accepterait en créant des mécanismes objectifs mais ponctuels pour le contrarier. Le *malandro*, comme les *chanchadas*, pénétrerait dans les interstices inoccupés par la société dominante sans avoir l'intention de les annihiler, seulement de les contourner. Ses critiques n'arrivent pas à comprendre que si cet acte de résistance individuel ne résout pas le problème de façon globale, ce qui n'a jamais été son intention, il configure malgré tout une insatisfaction, une petite rébellion et, surtout, une incapacité d'adaptation au système hégémonique qui le révulse. À la raison instrumentale instituée, il oppose la créativité populaire. Comme l'observe Paulo Emílio Sales Gomes, tandis que le cinéma américain contribuait à l'aliénation des jeunes Brésiliens, « l'adoption par la plèbe, du *malandro*, du malhonnête, du vagabond de la chanchada, suggérait une polémique entre l'occupé [le natif] et l'occupant [le colonialiste][341]».

Oscarito et Grande Otelo, ensemble ou séparément, ont été les deux plus grands *malandros* des *chanchadas*. Dans le film *Aviso aos navegantes*, ils ont joué ensemble dans un film qui montre bien la causalité et la disponibilité de la *malandragem* comme recours pour tous ceux qui en ont besoin. Au début du film, les personnages sont à Buenos Aires. Oscarito essaie de travailler comme chanteur dans une boîte, mais le directeur n'apprécie pas son travail. Il veut retourner au Brésil, mais n'a pas de passeport. La solution est d'utiliser le « jeitinho » (le système D), un cousin proche de la *malandragem,* et de voyager clandestinement. Découvert accidentellement par Otelo, le plongeur du restaurant du bateau, il sera obligé de le remplacer sous peine d'être dénoncé. Tandis qu'Oscarito trime, Otelo se moque et flâne dans son « costard » blanc de *malandro* embourgeoisé.

Ces *malandros* bien habillés sont considérés comme embourgeoisés parce qu'ils s'habillent en « costard » cravate comme les bourgeois, non pas parce qu'ils les imitent. Ce type de *malandro* n'est pas très récurrent dans ces films. Jorge, le fiancé d'Ivette, la porte-étendard noire dans le film *Samba em Brasília,* est l'un d'eux. Dans le film *Rico ri à toa* il y en a un autre qui a la réputation d'avoir vendu à un passant un bâtiment public très connu du centre de Rio. Dans le film *Tudo azul*, Ananias apparaît caractérisé comme tel lors d'une promenade avec Maria Clara qui est un rêve éveillé, une image mentale. L'intention derrière cette façon de s'habiller était de soigner son image

[341] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 96.

afin d'éviter les fouilles constantes de la police, mais surtout elle symbolisait l'envie de séduire plus facilement les victimes qui se laissent tromper par de belles apparences.

Encore une fois, dans les chanchadas la *malandragem* vient renverser temporairement une situation compliquée et moyennement injuste. Otelo travaille seul dans une cuisine surchargée, dénotant l'exploitation des subalternes. Oscarito essaie de travailler mais n'y arrive pas. La seule solution pour rentrer à la maison est de voyager clandestinement. Découvert par un exploité du système, il sera exploité à son tour et à sa place. Dans les deux cas, le *malandro* trouve un moyen de duper un système défavorable. Dans les *chanchadas*, ils ne vivent pas souvent de petits expédients ; ils n'exploitent pas les femmes et ne sont pas bagarreurs. Ils essayent tout simplement de trouver une place au soleil dans une société inégale et injuste.

Dans le film *Barnabé tu és meu*, Oscarito est un employé de ménage dans des bureaux, un ouvrier mal rémunéré qui achète à crédit parce qu'il ne gagne pas assez d'argent, mais Salomon, le colporteur libanais gentil et naïf, se plaint qu'il ne paye jamais ses dettes. Quand Barnabé entrevoit la possibilité de devenir le mari d'une riche princesse et d'avoir la vie dont il a toujours rêvé de conquérir par son travail, il n'hésite pas. Néanmoins, comme il arrive assez souvent dans ces films ambivalents et ambigus, la *malandragem* ne dure jamais longtemps et la chose ne se passe pas tout à fait comme le *malandro* l'avait imaginé. Il est le sixième mari de la princesse et, comme les autres, il doit être sacrifié un peu avant l'aube de la première soirée des noces afin que les six têtes puissent ouvrir les portes du trésor de Salomon.

Le film critique encore une fois l'exploitation des ouvriers qui ne gagnent pas assez d'argent pour subvenir à leurs besoins les plus élémentaires et sont obligés de s'endetter avec des crédits qu'ils ne peuvent pas rembourser. Si au départ, Oscarito ne supporte pas le harcèlement gentil de Salomon et essaye même de le tuer, quand il entrevoit la possibilité de devenir riche, la première chose à laquelle il pense c'est à le rembourser. Si l'on suit le principe moraliste des *chanchadas* pour lesquels l'argent ne va qu'à ceux qui le méritent, le mariage par intérêt avec la princesse, et la conséquente fortune, ne pourrait jamais fonctionner car Barnabé ne le méritait pas. Quand le capitaine Abdula (Grande Otelo) lui dit qu'il sera obligé d'épouser la princesse, Barnabé (Oscarito) refuse car il dit être fiancé avec Antonieta (Adelaide Chiozzo). Toutefois, quand il découvre qu'il deviendrait très riche, il accepte immédiatement. Donc, comme son seul intérêt pour la princesse est matériel, il agit, selon les principes du genre, comme un riche, comme un « méchant ». La richesse y étant perçue comme un mérite, comme un prix, il est privé de la fortune par sa malhonnêteté.

Abdula (Grande Otelo) est aussi une sorte de *malandro*. Il est « l'éventeur » de la princesse, celui qui est payé pour agiter l'éventail de la princesse. Souvent assis et légèrement assoupi, il tire une

petite corde qui bouge un éventail produisant le vent qui rafraîchit la princesse. Le type de travail que n'importe quel *malandro* pourrait exercer sans problème. De plus, il est entouré de belles filles, ce qu'un bon *malandro* pourrait éventuellement apprécier. Otelo joue encore un *malandro* travailleur dans le film *E o bicho não deu*, où il a le rôle d'un *bicheiro*, parce qu'il ne trouve pas sa chance comme chanteur.

Dans la parodie *Matar ou correr*, Oscarito et Grande Otelo sont deux *malandros* qui vivent de petits coups montés pour tromper les sots. Oscarito parle comme un sophiste ou comme un homme politique qui séduit le peuple pour mieux l'embobiner. Ils vendent des sauterelles comme des crevettes séchées, de faux élixirs ou promettent des mariages qu'ils ne peuvent pas assurer. Mais ils sont aussi capables d'affronter les méchants, d'aider des héros souffrants qu'ils trouvent au bord des routes et de devenir des héros malgré eux.

Dans le film *Pintando o sete*, Oscarito joue encore un *malandro* qui séduit des femmes naïves de la campagne à qui il promet un mariage qu'il sait ne pas pouvoir assurer. Mais sa principale *malandragem* dans ce film concerne les tableaux qu'il vend aux riches séduits par son œuvre, contrariant Cláudio, le héros et responsable de la duperie, qui lui avait interdit de les vendre. En outre, en échange d'argent, il aide une autre femme à séparer le héros de sa fiancée, une cosmopolite et *mazombiste* qui n'apprécie pas l'art national, en faveur d'une autre, nationaliste.

Ces deux derniers films présentent des procédés concernant les *malandros* qui sont paradigmatiques. Le *malandro* est un type sympa, pas méchant du tout, mais qui est capable, pour atteindre ses objectifs, de n'avoir aucune morale. Le personnage joué par Oscarito sait qu'il ne peut pas vendre les tableaux, mais cela ne l'empêche pas de le faire. Et il les vend aux amis de Sílvia, la fiancée du médecin, qui sont, en quelque sorte, les responsables de son succès. La même Sílvia qu'il cherchera à éloigner du chemin du médecin en échange d'argent. Malgré tout cela, il n'est jamais perçu comme un méchant, pourquoi ?

D'abord, concernant les tableaux, il faut expliquer que les œuvres ne sont pas fausses, vu qu'il les a peintes lui-même. Comme il le dit à Cláudio, les riches les ont achetées car ils sont ignorants et pensent que les œuvres, qui ne sont pas signées, sont de Paul Picanssô, mais le médecin n'accepte pas ses excuses et lui demande de quitter sa maison immédiatement. Deuxièmement, dans leur conception un peu manichéenne et nationaliste du populaire, les riches sont antinationalistes, ce qui fait qu'ils sont souvent représentés comme des opposants aux héros ou des alliés des vilains. En ce sens, la lutte contre les riches en faveur du nationalisme justifierait tous les oublis ou ruptures des principes moraux de la part des *malandros*. D'ailleurs, quand Oscarito vend les tableaux et achète une voiture, il apparaît caractérisé comme un *malandro* avec une chemise rayée et portant un petit chapeau de paille.

Dans le film *O dono da bola*, Carlos (Ronald Dolias) transforme son amie Clarinha (Vera Regina) en une chanteuse américaine appelée Joséphine Fritzgelo (Vera Regina également), afin de convaincre Grande Otelo (jouant son propre rôle) de participer gratuitement à une émission de télévision. Celui qui réussira à le convaincre de se produire sera considéré comme le vainqueur de l'étape. Encore une fois, la *malandragem* finit par réussir et se justifier car elle valorise l'élément national au détriment de l'élément étranger. Au moment de monter sur scène, Clarinha lui avoue qu'elle n'est pas Américaine, mais « un produit national » ; « et des meilleurs », lui répond Otelo.

Dans les films *Treze cadeiras* et *Garotas e samba*, le *malandro* porte une jupe, il est joué par l'actrice Renata Fronzi. Dans le premier film, elle s'approche du personnage joué par Oscarito parce qu'il a hérité d'une grande fortune. Mais cela ne se passera pas comme prévu et l'argent, caché sous une chaise, ira à un orphelinat. Encore une fois, l'argent des pauvres se présente comme une question de mérite ou de nécessité, même s'il s'agit de celui d'un héritage. Normalement, l'argent arrive avec un objectif précis, afin de pallier un besoin quelconque, presque comme la correction d'une injustice sociale. Il ne revient qu'à ceux qui vraiment sont exclus du processus social. En privant les deux protagonistes de l'argent, l'instance narrative de *Treze cadeiras* semble insinuer qu'ils ne le méritent pas. Cette idée est corroborée par le fait que le personnage d'Oscarito n'avait jamais été proche de sa tante et que celui de Renata Fronzi était une simple arriviste. En outre, l'argent n'a pas une finalité précise dans le film. Quand on demande à Bonifacio Boaventura (Oscarito) ce qu'il compte faire avec l'argent, il répond qu'il ne veut rien faire sinon en profiter, vivre comme un riche. Parce qu'il veut vivre comme un riche, l'instance narrative finit par le punir et l'exclure du coup de chance.

Dans le film *Garotas e Samba,* Renata Fronzi est Naná, un escroc sympathique et charmant qui réalise des petits coups en trompant les vendeurs ambitieux des boutiques chics, donc des riches. Femme pauvre et matérialiste qui adore les choses sophistiquées et chères, elle se fait passer pour une Française en espérant pouvoir séduire un homme riche. Encore une fois, une critique légère du cosmopolitisme et du complexe de chien bâtard des élites. Elle tombe finalement sur un homme riche. Sauf que l'homme riche joué par Zé-Trindade, un habitué des rôles de séducteurs et de *malandros*, est un homme marié, frustrant un peu le rêve de la fausse Française, qui finit par trouver son homme riche à la fin du film qui accepte de l'épouser même en sachant qu'elle est un escroc, ce qui signifie qu'il n'y a pas de tromperie.

Dans le film *Entrei de gaiato*, ce même Zé-Trindade joue un *malandro* qui vend des tombeaux à des simplets en leur faisant croire qu'il s'agit d'appartements. Il cherche aussi une femme riche et, à cette fin, passe quelques jours dans un palace en faisant croire qu'il est un riche producteur de cacao. Encore une fois, son ambition sans objectif noble est contrecarrée par la morale du film. Il

tombe sur le personnage joué par Dercy Gonçalves qui, elle aussi, loge dans le palace en se faisant passer pour une femme riche en quête d'un homme riche. Au lieu de la richesse rêvée, le *malandro* Januario Jaboatão (Zé-Trindade), célibataire convaincu, trouve une femme pauvre et mère de onze enfants qui le force à l'épouser même en sachant qu'il est pauvre. Encore une fois, quand la *malandragem* n'a pas d'objectif noble ou quand, même sans avoir un but décent, elle ne trompe ou ne s'oppose pas aux riches, elle est invariablement punie dans les films. La *malandragem* dans les chanchadas ne fonctionne que lorsqu'elle est caractérisée comme une sorte de revanche sociale.

Cet utilitarisme des héritages qui doit avoir une finalité précise est très explicite dans le film *O camelô da rua Larga*. Vicente est un type honnête qui, ne trouvant pas ou ne voulant pas trouver de travail, essaie de travailler comme camelot. Indépendamment du manque de travail, il sait que comme ouvrier il serait exploité. Ainsi, il préfère – en attendant la mort d'une tante qui lui laisserait un héritage - vendre ses presse-purées dans les rues, quitte à être constamment poursuivi par la police fiscale. Le système qui l'exclut du progrès social est le même que celui qui l'empêche de gagner sa vie. Le manque de travail et d'argent l'empêche de se marier et de payer les mensualités de la pension où il habite, lui attirant la rage et les insultes de la propriétaire qui est une véritable mégère, le type de personnage que nous analyserons maintenant.

3.8.2 - Les mégères et les vamps

Le personnage insultant de la propriétaire de la pension dans le film *O camelô da rua Larga* nous amène aux personnages des mégères, qui étaient assez souvent des femmes agressives, corpulentes ou très maigres - le cas exceptionnel de Zezé Macedo - et d'un âge moyen. Même quand elles n'étaient pas âgées, elles s'habillaient comme des vieilles comparativement aux jeunes filles tentatrices aux corps beaux et partiellement dénudés (les vamps). Elles jouaient les épouses des *malandros*, mais pouvaient être aussi leur belle-mère ou la patronne d'un établissement qu'ils fréquentaient.

Moins belles et moins jeunes que les héroïnes et les vamps, les mégères sont des personnes autoritaires qui terrorisent leurs maris tremblants, acculés et sans défense (comme des proies) face à leurs cris et à leurs insultes. Leur façon prude et conservatrice de s'habiller, leur tempérament explosif, mesquin et gratuitement insultant envers leurs maris les rendaient peu sociables, peu désirables et serviraient à justifier, devant le public, les escapades de leurs maris. Ce comportement tyrannique et cette esthétique agressive s'oppose à la beauté, à la bonté et à la douceur des héroïnes, mais surtout à la compréhension et à la sensualité des vamps, leurs véritables rivales et opposantes.

En fait, entre la mégère et la vamp, il y a une véritable opposition de styles. Si la première s'habille de la tête au pied avec des vêtements plus classiques, voire démodés, la vamp est fréquemment une artiste et/ou une femme moderne, une vedette du théâtre de revue qui s'habille peu et/ou sensuellement ; à l'agressivité et à l'âge mûr des premières s'opposent la jeunesse et la compréhension des secondes ; l'une est femme au foyer, l'autre est artiste et indépendante. Ainsi, l'adultère des maris est vu quasiment comme le repos mérité du guerrier ; comme un cri de libération et de liberté qui symboliserait la quête du bonheur, pouvant être perçu à nouveau comme une tentative de renversement d'une situation défavorable qui caractérise les attitudes des *malandros*.

Nous pourrions utiliser l'opposition que DaMatta fait entre la maison et la rue pour expliquer leur antagonisme. Pour l'anthropologue, la maison est le lieu de la tradition et de la morale, des codes normatifs et de contrôle, tandis que la rue serait le lieu de la tentation, des passions, du loisir et des fantasmes. Les groupes sociaux qui les constituent ne sont pas les mêmes, n'ont pas forcément les mêmes objectifs, créant une relation d'opposition et d'exclusion[342].

La seule différence avec les définitions de DaMatta est que, dans le cas des films, l'univers inexorable et impersonnel où régnaient l'ordre et la violence est celui de la maison et non pas celui

[342] DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros et herois*...Op.cit. p. 90-95.

de la rue, l'espace de liberté en opposition à celui rigoureux et symbole de renfermement de la maison. En ce sens, l'espace d'oppression de la maison se confondait avec celui du travail, où le travailleur est là aussi tyrannisé.

Travail et maison sont justement les deux endroits de torture du personnage Ananias dans le film *Tudo azul*. Ce n'est pas un hasard, donc, si une grande partie des images mentales ou rêvées par le personnage se passent à ciel ouvert ou dans des endroits de loisir. Pendant ces moments de rêverie, même à la maison ou au travail, ces espaces sont totalement modifiés au point de devenir un espace de loisir comme la rue ou les bars, symboles de liberté et notamment de repos pour le personnage. Sa femme et son patron, les deux bourreaux, se plaignent tous deux des constants retards d'Ananias. Cela non plus n'est pas un hasard. Il retarde le plus qu'il peut l'arrivée dans ces deux endroits de souffrance, d'enfermement et d'humiliation.

Un jour, en rentrant tard de ses pérégrinations par les radios et les bars en quête de chanteurs qui veulent enregistrer ses chansons, il est surpris par sa femme alors qu'il marche doucement vers sa chambre. Elle lui crie dessus et lui fait peur, faisant tomber un vase par terre. C'est assez pour que les insultes fusent. Elle le traite d'idiot, d'incompétent, de raté et de n'avoir pas assez d'autorité sur leurs fils (qui le voient être constamment humilié par une mère menaçante). Tous les enfants dorment dans sa chambre, tandis que sa femme a une chambre à part.

Un dialogue entre les deux donne une bonne idée du personnage de la mégère. Après être arrivé fatigué du travail, il est obligé de manger une soupe froide car sa femme n'a pas le temps de la réchauffer. Cela est la motivation d'un violent dialogue entre les deux :

> Ananias – Ma plus grande faute a été le mariage.
>
> Sofia – Avec moi, n'est-ce pas? Tu savais bien comment j'étais.
>
> Ananias – Pardon, quand je me suis marié avec toi, tu n'étais pas *comme ça*. Je me rappelle très bien. Ma fiancée avait des *apparences et des manières entièrement humaines*. C'était avec cette Sofia-là que je me suis marié. Je ne sais pas comment cet *épouvantail* que je vois maintenant devant moi a réussi à se dissimuler à l'intérieur de cet ange-là.

C'est nous qui soulignons afin de démontrer les traits les plus typiques des mégères dans ces films. Le dialogue se poursuit, de plus en plus violent, jusqu'à ce qu'Ananias manifeste l'envie de fuir, de disparaître et que sa femme lui recommande, comme son chef l'avait fait, de se suicider. Cette discussion entre les deux sert aussi à définir quelques caractéristiques de la mégère qui l'opposent à la vamp. La mégère représente le mariage-prison, la morale oppressive de la société, tandis que la vamp symbolise la liberté, la fuite du quotidien difficile, l'inspiration, le renouveau, comme le dit Ananias à Maria Clara (la chanteuse Marlene), celle dont il rêve d'être l'amant. L'épouse est le

démon opposé à l'ange et l'épouvantail opposé à la beauté, à la jeunesse, à la modernité et à la sensualité des vamps, le rêve éveillé des malandros et de beaucoup de pauvres. Les vamps ne sont initialement pas des anges, même si elles finissent par être domestiquées ou par devenir gentilles, aliées du héros et/ou du comique.

Le terme épouvantail sert bien à marquer la différence esthétique entre les deux types de femme. Dans le rêve d'Ananias, où le monde est totalement mis à l'envers, sa femme change complètement de look, devenant, à sa surprise et pour son contentement, aussi belle, sexy et joviale qu'une vamp. En plus, elle devient plus douce, compréhensible et aimable, ce qui la rend à nouveau désirable. D'ailleurs, elle perd un peu son statut de femme dans la mesure où elle accepte sans problèmes la relation de son mari avec Maria Clara. Par ailleurs, pour mieux confondre et brouiller les rôles, le jour où sa femme le surprend en train d'embrasser sa maîtresse, elle est habillée d'une façon plus élégante et plus sexy que cette dernière. Quand la maîtresse lui dit qu'elle est une belle et jeune femme, elles commencent à rire et deviennent de bonnes amies. Pendant toute la durée du rêve, sa femme s'habille de façon très élégante et porte de belles robes décolletées avec de jolis bijoux. Avec la disparition des enfants dans le rêve, on perd les repères et l'on ne sait plus qui est la femme et qui est la maîtresse, où s'arrête la maison et où commence la rue.

Au début du film *Matar ou correr*, lorsqu'on s'apprête à pendre les personnages d'Oscarito et de Grande Otelo pour avoir trompé des gens, apparaît une femme qui veut obliger le personnage d'Oscarito à l'épouser. Contraint de choisir entre le mariage et la pendaison, il ne doute pas et choisit la dernière option – entre le mariage avec la mégère et la mort, le *malandro* préfère toujours la mort -, au désespoir de Grande Otelo qui serait pendu avec lui. La femme est le prototype de la mégère décrite ci-dessus. Elle n'est plus jeune, ni très belle et s'habille de façon classique. Finalement, Otelo trouve une solution *malandra* et autant le mariage que la pendaison sont évités.

Dans le film *Garotas e samba*, Américo (Zé-Trindade) se laisse séduire par l'arriviste Naná (Renata Fronzi) sans lui dire qu'il est marié. Sa femme Jocelina (Suzy Kirby) est une femme grande et corpulente. A sa première apparition, cette dernière porte une robe longue et large qui magnifie sa corpulence et son austérité. Comparée à la douceur de la souriante vamp Naná et à ses décolletés, Jocelina (même le nom est moqueur) est une véritable matrone, presque une bonne sœur, et très peu désirable. En apprenant l'existence de la vamp, la femme traite le mari de chien et lui demande de faire attention, parce qu'il sait qu'elle est violente.

Charlot (Ivon Cury), le propriétaire du café-concert et directeur de la revue musicale qui se prépare dans ce même film, a une fiancée qui est aussi très jalouse et a des comportements de mégère. Elle l'insulte ou le réprimande pour tout et n'importe quoi. Elle est plus âgée et moins belle que la vamp Zizi (Sonia Mamede). Un peu plus tard, quand les deux mégères sont arrêtées par la police en

raison d'une bagarre, Américo et Charlot vont à la prison pour payer leur caution, mais, insultés par elles, ils disent au chef du commissariat qu'ils ne les connaissent pas. Plus tard, en sortant de la prison, Jocelina va frapper et humilier Américo dans le restaurant où il se trouvait avec Naná.

Dans le film *Rico ri à toa,* la mégère de Zé da Fubica (Zé-Trindade) est l'actrice très forte Violeta Ferraz, tandis que la vamp est une mulâtresse jeune et sexy embauchée comme bonne. Isabel, le personnage de Ferraz, est une femme mûre et corpulente qui s'habille et se maquille excessivement, ressemblant à un magasin de bijoux. Elle est très agressive et autoritaire et oblige son mari peureux à faire des choses dont il n'a pas envie, comme vendre sa vieille voiture qu'il aime beaucoup. A un certain moment, elle dit à son mari qu'elle a envie de le manger avec de la farine.

Une fois devenue riche, Isabel veut que sa fille sorte avec un bon parti et non avec un pauvre chauffeur de taxi, comme son père. Énervé, Zé da Fubica décide, pour que sa fille puisse épouser l'homme qu'elle aime, de redevenir pauvre en dépensant tout l'argent avec ses amis.

Dans le film *Absolutamente certo,* c'est Dona Bela (Dercy Gonçalves) qui rend la vie compliquée à Zé do Lino (Anselmo Duarte). Elle est grosse, un peu âgée, crache par terre dans sa maison et parle en criant et en insultant tout le monde, surtout les personnes qui payent cinq cruzeiros pour regarder la télévision chez elle. Elle insulte davantage Zé do Lino qu'elle accuse de tromper sa fille à qui il est fiancé depuis dix ans. A chaque fois qu'ils se rencontrent, elle le traite de vagabond, de trompeur et, en criant, elle le vire de chez elle en le rouant de coups. Mais comme Zé n'est pas un *malandro* et Dona Bela n'est pas sa femme, il n'a pas peur d'elle et l'insulte lui aussi.

Dans le film *Esse milhão é meu*, Filismino (Oscarito) est réveillé par les insultes de sa femme Gertrudes (joué par Margot Louro, femme d'Oscarito dans la vie). Énervée parce qu'il n'a pas entendu le réveil, elle lui lance :

> « Filismino, tu n'as pas entendu le réveil, idiot ? Ou tu as rêvé que tu es devenu riche et veux rester au lit jusqu'à midi ? Dix-huit ans de mariage et toujours le même enfer. Maudite soit l'heure où je me suis décidée à t'épouser. J'aurais dû écouter ma mère qui me demandait de faire attention. Je ne sais pas où j'avais la tête de n'avoir pas vu le bon à rien que tu étais. Cela fait dix-huit ans que je me sens attachée à un sac vide qui peine à se maintenir debout. On est venu passer quelques jours chez mes parents et nous ne sommes jamais repartis. Tu es un fonctionnaire de dernière catégorie… »

Après ces insultes, n'importe quelle escapade du personnage serait comprise par le public. Et Filismino trouve une raison de fuir l'enfer de sa maison dans le personnage d'Arlete (Sonia Mamede), une belle et jeune danseuse d'un café-concert qu'il rencontre quand il va fêter le prix qu'il a gagné pour avoir passé une semaine sans manquer le travail. Le problème est que la vamp, ici, est initialement méchante et veut, aidée par un complice, le soulager de son argent, mais à la fin elle se

désiste et devient son alliée contre le méchant et les mégères, parce que, outre sa femme, Filismino doit aussi faire face aux insultes d'Augusta (Zezé Macedo), sa belle-mère.

Dans le film *O camelô da rua Larga*, la mégère de Vicente (Zé-Trindade) est la patronne de la pension qui l'insulte parce qu'il ne paye pas les huit mois de retard qu'il lui doit. Dona Bebé (Maria Vidal) est l'une des ces femmes mûres, grosses et pas élégantes qui caractérisent la mégère. A sa première apparition, elle chausse des gants de boxe pour aller séparer une dispute entre deux voisines. En criant et en insultant les deux dames, elle dit que c'est elle la patronne et qu'elle ne veut plus que cela se répète. Insulter et crier, c'est tout ce qu'elle fait pendant tout le film. Elle insulte le journaliste qui aime sa fille, elle insulte sa sœur, son frère et notamment Vicente qu'elle traite constamment de vagabond, de bon à rien. A un certain moment du film, elle lui dit que s'il ne lui paye pas les huit mois de retard, elle va le mettre à l'envers.

Pour mieux mettre en contraste son aspect agressif, elle a quelques instants de douceur envers Vicente. En pensant qu'il est déjà devenu riche, elle le traite avec courtoisie et amabilité, ce qui lui fait penser – lui qui la traite de canon atomique – qu'elle est soit devenue folle soit saoule.

La mégère ne lâchait jamais le comique, le *malandro,* ne lui donnait jamais du repos. Outre le fait qu'elle incarnait la conscience morale, la défense de la famille et des traditions, la megère peut être perçue comme une représentante indirecte de l'ordre étatique qui valorisait le travail, sans nécessairement créer des emplois, et luttait contre l'institution de la *malandragem*.

3.8.3 – Les héroïnes

La représentation des mégères nous amène aux rôles des femmes au sein de ces films. La construction sociale de certains rôles féminins, notamment ceux des héroïnes et de leurs amies, contrarient un peu certaines conventions de l'époque, accentuant l'idée de carnavalisation, de monde à l'envers. Malgré la moralité de leurs personnages, ce qui était en parfaite harmonie avec la pudeur de la société brésilienne de ces années-la, ces femmes n'étaient pas victimes de l'oppression ou de la répression d'une société machiste qui niait leur liberté et leurs envies. Bien au contraire, elles sont loin du prototype de la femme soumise. Modernes et quasiment féministes sans être contre les hommes, elles travaillent, sont invariablement indépendantes et célibataires, « fréquentent les mêmes espaces publics que les hommes[343]», n'ont pas peur des batailles sans que cela vienne compromettre leur féminité, au moins dans le cas des héroïnes. Chastes et prudes, c'est

[343] DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro : Relume-Dumarà, 1993. p. 86

seulement vers la fin, en général à la dernière scène, comme une sorte de récompense, qu'elles ont droit au baiser du héros.

Il faut dire que depuis la fin des années 1920, les femmes revendiquaient de plus en plus la participation au suffrage universel, à la vie politique. Leurs plaintes furent finalement satisfaites en 1932 avec l'institution du vote féminin qui, néanmoins, ne fut rendu obligatoire qu'en 1946. À tout cela est venu se rajouter, dans les années 1950, une plus grande participation des femmes brésiliennes dans la vie sociale en conséquence du processus d'industrialisation et de l'augmentation du nombre de postes de travail. Les femmes ne se contentaient plus du rôle de femme au foyer auquel elles avaient été cantonnées. Un changement qui a commencé à avoir lieu avec l'avènement des deux guerres mondiales, qui a obligé les femmes à remplacer les hommes partis à la guerre.

Même si le taux de participation de la femme dans le taux global des travailleurs du pays était encore faible – autour de 15% en 1950 et de 18% en 1960 – et limité aux activités moins valorisantes – bonnes, institutrices, couturières, manucures, entre autres[344], il a été très significatif pour les femmes. En participant au processus productif, la femme a pu conquérir son autonomie économique et intellectuelle, lui assurant une égalité de droits qui bouleverse un peu la donne entre les rôles masculin et féminin dans la société brésilienne. Selon la sociologue Débora Carvalho, avec ces changements, la femme brésilienne :

> « conquiert des droits semblables à ceux des hommes, qui ont perdu dans presque tous les milieux, le rôle traditionnel de pourvoyeur du foyer. Ce phénomène procure une grande signification. En sapant le pouvoir et le privilège masculin à l'intérieur de la relation familiale, elle [la femme] contribue de façon décisive à l'émergence d'une nouvelle situation, dans laquelle les partenaires sont en meilleure position d'égalité. Cela rend possible la suppression de l'autoritarisme masculin dans la relation familiale et permet l'avènement d'une nouvelle organisation de la famille, établie davantage sur la décision de chaque partenaire et sur un dialogue ouvert. Un tel fait est, pour sa part, directement associé aux valeurs et pratiques d'une société démocratique. Si la démocratie signifie partager droits et devoirs dans une situation d'égalité, alors la nouvelle structure est démocratique[345]».

Évidemment, cette réalité et ces changements n'étaient pas très homogènes dans le pays. Ainsi, nous pouvons affirmer que les *chanchadas* ont construit les personnages à partir de l'imaginaire de la population des grandes villes, notamment de celle de Rio de Janeiro. Ainsi, tous les changements concernant la restructuration du rôle de la femme au sein de la famille qui étaient en cours dans la partie plus urbaine de la société brésilienne des années 1950 furent représentés dans les

[344] Idem. p.85-86.

[345] CARVALHO, Débora. « A mulher : da esfera doméstica à esfera publica ». In : revistaescola.abril.com.br. Texte consulté le 05 mai 2012. revistaescola.abril.com.br /ensino-medio/mulheres-lar-trabalho-577771.shtml.

chanchadas, où les femmes travaillent en dehors de la maison et n'ont que très rarement besoin des hommes pour subvenir à leurs besoins matériels. Cette indépendance était réservée aux héroïnes et aux vamps, invariablement célibataires, contrairement aux « mégères » (et les bourgeoises) qui étaient souvent mariées, dépendantes et, comme nous venons de voir, agressives envers leurs maris, ce qui servait assez souvent à justifier les incartades des ces derniers.

Dans les films *Carnaval no fogo* et *Aviso navegantes*, l'actrice Eliana, l'héroïne, joue la petite amie de l'acteur et réalisateur Anselmo Duarte. Dans les deux films, elle travaille comme chanteuse, elle est célibataire, indépendante et n'hésite pas à se battre contre les méchants en leur donnant notamment des coups de poing, de pied etc. Dans le deuxième film, elle propose même de payer le billet du bateau de son collègue Fréderico (Oscarito), s'il avait un passeport.

L'indépendance ou la quête de l'indépendance par rapport à l'homme et sans l'homme semble être le thème indirecte du film *Barnabé tu és meu*. Dans ce film, la princesse Suleima (Fada Santoro) cherche l'héritier de Salomon, le fils de David, pour l'épouser. Non pas parce qu'elle souhaite construire une famille, mais pour le tuer et ainsi pouvoir accéder au trésor de Salomon. Dans le palais où elle vit, tous les hommes lui sont soumis ou sont ses esclaves. En tuant ses maris, elle prouve son autonomie et le fait qu'elle n'a pas besoin d'un homme pour vivre.

Gonçalina, le personnage joué par Dercy Gonçalves dans le film *A baronesa transviada*, est une manucure célibataire qui rêve de faire du cinéma. En devenant l'héritière d'une baronne, elle peut réaliser son rêve et devient actrice et productrice de cinéma. Elle est une femme moderne, indépendante et active qui signe les chèques, reçoit l'équipe, gère les caprices de la vedette du studio, impose ses goûts d'un cinéma divertissant, populaire et *musicarnavalesque*, se bagarre avec ses opposants et se place à côté du réalisateur comme si elle était la coréalisatrice. Symbole majeur de sa modernité, c'est elle qui flirte avec le réalisateur à la fin du film.

Il y a deux moments dans ce dernier film qui montrent de façon nette l'intolérance des hommes envers les femmes au caractère fort, déterminé et entêté. L'étoile du studio et femme du producteur, Suely Borel (Zaquia Jorge[346]), est capricieuse et ne veut jouer que dans des drames, tandis que Gonçalina ne veut produire que des comédies carnavalesques. Face à sa détermination, le réalisateur, exaspéré, dit à deux occasions, comme s'il s'agissait d'un monologue intérieur, que si elle était sa femme il lui donnerait une gifle.

[346] A titre anecdotique, Zaquia Jorge était une grande vedette très populaire du théâtre de revue, connue comme « la vedette de la banlieue » parce qu'elle avait apporté le théâtre de revue dans les banlieues cariocas. Après sa morte noyée en 1957, son mari et un autre compositeur ont composé une chanson intitulée « Madureira chorou » (Madureira a pleuré) – Madureira étant le quartier de la périphérie proche de Rio où elle avait son théâtre. La mélodie de cette chanson est la même que la musique française interprétée par l'acteur et chanteur Dario Moreno « Si tu vas à Rio », sortie en 1958 et qui parle, elle aussi, de Madureira.

É fogo na roupa ! est le film qui a pris au sérieux cette idée d'indépendance de la femme dans les *chanchadas* en l'incorporant à l'intrigue. Le film porte sur la réalisation d'un premier congrès d'épouses pour le bonheur conjugal. Les femmes veulent faire approuver un projet de loi qui sanctionne l'infidélité des hommes par la peine capitale. Dans le film, elles occupent un espace, celui des hôtels, bars et restaurants – des espaces normalement masculins – pour discuter des questions touchant leurs intérêts, en agissant parfois comme des hommes.

Le film est ambigu et parfois misogyne. En voulant régler la conduite des hommes, elles finissent par agir comme eux. En outre, la plupart des participantes du congrès sont excessivement masculinisées. La présidente du congrès ressemble à un homme. Elle fume des cigares, boit de la *catuaba* – une boisson faite avec la plante éponyme qui est très populaire dans le milieu ouvrier masculin en raison de ses supposées propriétés aphrodisiaques et érectiles – et crache par terre. En plus, elle s'appelle Madame Pau-Pereira, qui est le nom d'une autre boisson connue des ouvriers par ses propriétés revigorantes et érotiques, sans compter que *pau* est l'un des surnoms du sexe masculin.

Le film voulait peut-être passer le message que pour conquérir son espace dans une société machiste, la femme devait se comporter comme un homme. Mais en choisissant des actrices talentueuses, quoique corpulentes et loin du canon de beauté, plus habituées aux rôles de mégères, le film semble se désolidariser des causes des féministes et légitimer l'adultère masculin. En outre, le seul personnage plus féminin, plus moderne et plus près de l'idéal d'une société égalitaire et matriarcale - la comtesse française - où la femme aurait les mêmes droits et pourrait faire tout ce que l'homme fait - sans être immédiatement affublées d'adjectifs injurieux et peu catholiques, ne fait pas partie du congrès, outre le fait qu'elle est une étrangère. La comtesse est une femme forte et manipulatrice dont le comportement égale celui de certains hommes. Elle boit de l'alcool, mais oblige son mari à boire du lait ; elle essaie de contrôler les escapades de son mari, mais assure des rendez-vous galants dans son appartement, tandis que son mari est obligé de se cacher dans les toilettes pour ne pas la déranger. Le monde idéal que les féministes du congrès auraient aimé instituer.

Si le film *É fogo na roupa !* est ambigu, *Garotas e samba* ne l'est pas du tout. Le film raconte l'histoire de trois femmes aux caractères complètement différents (qui se sont rencontrées dans une pension pour femmes) et leur rêve de réussite professionnelle et sociale. Nous avons déjà commenté la particularité d'une d'entre elles, Naná, *malandro* en jupon très sympathique et charmante. Les deux autres sont deux femmes de l'intérieur arrivées dans la grande ville en quête d'opportunités. Didi (Adelaide Chiozzo), grande accordéoniste, est une femme provinciale aussi talentueuse que naïve qui espère avoir du succès à la radio. A cette fin, elle apporte une lettre de

recommandation de son parrain – très probablement un homme politique de l'intérieur - au directeur de la Radio Carioca. Zizi (Sonia Mamede) est une femme décidée et moderne qui quitte son fiancé sur l'autel pour partir vers la ville et vivre son rêve de devenir une vedette.

Les trois protagonistes sont relativement jeunes et belles, comme c'était souvent le cas dans ces films quand il s'agissait des héroïnes. En arrivant seules à la pension de Madame Inocência (Zezé Macedo), une femme vieille et aigrie qui déteste les hommes et pense que les jeunes filles sont toutes des allumeuses, elles doivent faire face aux préjugés concernant les jeunes femmes indépendantes et exerçant la profession d'artiste, synonyme d'indécence à l'époque. Pour la propriétaire de la pension, conservatrice, c'est « souvent les mêmes histoires. Les jeunes filles d'aujourd'hui, ne pensent qu'à chanter, les jambes en l'air, et marcher en se dandinant pour exciter l'enfilade d'éhontés que sont les hommes ».

Pour des femmes moralistes comme Madame Inocência, le théâtre de revue était quelque chose d'impudique et les vedettes, comme on appelait les artistes de ce genre de théâtre, avec leurs corps sensuels et dénudés, étaient du ressort de la police. Et vedette, c'est justement la carrière que Zizi a choisie. Pour y arriver, il va cependant falloir rafraîchir la mémoire de Charlot - homme adonné aux femmes, directeur de la boîte et d'un spectacle musical qu'il est en train de répéter - et surtout l'éloigner de son amie jalouse et mégère. Mais Zizi possède un argument infaillible : une photo de Charlot avec une dédicace compromettante donnée lors d'une tournée passant par son village. Zizi, sagace, doit encore aider la naïve Didi à se délivrer d'un salopard qui travaille à la radio et qui essaye de profiter de sa naïveté.

La conquête de son espace dans une société machiste, n'est pas une chose simple, ni la réaction de certains personnages masculins. Jorge Goulart - un chanteur très populaire à l'époque et qui y joue son propre rôle – quitte la répétition du spectacle musical énervé à cause de la jalousie et les intromissions de la fiancée de Charlot dans le déroulement de la répétition du spectacle. Avant de partir, il donne le conseil suivant à Charlot : « Prends cette gamine, donne-lui quelques fessées, débarrasse-toi de sa petite jalousie et après je reviendrai ici ». Un commentaire machiste qui montre comment les hommes de l'époque avaient du mal à supporter les femmes indépendantes qui travaillaient et osaient exprimer une opinion divergente de la leur. En fait, pour ce genre d'homme, le champ d'action de la femme devrait se restreindre à la cuisine, comme on disait autrefois. Pour eux, les femmes n'étaient pas faites pour apprendre des formules, mais plutôt des recettes. Le fameux Soit belle et tais-toi que ces héroïnes contrarient avec délectation.

Le film *Garotas e samba* est intéressant dans le sens où il montre des femmes qui cherchent à gagner leur vie sans renoncer à la présence de l'homme. A l'exception de Naná, qui rêve d'un homme riche, les deux autres espèrent percer dans les professions qu'elles ont choisies sans refuser

l'aide des hommes qu'elles admirent, sans que cela signifie ou implique une dépendance. Ces films sont très en avance sur leur temps car jusqu'en 1962 (celui-ci est de 1957) le code civil brésilien obligeait les femmes à avoir une autorisation du mari si elle voulait travailler. Le travail féminin n'était autorisé qu'en cas de besoin, si le mari ne gagnait pas assez pour subvenir aux besoins de base de la famille.

Dans le film *Pintando o sete*, le père des deux héroïnes modernes rappelle à Zilá (Sonia Mamede), la plus jeune, qu'elle ne pourrait partir aux États-Unis en lune de miel qu'après le mariage de Gilda (Mária Petar), son aînée. Zilá lui répond que comme Gilda ne veut rien savoir des hommes et qu'elle ne se préoccupe que des ses peintures, elle a peu de chance de trouver un mari. Pendant ce temps, continue-t-elle, je dois me contenter de « prendre » mon Marlon Brando et mon Gregory Peck seulement en photo, alors qu'elle elle aurait aimé les « prendre » pour de vrai. Le dialogue est plein d'ambiguïtés. A commencer par le choix du verbe prendre, qui a plusieurs acceptions sexuelles. Cette ambiguïté est encore soulignée par le fait que le dialogue commence avec la phrase du père, qui dit que sa maison est une maison respectable, tandis qu'on voit Gilda en train de peindre vêtue d'un minuscule short dont les belles et longues jambes occupent une grande partie de l'écran.

Selon Rosangela de Oliveira Dias, ces héroïnes étaient jeunes - à l'exception de Dercy Gonçalves -, belles et ambiguës. En même temps qu'elles incarnaient l'indépendance et la bataille des femmes pour une place au soleil dans une société machiste, elles étaient attachées aux préjugés moraux de l'époque et aux idéaux de la femme prude, candide et amoureuse, ce qui ne les a pas empêchées d'être sexy et d'exhiber des parties de leurs corps dans des vêtements sensuels[347].

Ces jeunes héroïnes étaient originaires des classes moyennes et interprétaient des rôles typiques des personnes des classes moyennes. Elles étaient fonctionnaires, princesses et plus fréquemment artistes. Au contraire des comiques qui interprétaient assez souvent des personnages populaires ou d'origine populaire – ce qu'elles étaient dans la réalité -, elles jouaient très rarement des rôles de domestiques ou d'autres types d'emplois populaires. Des films de notre corpus, Fada Santoro et Eliana sont des manucures dans *Nem Sansão nem Dalila* (mais sont des filles de riche dans la partie rêvée qui constitue les trois quarts du film); Eliana joue Teresinha, une cuisinière ratée qui garde son emploi dans *Samba em Brasília* grâce à sa beauté (qui la transforme rapidement en fiancée du fils du patron) et Norma Blum joue Eva, une vendeuse dans un supermarché pendant quelques minutes, puisqu'elle est immédiatement virée.

[347] DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada.* Op. Cit. p. 91.

La caractérisation des personnages des héroïnes était plutôt de l'ordre de la volonté, du désir, de l'imaginaire collectif, qu'une réalité du Brésil des années 1950.

3.8.4 - Les Noirs

Les *chanchadas* ont fait de la culture afro-brésilienne le modèle de leur identité cinématographique, mais ont oublié de valoriser les Noirs et de leur donner des rôles de protagonistes. Nous avons déjà eu à ce propos l'occasion d'analyser la rancune de Grande Otelo, la grande étoile du genre à côté d'Oscarito, dans le film *A dupla do barulho*. Dans l'intrigue de ce film, qui est un peu autobiographique, le personnage de Tião (Grande Otelo, dont le véritable nom est Sebastião Prata) se plaint d'être souvent le second de Tonico (Oscarito). C'est toujours Tonico et Tião, jamais l'inverse, dit-il. Et Otelo avait raison ! Si on pouvait faire un effort pour comprendre cette situation quand il s'agissait d'Oscarito, acteur d'un immense talent, c'était plus difficile quand il jouait avec des acteurs qui ne lui arrivaient pas à la cheville.

Comme dans le théâtre de revue, qui a accordé beaucoup de place à la culture des Noirs, mais ne les a pas beaucoup utilisés, préférant des acteurs blancs peints en noir pour les représenter (comme les *minstrels* américains), dans les *chanchadas* aussi nous parlons de la culture afro-brésilienne, mais nous n'y voyons pas beaucoup de Noirs, en tout cas rarement au premier plan. A l'exception de Grande Otelo, qui n'a eu que très rarement le premier rôle malgré son énorme talent, les Noirs ne sont que des figurants dans ces films. Il arrive parfois que même dans les numéros musicaux de samba il n'y ait pas de Noirs.

Avant de poursuivre notre analyse du rôle des Noirs dans les *chanchadas*, il faut peut-être expliquer un peu l'histoire compliquée des Noirs dans le cinéma brésilien. Dès le cinéma muet, l'époque de l'apogée des principales théories racistes, les Noirs ont souvent été marginalisés, comme on peut l'imaginer. Ils étaient absents même des documentaires, où nous pourrions au contraire les voir plus aisément étant donné l'évidence de leur présence et de leur importance dans le quotidien brésilien. Ils apparaissent dans certains films chantants dans des pantomimes qu'ils ont eux-mêmes créés pour les cirques pour lesquels ils travaillaient. Dans les films de fiction, quand on daignait les représenter, on les réduisait aux stéréotypes. Si, dans les années 20, les sympathisants du racisme ont largement perdu du terrain dans la société brésilienne, cela n'a pas eu de reflet effectif dans les films. Même les Noirs les plus illustres n'étaient pas mentionnés dans les ciné-journaux. En fait, ce n'est qu'en 1926 que le Brésil verrait un Noir dans un second rôle. Gerôncio, le personnage d'un

domestique dans le film *A filha do advogado* ("La fille de l'avocat"), de Jota Soares, qui est très probablement le premier personnage noir de la cinématographie brésilienne.

Dans le film *Favela de meus amores*, réalisé en 1935 par Humberto Mauro, un film important dans l'histoire du cinéma brésilien et des *chanchadas*, ce sont des blancs qui jouent les rôles de *sambistas* et de compositeurs de samba, tandis que les Noirs font de la figuration. Mais cela n'a pas suffi à empêcher les récriminations et les menaces de censure subies par le film, car il montrait trop de pauvres et de Noirs. *It's all true*, film inachevé d'Orson Welles, vit lui aussi son visa d'autorisation annulé par la dictature du gouvernement Vargas car il s'intéressait trop à la culture afro-brésilienne.

Outre le film *A dupla do barulho*, dans le film *Samba em Brasília*, Ivete, la Noire qui dispute à Teresinha le poste de porte-étendard de l'école de samba du film, remarque, un peu agacée et jalouse de la préférence de certains membres de l'école pour sa rivale, que c'est la première fois qu'elle voit une Blanche se mêler à la culture des Noirs. Maria, une amie noire de Teresinha, lui fait remarquer que l'école de samba est une association démocratique, ce à quoi Ivete rétorque que "la conversation n'est pas encore arrivée à la cuisine". Cela constitue, jusqu'à aujourd'hui, une grave insulte, très utilisée par les classes moyennes afin, non seulement de disqualifier la position de l'autre, mais de le remettre, comme on aimait le dire, à sa place insignifiante. Dans ce passage, Ivete est doublement raciste. Elle n'apprécie pas trop les Blancs qui se mêlent de la culture des Noirs et pas davantage les Noirs qui défendent les Blancs ou qu'elle considère comme inférieurs à elle, une porte-étendard d'une école de samba, titre qui était (est) très honorifique et la distinguait des autres Noirs. Cette phrase illustre aussi la théorie défendue par certains historiens qui affirment qu'au Brésil les préjugés sont plutôt d'origine sociale que raciale. Ainsi, les Noirs qui se jugeaient socialement supérieurs, comme Ivete, nourrissaient des préjugés à l'encontre de ceux tenus pour inférieurs.

Mais la dispute entre les deux femmes peut aussi être utilisée comme une métaphore de la situation des Noirs dans le cinéma brésilien et dans le genre *chanchada* lui-même. Au début du film, au cours d'une bagarre entre les deux femmes, Valdo, compositeur blanc de l'école qui nourrit une passion pour Teresinha, rappelle à cette dernière qu'elle ne devrait pas "se mélanger", une autre expression très péjorative qui prônait, dans une forme de ségrégation sociale et raciste, la séparation des classes et des races. C'est la même phrase que son fiancé riche lui dit à la fin du film, affirmant qu'elle ne pouvait pas l'épouser et continuer de se lier à ce « type de gens ». Donc, Teresinha, la blanche supérieure, ne devrait pas se mélanger avec Ivette, Noire et inférieure, semble dire Valdo. Rappelons qu'au Brésil, à l'inverse des États-Unis où les gens se disent égaux mais séparés, les

autorités brésiliennes ont toujours affirmé que le pays était "différent, mais uni[348], afin d'affirmer le fameux mythe de la "démocratie raciale" où l'hétérogénéité ferait partie d'un tout unique et harmonieux.

Le problème est que dans le film, qui ne se soucie pas de réalisme, Ivete se montre meilleure danseuse que Teresinha. En ce sens, elle est aussi victime de certains préjugés qui font que l'on préfère une blanche, même si elle est moins efficace comme danseuse, à une bonne danseuse noire. Autrement dit, entre les Blancs et les Noirs dans le cinéma brésilien, le Noir a généralement le second rôle, voire sera cantonné à la figuration. Malgré le préjugé qu'elle comporte, sa remarque sur la présence des Blancs dans le milieu de la samba attire l'attention sur un détail qui deviendra un événement prédominant à partir de la fin des années 70 : le fait que les pauvres seront presque entièrement remplacés par les riches (les "Blancs") au sein des écoles de samba. À la fin, Ivete sera considérée comme une traîtresse en abandonnant l'école à la dernière minute pour aller jouer dans une école rivale.

D'un autre côté, Ivete, comme nous allons le voir, appartient à un archétype fréquemment utilisé dans la représentation des femmes noires : celle de la mulâtresse aux formes généreuses, concupiscentes, véritables Venus callipyges aux façons de marcher sensuelles et pleines de charme. Elles incarnent, en règle générale, des domestiques extraverties, proches des patrons, aux robes, jupes ou pantalons bien moulants, comme celles des films *Pintando o sete*, *Rico ri à toa*, *Garotas e samba* et *De vento em popa*. D'ailleurs, dans ce dernier film, la mulâtresse domestique danse un mambo de façon très sensuelle qui met ses formes sculpturales en évidence.

Ces femmes apparaissent très peu dans les films, mais quand elles apparaissaient c'est plutôt leurs corps et notamment leurs fesses qui sont mises en valeur. Dans le film *De vento em popa*, la blanche Sonia Mamede se grime en noire et se rajoute une longue chevelure noire pour caricaturer ce genre de scènes où le corps des mulâtresses était la seule chose qui importait. Le duo qu'elle forme avec Oscarito, lui aussi légèrement grimé en noir, vêtu de frac et portant un haut-de-forme, fait penser aux grands moments de Fred Astaire et Cyd Charisse. En termes historico-sociologiques, il s'agit de lhéritage du mythe de la "mulata sestrosa[349]" (mulâtresse matoise), cultivé au Brésil depuis toujours. En termes filmiques, il s'agit de lhéritage du théâtre de revue, qui les aurait représentées pour la première fois en 1870, où ce type rencontrerait un grand succès. Dans la plupart des numéros musicaux, quand il y a des Noires, elles sont toutes de très belles femmes aux corps helléniques.

---

[348] DaMATTA Roberto. *Carnaval, malandros e herois*... Op.cit. p.18.
[349] Pour plus de détail, lire SAYERS Raymond, *The negro in Brazilian Literature*. New York : Hispanic Institut, 1956.

Au delà de cette représentation stéréotypée des femmes noires, il y a des phrases ou des noms qui sont très ambiguës. Dans le film *O camelô da rua Larga*, Madame Bebé est opposée au mariage de sa sœur avec Vicente, le camelot, parce que, si cela se produisait, il lui faudrait nourrir un beau-frère qui "ressemble plus à un *malandro* qu'un Black (sic) du milieu de la samba". Epaminondas, le personnage du *mineiro* (natif de l'Etat de Minas Gerais) simplet dans le film *Pintando o sete*, dit à Marlene, la domestique noire, quand il se rend compte qu'elle avait pris à son insu la place de Zilá, sa fiancée à qui il récitait un poème les yeux fermés : "dis donc, tout est soudainement devenu obscure et", en se référant à ses formes, "gonflées". Dans le film *Amei um bicheiro*, qui n'est pas une *chanchada*, Otelo se compare, en plaisantant, à un singe.

Le paradoxe de ces films – qui, en même temps qu'ils voulaient affirmer la culture populaire comme identité nationale et paradigme du cinéma brésilien, marginalisaient ceux qui furent déterminants dans la valorisation de cette culture - semble absolument normal dans un pays où les Noirs furent souvent considérés « comme le niveau plus bas des classes populaires[350]». Robert Stam affirme que les films des *chanchadas* ont lamentablement sous-représenté les Noirs malgré les origines africaines de la samba, présentée dans la plupart des numéros musicaux. En ce sens, continue-t-il, les films brésiliens auraient imité les films hollywoodiens qui ont eux aussi essayé de représenter la culture noire en faisant abstraction de ses créateurs[351]. Ce qui est confirmé par Michel Chion quand il analyse « l'éviction des musiciens afro-américains du genre musical[352]». En utilisant comme une métaphore de la sous-représentation des Noirs dans les comédies musicales américaines le film *Sur les ailes de la danse,* dans lequel Fred Astaire est grimé en noir pour honorer Bojangle, un grand danseur de claquettes de Harlem, Chion affirme, au sujet des Noirs, que « leur ombre est là, on les évoque, mais on ne les voit guère[353]», ce qui a tout à fait été le cas des *chanchadas*.

Sans vouloir les excuser, cette sous-représentation des Noirs dans les chanchadas est cohérente si nous pensons que ces films représentent la culture populaire comme une idéologie, une conception du monde des classes subalternes. Ainsi, les noirs sont représentés dans les films comme ils le sont dans la société brésilienne, c'est-à-dire, à la marge de la société, dans un rôle secondaire, n'ayant ces talents reconnus qu'en tant que compositeur, percussionniste et danseur de samba.

Otelo fut l'un des grands noms du genre à côté d'Oscarito. Mais au contraire de ce dernier, il avait un talent dramatique exceptionnel (ce qu'il démontre dans le film *Amei um bicheiro*), formé très

[350] SOIHET, Rachel. Op. cit. p.145.
[351] STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism : a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. New York : Durham / London : Duke University Press, 1997. p.102-103.
[352] CHION Michel. Op.cit. p.45.
[353] Idem. Ibidem.

probablement par la vie dure et difficile qu'il a eue. Comme l'avait dit Zezé Motta - l'actrice noire protagoniste de *Xica da Silva*, film de Carlos Diegues -, « Grande Otelo a surmonté chaque obstacle – pauvre, Noir, sans un physique superbe – grâce à son talent, sa pugnacité, sa force, sa détermination et sa modestie[354]». Malheureusement, tout ce talent dramatique a été négligé au nom des innombrables *malandros* qu'il a été obligé d'interpréter. Ce qu'il faisait génialement bien d'ailleurs, confirmant, selon ce qu'avait dit Orson Welles, qu'il était le plus grand acteur comique du XXe siècle.

Outre Grande Otelo et les autres Noirs liés à l'univers de la samba, les *chanchadas* furent responsables de l'émergence du premier réalisateur noir : Cajado Filho. Il commence sa carrière comme scénographe, devient scénariste de plusieurs films (*Garotas e samba*, *De vento em popa*, *Esse milhão é meu*, *O homem do Sputnik*, Pintando o sete, *Dois ladrões*, entre autres) et réalisateur, en accumulant, parfois, les trois fonctions. Cajado fut, sans aucun doute, l'un des grands noms du genre. D'après Carlos Manga, avec qui il a établi un long partenariat,

> « Cajado a été une éternelle victime du racisme. Ils ne l'ont pas autorisé à faire l'École des Beaux Arts, même s'il avait remporté le premier prix dans le concours qu'ils ont proposé. Nous, les Blancs de l'Atlântida Studio, on était en évidence. Lui, il ne l'était pas. Et, pourtant, nous tous – moi, [Watson] Macedo, [José Carlos] Burle, Roberto Farias – nous nous sommes faits à l'aulne de son énorme talent. Il savait tout faire – scénario, argument, inventer des gags, réaliser. Pour moi, Cajado fut le véritable père de la *chanchada*[355]».

Mais si les *chanchadas* n'ont pas réservé aux Noirs beaucoup de places comme protagonistes de leurs récits - ce qui est déplorable pour des films qui mettaient en valeur la culture afro-brésilienne - elles ne les ont pas totalement oubliés, vu que dans presque tous les films il y avait beaucoup de danseurs et de chanteurs de samba, représentés non comme des êtres pittoresques ou exotiques – pas toujours - mais comme les auteurs de la culture populaire dont ces films soulignaient la valeur. Ces figurants étaient des personnages réels, loin du stéréotype habituel.

Si d'un côté plusieurs favelas scénographiques ont servi de décors pour les numéros musicaux, il y a eu aussi plusieurs séquences filmées dans de véritables favelas. Et quand les personnages montaient les pentes des favelas, ils rencontraient les vrais habitants des favelas, les vrais personnages du milieu de la samba, presque tous des Noirs, transformés en figurants pour l'occasion. C'est le cas des films *Quem roubou o meu samba*, *Treze cadeiras* et *Samba em Brasília*.

---

[354] *Ecrans d'Afrique*, 3e, 4e trimestre, 1993. p. 34. Apud : STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism : A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press. 2004 (2e impression). p. 88.

[355] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 132.

La représentation des favelas comme un lieu pacifique, ludique et même paisible, comme une option d'habitation pas chère et décente, contribuait, même s'il s'agissait d'une carnavalisation de plus du genre, à la reconnaissance de la culture des pauvres et à la sociabilité des habitants de ses antres de misère, délaissés par les autorités et détestés des élites de l'époque, augmentant davantage la séparation entre riches et pauvres. Même si cette union interclasse prônée par les *chanchadas* était un peu idéalisée et ne correspondait pas à la totalité de la société, elle défendait l'idée d'une entente possible, toute en dénonçant, à sa façon, l'apartheid social qui régnait dans la société brésilienne.

Cette exposition de l'univers des pauvres rompait aussi avec la politique tacite d'invisibilité des Noirs, une sorte d'eugénisme culturel, qui contribuait à éloigner des écrans brésiliens tout ce qui avait un rapport direct avec la misère et les classes populaires, notamment les Noirs, dans ce qui faisait partie d'une envie d'européanisation, de civilisation (comme le préféraient certains) du pays.

Il est bien vrai que, comme dans *Casa-grande e senzala*, de Giberto Freyre, la culture noire est valorisée, mais on n'y discute pas vraiment des principaux problèmes concernant les Noirs au Brésil qui, comme les Indiens, ont toujours été perçus comme des obstacles à la modernisation du pays. En fait, les *chanchadas* étaient préoccupées par les problèmes qui affectaient les subalternes en général, sans les distinguer par la race. Encore une fois, nous pourrions y voir une influence de l'œuvre de Freyre et de son idée d'unité dans la diversité, même si, comme nous avons eu l'opportunité de le voir *supra*, ils n'ont pas hésité à dénoncer, ponctuellement, le racisme des élites, comme dans le cas du réalisateur du film dans le film *Carnaval Atlântida* qui envoie les deux candidats scénaristes noirs au service de nettoyage. A travers les conflits concernant la séparation entre les classes, les films niaient l'idée de démocratie raciale étant donné que les pauvres étaient majoritairement pauvres et la plupart des riches était composée de Blancs.

En instituant la culture afro-brésilienne comme paradigme de l'identité nationale et cinématographique, ces films auraient pu discuter davantage du problème des Noirs. Quoi qu'il en soit, aussi ambigu qu'il soit, le cinéma brésilien a très rarement abordé le problème du racisme d'une façon aussi directe et réaliste que dans le film *A dupla do barulho* ou dans le film *Também somos irmãos,* réalisé en 1949 par José carlos Burle et produit par l'Atlântida, mais qui n'était pas une chanchada. Un autre aspect intéressant de *A dupla do barulho* est qu'il montre comment un refus quelconque et/ou un processus de marginalisation sociale peut conduire l'homme vers les franges de la société et même à la délinquance. Dans le film, Tião, le personnage d'Otelo, sombre dans l'alcool jusqu'à devenir presque un mendiant. Il est trouvé par l'habilleuse noire de son ancienne compagnie, qui l'a toujours aimé en silence.

3.8.5 - La femme Noire

Le rôle de l'habilleuse dans *A dupla do Barulho* nous permet d'attirer l'attention vers les personnages des femmes noires. Dans son livre *O negro no cinema brasileiro* (« Le Noir dans le cinéma brésilien »), de 1988, João Carlos Rodrigues a répertorié 12 types de stéréotype les plus récurrents de la représentation des Noirs. Parmi eux, se retrouve la « mulata boazuda et sestrosa », la mulâtresse sexy ou matoise, désirée par tous les hommes de toutes les races, proche d'un certain exotisme sexiste. Originaires du théâtre de revue, dans les *chanchadas* ces personnages apparaissent normalement dans de petits rôles de domestiques.

Selon Rodrigues, la mulâtresse sexy et matoise est la compagne du *malandro* et garderait quelques similitudes avec les orixás[356] « Oxum[357] (beauté, vanité, sensualité), Yemanjá[358] (fierté, impétuosité) et Iansã[359] (jalousie, promiscuité, irritabilité). Dans ses formes les plus agressives, elle peut acquérir les attitudes moqueuses de la Pomba-Gira (version féminine d'Exu[360]), entité de l'Umbanda, habillée parfois comme un mélange de gitane et de prostituée ».

En fait, à l'exception d'Ivete (Carmen Montel), la porte-étendard du film *Samba em Brasília*, qui aurait quelques caractéristiques de la Pomba-Gira (prototype de la femme indépendante qui adore boire, fumer, avoir plusieurs hommes), les autres Noires sont sexys, mais sont des travailleuses. Ivete est un peu caractérielle, indépendante, querelleuse et n'a pas peur des hommes. Elle boit de la *cachaça*, elle est fiancée à un *malandro* et ne semble pas avoir de travail. En tout cas, elle n'apparaît pas comme une domestique ni comme une femme soumise. Les autres ne cadrent pas dans ces définitions, bien au contraire. Elles n'ont rien du *malandro* et, malgré un peu de liberté, semblent bien soumises.

Minervina, la bonne de la pension dans *Garotas e samba*, pourrait faire penser au *malandro*, étant donné qu'elle dit avoir quatre fiancés sans que Madame Inocência, la propriétaire qui déteste les hommes, ne s'en soit rendu compte, mais cela n'est peut-être qu'une petite espièglerie, vu qu'elle travaille, ce qui signifie qu'elle est incorporée dans le système et est soumise à sa patronne.

Dans le film *Pintando o sete*, Marlene (Vera Regina) est également une domestique noire et sympathique aux formes callipyges et à la démarche dégingandée et sensuelle. Amie des deux filles du patron, elle joue l'entremetteuse et se sent presque chez elle dans la maison. Madame Dudu,

---

[356] Les divinités du panthéon du *candomblé*, l'une des religions afro-brésiliennes.
[357] Déesse des eaux et des rivières.
[358] La déesse de la mer, très présente dans le premier film de Glauber Rocha : *Barravento*.
[359] Déesse qui commande les vents et les tempêtes. Présente dans le film *O pagador de promessas* (*Parole donnée*), réalisé par Anselmo Duarte, Palme d'or à Cannes en 1962.
[360] Orixá qui joue le rôle de messager entre les dieux et les hommes.

l'une des riches ridiculisées pour son cosmopolitisme et l'une des acheteuses des tableaux du faux peintre Paul Picanssô, a aussi une bonne noire sexy. La famille du héros, dans *De vento em popa*, a aussi une mulâtresse sexy comme bonne.

Concernant les actrices noires, Vera Regina, une partenaire de Grande Otelo, est la seule Noire à avoir un rôle un peu plus significatif dans les films *O dono da bola*, *E o bicho não deu* et *Um candango na Belacap*, où elle joue encore la mulâtresse sexy. Dans le premier, elle est la bonne, amie du héros qui va se faire passer pour la chanteuse américaine Joséphine Fritzgelo, son double, et chanter avec Otelo. Dans les deux autres, elle joue le rôle d'une artiste en quête d'opportunités.

Ces personnages de mulâtresse étaient réellement très stéréotypés et corollaires d'une vision sexiste et fétichiste qui a habité l'imaginaire masculin et particulièrement la littérature naturaliste brésilienne comme dans le roman *O cortiço*, d'Aluísio de Azevedo, qui montre le danger dissimulé autour des courbes sinueuses des mulâtresses.

Cette vision sexiste et stéréotypée apparaît de façon bien explicite dans le film *Rico ri à toa*. Quand la famille de Zé da Fubica devient riche grâce à un faux héritage, elle quitte la favela pour une belle maison à Ipanema, le quartier des classes sociales supérieures. A leur arrivée, ils sont présentés à leurs employés. Une belle mulâtresse devrait se charger des chambres, tandis qu'une dame plus âgée et beaucoup moins belle (Zezé Macedo) devrait s'occuper des autres pièces. La patronne inverse les rôles et suscite le commentaire malicieux de la jeune : « ah, patronne, je ne sais travailler que dans les chambres, laissez-moi travailler dans les chambres », tout cela énoncé de façon très mielleuse et ambiguë. La phrase, qui vise le comique, ne pouvait être plus sexiste, équivoque et malheureuse. Le mot chambre (*quarto*) est aussi, en portugais, synonyme de hanche, la partie du corps de ces personnages la plus mise en valeur dans les films. Dans un premier temps, la phrase nous induit à penser que la jeune fille, qui flirte avec le patron, ne sait « travailler » qu'avec ses hanches. Ensuite, le deuxième sens, plus explicite, qu'elle ne sait travailler que dans les alcôves des chambres. Encore une fois, les films représentent les Noires telles qu'elles étaient (sont) perçues par la société brésilienne.

3.8.6 - Un peu d'exotique : les bahianaises

Parmi les femmes représentées dans les chanchadas, il y a eu les bahianaises[361]. Ces femmes, qui dans la vie réelle étaient des Noires, voire des métisses, jamais des Blanches. Dans les films, elles sont de toutes les couleurs, peut-être pour, encore une fois, mieux affirmer l'apostolat de Freyre

[361] En portugais on les appelle « baianas », sans le H. En principe, on devrait écrire « baianaises ».

d'une démocratie raciale. Cette représentation, que l'on peut définir comme un peu exotique, fait aussi partie de l'idée de valorisation et de construction d'une certaine idée de la culture populaire comme modèle d'un cinéma brésilien. Mais avant de poursuivre l'analyse de leur représentation, essayons de définir ce que nous entendons par exotique.

Comme nous avons déjà eu l'opportunité de le souligner, la discussion sur l'imaginaire exotique arrive au Brésil par le biais de la littérature romantique et s'insère dans un contexte de quête du caractère national brésilien survenu plus intensivement après l'indépendance du pays et l'engouement nationaliste. Ainsi, l'exotisme des romantiques était mâtiné de nationalisme.

Concernant le Romantisme brésilien, cette question d'un nationalisme exotique avait déjà été mise en évidence par le critique littéraire brésilien Antonio Cândido pour qui la littérature produite par le mouvement foisonnait d'un « persistant exotisme, qui a affaibli notre vision de nous-mêmes jusqu'à aujourd'hui, en nous amenant à nous regarder comme le faisaient les étrangers, procurant, dans les lettres, l'exploitation du pittoresque dans le sens européen, comme si nous étions condamnés à exporter des produits tropicaux aussi sur le terrain de la culture spirituelle[362]».

Mais qu'est-ce que l'exotisme ? Selon Victor Segalen, « L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle[363]», tandis que pour Piault :

> « l'exotisme est une forme de relativisme culturel qui va situer une civilisation par rapport à une autre mais dont on s'aperçoit très vite qu'il instaure une position d'inégalité. C'est que le sens de la valorisation n'est établi que par rapport à un pôle privilégié de la relation et c'est ce pôle unique qui généralement a l'initiative de la relation. Ainsi peut-on sans aucun doute considérer l'exotisme comme une position de la différence offrant à voir le monde extérieur exclusivement à partir d'une centralité blanche et pour l'essentiel pendant longtemps, européenne[364]».

Si la première définition est moins optimiste que la deuxième, les deux auteurs admettent une altérité et posent la question de l'analogie et du point de vue comme déterminants du concept d'exotisme.

Ainsi, à partir de ces définitions, nous pouvons affirmer que dans la représentation des bahianaises au sein des *chanchadas*, il y a plutôt de l'exotique, dans le sens du pittoresque, corollaire d'une conception naturaliste et intérieure d'une altérité non hiérarchisée et non idéalisée, de quelque chose

---

[362] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. 2. 3ª edição. São Paulo : Martins,1969. p. 324.

[363] SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1986. (Biblio Essais, 4042). p. 38. Apud : PIAULT, Marc-Henry. « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale ». *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 11-22, jul./set. 1995. p. 16.

[364] PIAULT, Marc-Henry. Op. cit. 17.

de différent, mais rassemblant, qui est soulignée pour mieux la valoriser. Il n'y a pas d'exotisme, dans le sens d'une exploration intentionnelle, construite et tendancieuse, liée à une extériorité superficielle[365].

Prenons l'exemple des numéros de Carmen Miranda, qui sont abondamment imités et caricaturés dans ces films. Nous pouvons affirmer qu'au Brésil, Carmen Miranda relevait de l'exotique, tandis qu'en Amérique elle relevait de l'exotisme, représentée comme quelque chose de bizarre et d'inférieur. Dans le premier cas, on représente quelque chose, pour le meilleur ou pour le pire, comme s'il s'agissait d'un simple récit où on nous annonce quelque chose comme un voilà qui nous sommes et nous distingue d'une certaine altérité – qui n'y est pas décrite comme inférieure, mais comme différente par absence -, voilà la marque de notre identité, soyons-en fiers. Il n'y a pas de différence, d'altérité, entre le représentant et le représenté, entre le Moi et l'Autre qui est proche culturellement et géographiquement du Moi. Dans le deuxième cas, l'énoncé devient un discours « exotisant » qui est plutôt de l'ordre de l'exclusion séparatrice, quasiment ségrégationniste, quelque chose du genre « voilà ce que nous ne sommes pas et que nous ne devrions pas être». Ici, l'Autre ne partage pas le même groupe socioculturel ni le même espace géographique que le Moi.

Malgré le relativisme des deux exemples, dans le premier cas nous pourrions parler de nationalisme « exotique » d'un personnage typique, de valorisation du local en pleine connaissance de cause, un recours très exploité par l'industrie du tourisme. Pas dans le second cas, quand la connaissance est remplacée par le stéréotype, où le regard est parfois méprisant - ou excessivement réjouissant, ce qui n'est pas très différent - et souvent « exotisant ». Comme l'affirme Todorov, « la connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif[366]».

Si nous voulions utiliser une métaphore cinématographique, nous dirions que dans le premier cas la caméra est placée à la hauteur du regard du spectateur en focalisation interne, tandis que dans le deuxième elle est placée en plongée, en focalisation externe.

Revenant aux films, les bahianaises sont les femmes nées dans l'état de Bahia. Le substantif sert à qualifier une façon qu'ont les femmes noires de cet état (en général des vendeuses de bonbons, de sucreries entre autres délices salés de Bahia - à l'époque de l'esclavage elles vendaient aussi des fruits) de s'habiller (aujourd'hui c'est le symbole touristique de l'état de Bahia). L'habillement

[365] Pour la différence entre exotique et exotisme, lire PAÏNI, Dominique. « L'exotisme – c'est le déjà vu, le déjà lu... ». *Cinéma et Littérature/Exotisme*. Valence : 1986, n° 4, p. 13-18.

[366] TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Éditions du Seuil, 1989. p. 298.

typique, qui pouvait varier selon la race noire d'origine de la femme, consistait en une jupe ronde longue (blanche ou colorée) avec plusieurs jupons, une chemise blanche de forme un peu gitane (qui pouvait aussi être colorée), un turban coloré attaché à la tête, un grand morceau d'étoffe colorée drapé le long du corps, comme une sorte de scapulaire (n'oublions pas qu'au début elles étaient, pour la plupart, des prêtresses), beaucoup de bijoux et plusieurs colliers colorés qui, à l'époque, étaient une protection spirituelle liée aux religions d'origine africaine. Cet habillement sera transformé par Carmen Miranda dans le stéréotype de la femme "made in Brazil". C'est d'ailleurs grâce à son numéro de bahianaise, présenté pour la première fois dans un numéro musical du film de Ruy Costa, *Banana da terra* (1939) et qui sera abondamment répété dans ses films américains, qu'elle a été invitée à partir aux États-Unis.

Depuis, les *chanchadas* n'ont pas cessé de le citer. Soit en lui rendant hommage, soit en le caricaturant. Mais quelle qu'en soit la forme, il y avait toujours une touche d'exotique. Touche qui était déjà présente dans le numéro original. Presque tous les films du genre ont au moins un numéro musical où y apparaissent une ou quelques femmes déguisées en bahianaise.

Dans le film *Aviso aos navegantes*, Eliana, la vedette, est habillée en bahianaise stylisée. Elle porte une longue jupe avec des larges rayures bicolores (très probablement du noir et du blanc), qui rappellent celles des trottoirs des plages de Rio. En haut, elle porte un soutien-gorge et de gros ornements, très carnavalesques, autour des épaules, tous de la même couleur que la jupe. Un chapeau extravagant avec des dessins qui rappellent vaguement des fleurs, des bracelets et un gros collier ajoutent la touche finale d'excentricité. Si l'on avait des doutes quant à la caricature du numéro, la façon de danser en exagérant les gestes de Carmen Miranda suffit à les dissiper. Les danseurs, habillés en *cangaceiros,* eux aussi stylisés, présentent eux aussi quelque chose de l'ordre de l'exotique.

Parfois, il est vrai, l'ambiguïté a du mal à se dissiper. On pourrait se demander, comme beaucoup l'ont fait, si on y critique la façon explorée par Carmen Miranda de se représenter dans un regard étranger en donnant cours à la façon dont les Brésiliens sont perçus par les étrangers, ou si on le répète tout simplement.

Il est bien vrai que si le Brésil et les Brésiliens furent à plusieurs reprises vus comme des êtres exotiques aux yeux des étrangers, cela n'aurait pas pu se produire sans une large contribution des Brésiliens eux-mêmes. De la lettre de Pero Vaz de Caminha au roi du Portugal - le premier document littéraire sur le pays qui allait devenir le Brésil -, en passant par le Romantisme, le principal stimulateur de l'exotisme brésilien, le pays a accepté sans récrimination le label de paradis sur terre imposé et dirigé par le regard de l'autre. Un regard imposé par un modèle allogène de culture qui tente de le reconstruire sans cesse en essayant de réduire le différent et le méconnu qu'il

pourrait symboliser à quelque chose de palpable et d'intelligible. Nous ne tenons pas à entrer dans l'étude des aspects anthropologiques, politiques ou psychanalytiques du regard exotique, mais tout simplement à constater que la plupart des Brésiliens l'ont accepté sans se préoccuper des préjugés qu'il dissimule.

Toutefois, nous pensons que dans ces films qui ont su imposer la culture populaire comme parangon de l'identité brésilienne et du cinéma brésilien - ce qui caractérise en soi une forme de fuite face à tous les clichés qu'on peut avoir sur la réalité du pays –, si parfois on a des doutes par rapport au type de certaines de ces représentations, on peut aisément l'attribuer à l'ambivalence qui caractérise la culture populaire, mais aussi à leur naïveté et à leur manque d'intellectualisation. En défense de ces films, on pourrait plaider le fait que ces numéros étaient des numéros comiques dans leur grande majorité et qu'ils ne s'exportaient pas (ils étaient faits pour le marché intérieur), aussi bien que le fait que ses bahianaises sont jouées en dehors de tout réalisme et sans aucun lien avec la diégèse filmique.

Outre la représentation des bahianaises et la grande majorité des numéros musicaux, un autre numéro assez récurrent de ces films était particulièrement ancré sur la question de l'exotique : le numéro des danseurs de samba. Dans le film *O camelô da rua Larga,* il y a un très beau numéro de danse qui va dans ce sens. On y voit des très beaux Noirs et Noires danser une belle samba jusqu'à une espèce de transe. À la fin du numéro, les femmes commencent à crier et les hommes dansent avec les yeux grand ouverts comme s'ils étaient prêts à incorporer (ou à recevoir, comme on dit en portugais) l'une des entités liées aux religions afro-brésiliennes. Encore une fois, nous pourrions nous poser la question de savoir si les Noirs y sont représentés pour critiquer la façon « exotisante » dont la société brésilienne les expose aux touristes étrangers ou si c'est une représentation elle aussi renforcée par ces stéréotypes. Mais, comme nous l'avons analysé *supra*, nous pensons qu'il y a de l'exotique - quelque chose de différent et d'original qui doit être valorisé -, mais pas d'exotisme.

À la fin du film *Aviso aos navegantes*, Eliana reprend encore une fois le numéro de la bahianaise. Cette fois-ci, elle est beaucoup plus sobre et danse avec Oscarito qui est habillé en *malandro*. L'habillement que porte Oscarito et les danseurs est le même que celui que portent la plupart des figurants qui jouent le rôle de *malandro* dans les *chanchadas*. C'est celui du *malandro* simple, le cliché du *malandro* des favelas, membre des écoles de samba. Il porte un tee-shirt à rayures horizontales bicolores, foulard accroché au cou et un chapeau de paille, tout au contraire de ceux des films *Rico ri a toa* ou *Samba em Brasília*, qui sont très élégants et jouent les séducteurs, les bons vivants.

Dans le film *Carnaval Atlântida*, Eliana reprend le personnage de la bahianaise, cette fois avec Grande Otelo. Elle n'y est pas trop caricaturale, est très proche des gestes de Carmen et est aussi

extravagante et carnavalesque, quand bien même ses vêtements rappellent plutôt les bahianaises des écoles de samba que les vraies bahianaises, avec une jupe très large et pleine de détails et un chapeau lui aussi exagérément grand et plein de plumes. Le numéro ne semble pas être un hommage à Carmen, mais plutôt au théâtre de revue et à la presse. Otelo y joue, encore une fois, un Noir un peu fou qui danse de façon exagérée. Dans presque toutes les comédies carnavalesques dans lesquelles elle a joué, Eliana joue un numéro de *baiana*. D'autres actrices ont aussi joué ce numéro, mais pas autant qu'elle.

Comme l'affirment Stéphanie Dennison et Lisa Shaw :

> « malgré la stigmatisation systématique et le racisme latent dans la représentation des Noirs et métis brésiliens dans les *chanchadas*, leur simple inclusion dans les films, qui ne fut pas possible à l'époque du muet quand le cinéma resta une forme élitiste [au Brésil en tout cas], reflète le foyer demographique du millieu dans les années 50. La représentation d'éléments de la culture populaire afro-brésilienne, bien que stylisée et pleine de clichés, a aussi symbolisé une tentative de la part des réalisateurs de s'impliquer auprès de son public de métis et de membres de la classe subalterne[367]».

D'autres types apparaissent plus épisodiquement, c'est le cas des colonels, que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser, ou encore des personnages des gens de l'intérieur, des provinciaux qui représentent l'innocence et la naïveté par rapport à la malice des gens de la ville ; des femmes au tempérament fort et explosif originaires du Nord-Est du Brésil (des femmes fortes qui n'hésitent pas à entrer dans une bagarre pour défendre leurs intérêts et dont les personnages étaient invariablement joués par les actrices Nancy Wanderley et Sonia Mamede) ; des personnages de Portugais dans des rôles d'idiots (mais ces personnages n'étaient pas très développés). Tous ces derniers personnages provenaient directement du théâtre de revue.

3.9 – La ville opposée à la campagne

La Révolution de 1930, fruit du mécontentement et de la rupture de la politique du café au lait - qui permettait l'alternance des états de Minas Gerais et São Paulo à la tête du gouvernement national -, a permis la rupture entre classe dirigeante et classe dominante qui régnait au Brésil depuis l'époque impériale. Visant à vider le pouvoir des oligarchies régionales, Getúlio Vargas, le leader politique de la révolution, a centralisé le pouvoir dans les mains du gouvernement national installé à Rio de Janeiro, alors la capitale du pays. Cette aversion envers les pouvoirs régionaux des oligarchies

[367] DENNISON, Stephanie, SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil 1930-2001*. Manchester : Manchester University Press ; New York : Palgrave, 2004. p.111.

libérales a conduit Vargas à lancer le pays dans une course à la modernisation de son économie qui passait par l'accélération du processus d'industrialisation.

L'accélération de l'industrialisation a provoqué un énorme exode rural vers les grandes villes. Mais outre l'augmentation du travail dans les grands centres urbains, nous devons rajouter aussi aux causes de cet exode les sécheresses qui sévissaient assez souvent à l'intérieur du pays, le manque de politiques spécifiques entièrement tournées vers l'homme de la campagne et la différence de salaires entre ces deux lieux de vie.

Cette situation difficile et précaire de la campagne brésilienne, où dominaient encore les grandes propriétés foncières improductives, l'une des causes de l'énorme taux de chômage dans les régions rurales, a conduit les paysans dans les grandes villes avec leurs rêves de fortune facile. Ainsi, plus de la moitié de la population serait passée de l'intérieur vers les centres urbains du pays entre les années 1940 et 1980.

A partir des années 1930, notamment après la Deuxième Guerre Mondiale et la démocratisation du pays, la campagne allait devenir totalement soumise aux grandes villes et aux nouveaux intérêts urbains. Au lieu d'une monoculture entièrement tournée vers le marché extérieur, la campagne devait désormais produire les matières premières pour l'industrialisation, des produits pour le marché intérieur et les grands contingents peuplés des grands centres, puisque les conditions d'emploi y étaient difficiles ou inexistantes.

Vargas, qui comptait sur le soutien des classes ouvrières des grandes villes, n'a rien fait pour améliorer cette situation. Toute la législation travailliste qu'il a mise en place ne concernait pas les travailleurs paysans. Les classes ouvrières constituaient

> « les secteurs qui possédaient une capacité de pression majeure sur l'Etat et ceux qui, avant 1930, possédaient quelque tradition de lutte ; c'étaient aussi les secteurs disponibles pour la manipulation politique puisque, malgré la suspension des règles du jeu électoral depuis 1937, elles furent l'une des premières conquêtes de la Révolution de 1930 et continuaient à avoir une existence virtuelle. Par ailleurs, cette restriction de la législation travailliste aux villes répond aux envies des masses urbaines sans interférer avec les intérêts des grands propriétaires terriens[368]».

L'arrivée massive de la population expulsée des campagnes vers les grands centres a, comme conséquence immédiate, le surpeuplement, puis une série d'autres problèmes sociaux. Le premier et le plus important est la formation d'une immense « armée industrielle de réserve » qui, ne pouvant

[368] WEFFORT, Francisco. Op. cit. p. 82.

être entièrement absorbée par l'industrialisation, provoque une augmentation considérable du taux de chômage.

« Entre 1940 et 1950, l'augmentation générale des emplois a été de 17%, tandis que l'augmentation spécifique de la main-d'œuvre industrielle a été de presque 80%[369]». Cet excès de main-d'œuvre non qualifiée par rapport à la demande du marché provoque la précarisation des salaires et des conditions de travail transformant les travailleurs en proies faciles pour l'exploitation du patronat. Elle incite aussi l'émergence de sous-emplois, obligeant la population ouvrière et marginalisée à se débrouiller comme elle le pouvait afin de pouvoir subvenir à ses besoins et survivre dans la jungle urbaine.

Cette masse sans emploi ou mal rémunérée devait encore faire face à la précarité des infrastructures urbaines. Il n'y avait pas encore un système performant de transports publics – cette situation perdure jusqu'à aujourd'hui ; il y manquait des écoles et des hôpitaux publics, ainsi que des logements sociaux ou des logements que leur salaire de misère pouvait payer, entre autres manquements, ce qui les obligeait à vivre dans des pensions, dans des favelas qui commençaient à proliférer, ou dans des habitations populaires dans les quartiers pauvres et éloignés des centres-villes et sans les infrastructures de base nécessaires telles qu'un système d'eau potable, la canalisation des égoûts ou des transports publics.

Cette opposition entre la ville et la campagne fait partie de la manière dualiste de la perception du pays qui a souvent été le centre d'intérêt et la source d'inspiration, mais aussi l'objet de débats et de polémiques. Un dualisme fondé sur l'opposition entre le rural et l'urbain, l'authenticité et le cosmopolitisme, la tradition et la modernité, la décadence et le progrès, entre autres dichotomies.

Les discussions sur cette opposition ont aussi marqué la littérature brésilienne. Si les poètes de l'Arcadisme (mouvement poétique brésilien équivalent du néoclassicisme)[370] et les romantiques brésiliens ont valorisé la campagne au détriment de la ville - parce qu'ils la considéraient plus traditionnelle et, en occurrence, plus authentique que la ville -, les modernistes brésiliens, initialement disciples du futurisme de Marinetti, ont, pour leur part, fait l'apologie de la vie moderne des centres urbains par opposition aux aspects plus rétrogrades des villes périphériques.

Dans les *chanchadas*, la relation entre ville et campagne est plutôt indirecte, étant donné que l'univers rural y est très épisodique, apparaissant dans très peu de films. En réalité, l'opposition entre la campagne et la ville est marquée davantage par l'affirmation de la modernité et par la valorisation des opportunités. Ces affirmations s'opposeraient aux équivalents négatifs d'une

[369] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 72.

[370] Nous y reviendrons lorsque nous analyserons le film *Os inconfidentes* (Les conspirateurs) de Joaquim Pedro de Andrade.

campagne traditionnelle, économiquement stagnante et dotée d'une population naïve, proie facile des *malandros* quand elle migre en ville. Cette opposition subissait aussi l'influence de l'idéologie dominante de l'époque et surtout de l'idée populiste de valorisation des grandes villes au détriment de la campagne.

En effet, il est possible de voir cette valorisation de la vie urbaine comme une simple reconnaissance d'une meilleure situation, de meilleures conditions de vie dans les centres urbains par rapport à la campagne, comme un déni du passé et une valorisation de la modernité et du progrès urbains très caractéristiques des modernistes. Néanmoins, les *chanchadas* semblent valoriser la vie urbaine sans tomber dans une sorte d'hagiographie des villes. La représentation de la ville n'y est pas totalement exempte de critique dans la mesure où elle apparaît également comme le lieu de l'exploitation des ouvriers (des rêves déçus), qui y doivent affronter des divers problèmes sociaux, des difficultés infrastructurelles quotidiennement rencontrées par les membres des classes subalternes. La ville apparaît aussi comme le lieu de la corruption des valeurs morales, ce qui faisait partie de l'imaginaire des classes ouvrières, venues, pour la grande majorité, de l'intérieur du pays.

La vie dans la ville est difficile, mais beaucoup moins qu'à la campagne. Malgré les difficultés, on arrive souvent à se débrouiller, à fuir la marginalisation. De plus, ce qui n'est pas sans importance pour ces films où plusieurs intrigues sont centrées dans les milieux artistiques, la ville est l'endroit où se localisent les principaux théâtres de revue, cafés-concerts et cabarets, mais est aussi le lieu où se situe le siège des principales radios du pays et lieu de résidence de ses principales étoiles. Cette valorisation des shows et des étoiles du monde artistique, ainsi que des véhicules de communication tels que la télévision et la radio, est aussi une forme de valorisation du moderne, de la technologie[371].

Des films de notre corpus, *Garotas e samba* est celui qui présente la ville comme le lieu des grandes opportunités, mais aussi des dangers. Les trois principaux personnages féminins (Zizi, Didi et Naná) arrivent à Rio en quête d'opportunités. Les deux premières arrivent directement de l'intérieur, comme le montrent les deux courts flashbacks qui expliquent la raison de leur départ. Quant à la troisième, comme elle le dit elle-même à la propriétaire de la pension, personne ne sait grand chose. Nous avons déjà analysé leur parcours et comment elles font pour réaliser leurs rêves. Racontons ici un épisode vécu par Didi qui illustre l'idée de la ville comme un lieu dangereux pour les ingénus venus de la campagne. Didi est une chanteuse de l'intérieur du pays que la famille et les proches considèrent comme la plus grande au monde. Elle quitte son village pour Rio de Janeiro

[371] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 71.

avec une lettre de recommandation de son parrain destinée à un directeur de la Radio Carioca. Au contraire de ses deux collègues de chambre, elle est ingénue. En allant à la Radio rencontrer le directeur, elle tombe sur un mauvais type qui, en se rendant compte de sa naïveté, l'invite à rencontrer le directeur – son ami, dit-il - chez lui à 23 heures. Elle le croit et accepte la rencontre.
Zizi, un peu plus timorée que sa collègue, lui propose de l'accompagner car elle trouve l'histoire un peu louche. Grâce à la méfiance de sa collègue, Didi échappe au viol. Cette situation lui inflige un dégoût et une déception énormes. Choquée, elle décide de quitter la ville horrible, de retourner à son village et d'oublier la vie de chanteuse. Grâce à l'intervention d'une grande étoile de la radio, tout est résolu. Le marginal est arrêté et elle a sa chance, oubliant l'image d'une ville monstrueuse et cruelle envers les provinciaux naïfs.
Un dialogue au téléphone entre le chanteur Sérgio Carlos (le chanteur Francisco Carlos), celui qui aide Didi, et le directeur de la radio dénote bien cette idée d'une opposition entre une ville aux valeurs corrompues et l'angélisme de la campagne :

> « Non, non, il ne s'agit pas d'une conquête. Écoute, c'est une jeune correcte et je voudrais que tu lui donnes sa chance. Non, je ne connais pas la jeune. Une amie m'a dit qu'elle est venue tenter sa chance à la radio et qu'elle a été dupée par un salaud. Non, je ne connais pas ce type. Je n'ai pas réussi à le voir. Écoute Vitor, c'est une question de morale. Je ne veux pas que cette jeune retourne vers l'intérieur du pays avec une mauvaise image du milieu radiophonique. En outre, c'est une défense de notre classe... ».

Le personnage du chanteur et ce dialogue servent à effacer la mauvaise impression dont jouissait le milieu de la radio en montrant qu'il y avait aussi des personnes décentes. À la fin, *happy end* oblige, l'honneur des grandes villes et de la radio, symbole de la modernité, est sauf.
Un autre personnage de l'intérieur personnifie aussi cette naïveté par opposition à la *malandragem* des grandes villes. Il s'agit de l'ex-fiancé de Zizi qui réapparaît vers la fin du film. Ayant reçu l'héritage qu'il attendait, il part à Rio chercher Zizi. En arrivant à la pension où elle vit et où les hommes sont interdits, la propriétaire, qui a peur des hommes, appelle la police et il se fait arrêter pour rien.
Quand le chef du commissariat lui demande ce qu'il faisait dans une pension de femmes, il dit qu'il cherchait sa fiancée qui l'avait laissé parce qu'il était pauvre. En se disant riche, il sort de plusieurs poches des dizaines des liasses de billets, ce qui fait transpirer le policier. Ce dernier sourit malicieusement quand il lui demande s'il peut payer la caution des deux femmes emprisonnées et abandonnées par leurs maris. A la fin, les trois héroïnes remplissent leurs objectifs, ce pour quoi

elles étaient parties à Rio. Didi a eu sa chance à la radio, Zizi devient vedette du théâtre de revue et reste avec Charlot et l'arriviste Naná reste avec l'ex-fiancé de Zizi, devenu riche par héritage.

L'idée de l'innocence des personnes de l'intérieur opposée à la malice et à la nocivité des grandes villes, qui caractérise l'ex-fiancé de Zizi, apparaît aussi dans le film *Entrei de gaiato*. Januário Jaboatão, le *malandro* au discours facile et plein d'argot joué par Zé Trindade, n'a pas d'argent et part à la Central do Brasil[372], le nom de la principale station ferroviaire de Rio, pour attendre l'arrivée d'un train qui vient de l'intérieur. Il espère pouvoir vendre à un simplet un tombeau dans un cimetière en lui faisant croire qu'il s'agit d'un appartement.

En réalité, il ne ment pas totalement au simplet. Son seul mensonge est de lui faire croire qu'il s'agit d'un appartement. Sinon, tout ce qu'il dit est vrai, même si le contexte est légèrement décalé ou métaphorisé. Cette astuce du personnage sert à affirmer en même temps la confiance excessive et la niaiserie supposée des personnes de l'intérieur, mais servirait aussi à créer l'empathie entre le *malandro* et le public, qui ne le voit pas comme un type totalement malhonnête, mais comme un débrouillard.

L'idée de la paysannerie comme source de pureté immaculée et d'inexpérience se répète dans plusieurs films. Dans *Minervina vem aí*, Minervina (Dercy Gonçalves) est une bonne, partie de Minas Gerais, un état souvent considéré comme provincial dans ces films, pour travailler dans la capitale. La vieille aristocrate (Zezé Macedo), de qui elle sera la bonne, est préoccupée par le retard de son arrivée. Elle demande à sa nièce d'appeler la police, les hôpitaux et même la morgue afin de comprendre ce qui s'est passé, mais la jeune nièce lui répond que rien n'est arrivé car, malgré le fait d'être née et d'avoir été élevée à l'intérieur, Minervina est perspicace, maline et qu'elle n'a rien de la provinciale typique que l'on imagine. Quelques secondes plus tard, elle arrive avec un matelot américain plus jeune qui porte ses valises et qui l'invite à l'accompagner aux clubs de Copacabana, boire quelques verres. La scène montre une domestique de la campagne débrouillarde et sert à détruire l'idée de la prétendue provinciale sotte et naïve du point de vue de l'aristocrate.

Au début du film *Pintando o sete*, le clown Catito est obligé de se marier avec une femme de l'intérieur qu'il a séduite et qui est la fille d'un colonel local. La femme, qui s'appelle Filomena Pureza (Philomène Pureté), est le stéréotype de la femme de l'intérieur, pure, immaculée, mais un peu ignorante et un peu sotte. Elle est totalement ingénue, immature. De plus, elle a une voix

[372] Central do Brasil est aussi le titre d'un film réalisé par Walter Salles en 1998 parce qu'au début du film le personnage principal écrit des lettres pour les analphabètes à l'intérieur de cette gare.

stridente, parle très fort et de façon erronée, comme une « capira[373]» (paysan rustique, ingénu et un peu niais).

Accoutumés à la vie impersonnelle et communautaire de l'intérieur du pays, les paysans se retrouvent un peu perdus dans la grande ville et ont bien du mal à se faire à l'individualité de son quotidien (de la ville). Il y a un moment dans le film, lorsque la « caipira »' cité ci-dessus et son père arrivent dans un restaurant - qu'ils n'aiment pas, mais qu'ils fréquentent pour pouvoir dire à leurs amis qu'ils y sont allés -, elle traite le serveur comme s'il était le propriétaire du restaurant et lui demande, en donnant un exemple du type de rapports impersonnels auxquels ils sont habitués à la campagne, comment vont la famille, les enfants, les animaux, comme s'ils étaient des amis intimes de longue date.

Ils sont encore plus confus, quand ils retrouvent le médecin et sa fiancée assis à des tables séparées, chacun ayant une autre personne du sexe opposé à son côté. Le père et la fille veulent résoudre cette excès de « personnalité » (ou même d'amoralité) en les invitant à s'asseoir à leur table, à rejoindre leur « impersonnalité », mais les deux univers ou les deux codes sont incompatibles et les deux autres couples finissent par partir. En voyant l'étonnement de son père qui trouve tout cela bizarre, la fille lui dit que dans les grandes villes, c'est comme ça, chacun sort avec la femme de l'autre sans que cela pose problème. Mais le « colonel », représentant dans le film de la tradition morale et politique de l'intérieur - tout ce que le centralisme politique et la modernité industrielle instaurés par Vargas exécraient -, refuse avec véhémence cette idée qu'il considère comme quasiment immorale, ce qui lui permet de réaffirmer tout son conservatisme. Ainsi, ce que des gens de la ville, modernes, pourrait voir comme une évolution des moeurs ou même une conquête des femmes, libérées du joug des maris et des pères autoritaires, une sorte de révolution comportementale urbaine, est perçu par les personnes de l'intérieur ou par le sens commun, plus traditionalistes et plus puritaines, comme la corruption des valeurs morales.

D'ailleurs, en opposition au conservatisme paternel du colonel et des personnes de l'intérieur, le film présente la figure du juge Mendonça, le père des deux sœurs Gilda et Zilá. Dans une conversation avec le fiancé de la seconde, un autre simplet provincial, il lui reproche d'être trop timide et de ne pas ressembler à un homme moderne. Il l'incite à être plus viril, à aller plus loin, à quoi l'autre lui répond presque négativement en disant que son amour est pur comme la blancheur des fleurs de lys. Le père, un peu contrarié, lui répond qu'il lui sera très difficile d'atteindre son « objectif » car « les femmes modernes [ce qui est effectivement le cas de Zilá] ne se laissent plus

[373] L'acteur comique brésilien Amácio Mazzaropi représente le personnage du *caipira* dans plus d'une vingtaine de films, dont il a réalisé une grande partie. Mais dans ses films, contrairement aux stéréotypes habituels, le *caipira* est un faux naïf, un faux niais qui finit par tromper tous ceux qui essayent de le tromper.

guider par ces 'trucs' de fleurs et de vers. Elles préfèrent des hommes plus décidés, plus audacieux ». Le simplet lui répond en parlant de respect envers la maison du père. Ce dernier le remercie, tout en affirmant que ce respect ne doit pas être exagéré. Le simplet s'énerve et lui répond que désormais il sera différent. Il sera romantique, impétueux et mâle, comme le père pourra le constater. Le père, encore plus direct, lui dit qu'il ne veut rien voir et que ce genre de choses se fait à deux. Tout ce dialogue oppose la concupiscence de la ville à la pureté de la campagne, la malice à la naïveté, le progrès des moeurs à l'immobilité.

Dans le film *Amei um bicheiro*, qui n'est pas une *chanchada* bien que tous les personnages principaux fussent des habitués du genre, cette opposition entre la ville et la campagne a aussi rapport aux valeurs morales. Le personnage principal part de l'intérieur vers Rio en quête de travail, mais se rendant compte qu'il pourrait gagner beaucoup plus en travaillant pour les *bicheiros* - les banquiers du « jeu de l'animal » -, il n'hésite pas à le faire. Avant la fin du film, il essaie de reprendre le chemin d'une vie honnête, mais le destin le lui interdit. Quand sa femme le rejoint à la ville, le travail honnête n'est pas suffisant pour payer leurs dépenses et il reprend alors le chemin de la délinquance. Malgré la critique faite au coût de la vie et aux bas salaires des pauvres, insuffisants pour leur assurer une vie digne, le film érige la ville en symbole de corruption des vertus, conduisant la femme de Carlos, le héros, à affirmer qu'elle aimerait retourner à l'intérieur du pays où la vie est plus paisible.

Le film *Treze cadeiras,* réalisé en 1957 para Francisco Eichorn*,* oppose la décrépitude de la campagne au progrès de la ville, la stagnation au développement. Au début, le barbier Bonifacio Boaventura (Oscarito) vit dans une ville de l'intérieur où les colonels font encore la loi et effraient les gens. Les rues, encore en terre battue et empoussiérées, sont arborisées et les maisons sont simples mais entourées de plantes. Il n'y a presque pas de voitures et les camions et voitures qui circulent sont un peu vieillots, certains étant même à l'arrêt. Le transport de marchandises est réalisé encore à dos d'âne et celui des personnes par des carrioles. La campagne semble définitivement arrêtée dans le temps.

Dans le premier plan de la ville, on voit nettement la présence de deux policiers, dénotant la présence des forces de l'ordre, représentantes de l'État en opposition au «commanditisme » des colonels dans l'intérieur du pays, symbole d'un système politique suranné. Les rues sont plus bruyantes, pavées et on y voit aussi des voitures et des moyens de transport plus modernes, qui incluent des bateaux, des trams et des autobus, symboles de la modernité de la ville, quand bien même cette modernité de la ville ne semble pas sourire aux deux protagonistes, puisqu'ils ne trouveront pas l'argent qu'ils cherchent (caché dans l'une des treize chaises). Le personnage

d'Oscarito, qui perd tout, finit comme mendiant, affamé, sans travail ni maison. La ville comme le lieu du rêve déçu.

Le film permet une double lecture. La première et, peut-être la plus visible, est la critique indirecte de l'argent facile et de l'oisiveté, étant donné que les personnages veulent de l'argent, comme nous l'avons déjà analysé, pour ne rien en faire, sans un objectif précis. En ce sens, le film semble faire, par opposition, l'apologie du travail, si chère au gouvernement populiste en place au Brésil. L'héritage dans les *chanchadas* sert à aider ceux qui travaillent, à les soulager de leurs difficultés. Mais une deuxième lecture, plus critique, montre le film comme une condamnation de la société capitaliste, de la course effrénée à l'argent qui caractérise les sociétés et les hommes modernes, ce qui peut parfois les conduire à la ruine. Corrobore cette idée le fait que l'un des derniers plans du film montre un Oscarito appauvri et triste qui sort d'une maison en ruines, qui marche, en descendant une petite rampe, la caméra en contre-plongée – symbolisant sa chute - sur les débris de cette maison (civilisation?), tandis qu'on voit derrière lui des hommes qui sont en train de détruire avec détermination et acharnement tout le bâtiment (la ville, le monde?).

Sur le film, Walter Lima Júnior, jeune critique de cinéma et future membre du cinéma novo, affirme qu'il était « un ananas[374] national avec Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade et des milliers de chanteurs radiophoniques qui pensent que le public cinématographique est le même public de domestiques hystériques qui remplissent les auditoriums de nos stations de radio[375] ». Ce qui étonne dans cette critique ce n'est pas le manque de complaisance envers le cinéma brésilien, non plus le préjugé envers le public illettré constitué de travailleurs qui a souvent caractérisé l'élite intellectuelle un peu partout dans le monde, mais le fait que Walter semble ne pas avoir vu le film. *Treze cadeiras*[376], une adaptation littéraire, est une *chanchada* comique qui compte un seul numéro musical interprété par sa protagoniste, qui y joue une vedette d'un cabaret. On y est loin du *musicarnavalesque* qui faisait défiler les « milliers » d'étoiles de la radio.

---

[374] Le terme ananas, abacaxi en portugais, était devenu synonyme de mauvais film depuis la sortie de la *chanchada* Abacaxi azul, réalisé en 1944 par Wallace Downey et Ruy Costa.

[375] MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002. p.41.

[376] Le film est l'énième adaptation du roman russe *Dvanac Kresel* (*Twelve chairs*) d'Illia Ilf et Eugène Petrov. Ce livre a inspiré le film franco-italien *Una su 13* (*12+1*). Réalisé en 1969 par Nicolas Gessner et Luciano Lucignani (12+1), il a eu comme acteurs principaux Vittorio Gasmman, Vittorio de Sica, Sharon Tate (c'est son dernier film), Mylène Demongeot et Orson Welles, entre autres. En 1970 Mel Brooks l'adapte avec le titre *The Twelve Chairs* (*Le mystère des douze chaises*). Le cinéaste cubain Tomas Gutierrez Aléa l'avait déjà adapté en 1962 comme *Las doce Sillas*.

3.10 - La carnavalisation : le monde à l'envers

Selon Bakhtine, pendant le carnaval le monde est mis à l'envers parce que l'ordre des choses se retrouve légèrement inversé avec la suspension temporaire de certains interdits. La carnavalisation est la transposition vers les arts de certaines caractéristiques carnavalesques telles que l'humour, la satire et l'inversion des choses, des procédés typiques des *chanchadas*.

Les *chanchadas* ont mis le monde à l'envers sans se préoccuper de savoir si cela était bon ou mauvais, si cela allait réformer le monde ou le rendre plus conformiste, plus révolutionnaire ou plus conservateur. L'objectif de ces films était avant tout de faire rire, de proposer une inversion de la vie ordinaire sans se préoccuper de sa réversibilité permanente. Insatisfaits de l'inégalité de la société brésilienne qui excluait les classes subalternes du processus de développement industriel, ils ont essayé de représenter le monde que ces classes auraient aimé voir et avoir ; ils ont osé imaginer comment serait ce monde où les riches et les libéraux anti-nationaux seraient les marginaux – sens qu'ils ont pris au pied de la lettre en confondant assez régulièrement, de façon très manichéenne, richesse et délinquance.

Richesse et délinquance sont très bien matérialisées dans le personnage du Conde Vedura dans le film *Carnaval Atlântida*. José Lewgoy, le principal vilain du genre, joue le rôle d'un chauffeur qui se fait passer pour un comte afin d'épouser la nièce du directeur et producteur Cécil B. De Milho, jouer dans le métafilm et devenir riche. D'une certaine manière, le salarié qu'il représente sait qu'il ne pourra pas s'en sortir par son travail.

Le producteur le déteste et s'en méfie, craignant qu'il soit un imposteur. Un jour, après avoir attendu pendant plus de quatre heures pour lui parler, le faux comte s'endort et rêve qu'il est riche. Il arrive dans une belle voiture décapotable à un café-concert sophistiqué où il est reçu par six belles femmes qui sonnent les clairons en annonçant son arrivée. Il est élégamment vêtu et porte des blasons. Il est heureux, il danse et caresse une à une les six femmes. Il est salué par le portier qui se courbe devant lui.

A l'intérieur du lieu, nous voyons des personnes qui semblent représenter la haute élite brésilienne, des personnes qui ressemblent à des princes et des princesses arabes et asiatiques – des personnages très caricaturés par le carnaval brésilien. Presque tous ses « rivaux » dans le film sont à son service et travaillent pour lui faire plaisir, pour le servir et le rendre heureux. Les deux *malandros* sont les serveurs, la secrétaire est une danseuse, Oscarito joue un enfant et le batteur du groupe de musiciens est l'assistant du réalisateur/producteur.

En sortant du restaurant, après avoir humilié le producteur Cécil B. De Milho, le portier du restaurant, il se dirige vers sa belle voiture. En y rentrant, la réalité le rattrape. Quand il touche les

épaules du chauffeur afin d'indiquer sa destination, celui-ci se retourne et il découvre effrayé son propre visage d'ouvrier exploité.

Nous ne rentrerons pas dans les aspects psychologiques de ce rêve qui *carnavalise* la vie du comte en renversant les rôles des personnages et qui sert, à lui tout seul, de métaphore au procédé *carnavalisant* des *chanchadas*, où le subalterne devient un personnage surpuissant, tandis que les maîtres deviennent des subalternes ; où le rêve cinématographique corrige par l'utopie carnavalesque la réalité insatisfaite des pauvres.

Cette inversion est d'autant plus originale et intéressante qu'au Brésil le carnaval ne provoque pas vraiment d'inversion de l'ordre, comme dans d'autres carnavals. Le pauvre ne s'y habille pas comme un riche et vice-versa. Ce qu'il y a, c'est une suspension critique de l'ordre dominant et une inversion des rôles sociaux. Le grand et intouchable politique devient un prisonnier, la prude et pudique jeune fille devient une marchande de sourires, la femme facile devient une nonne et, plus important, le segment social le plus marginalisé de la société, les pauvres et Noirs des favelas, deviennent les maîtres du carnaval. Pendant les jours de la fête, ils quittent la marge où ils sont constamment surveillés par les forces de sécurité d'un État qui les écrase et les opprime pour envahir le centre sous la protection des bourreaux et les applaudissements des maîtres.

Le carnaval est aussi une fête hiérarchisée avec ses différents bals plus ou moins aristocratiques, ce qui fait que l'ordre n'est pas vraiment inversé. Mais le carnaval principal, celui de la rue – que la violence a fait disparaître pendant quelque temps, mais qui semble renaître ces dernières années -, est un carnaval égalitaire, où les différences sociales et raciales sont plus ou moins abolies, dissimulées par les masques et les déguisements, tandis que les races se mélangent de façon quasiment harmonieuse, proche du rêve d'une démocratie raciale.

Le carnaval est une grande utopie populaire. C'est cette utopie que les *chanchadas* ont récupérée en la transformant en forme narrative et discours de leurs films. Dans ces comédies, musicales ou non, le monde réel des classes subalternes est mis à l'envers, corrigé et réinventé, tandis que les pauvres, sujet de ces films, ont un peu plus d'espace dans une société qui les marginalise dans le quotidien.

Comme le suggère l'article « Entertainment and utopia[377]», de Richard Dyer, ces comédies musicales corrigeraient une réalité insatisfaisante en proposant aux plus démunis une solution utopique à leurs manques, besoins et nécessités. Comme dans le cas de certains mythes, les *chanchadas* essayaient de solutionner à leur façon les incohérences de la société, faisant apparaître à l'écran ce qu'elle essayait de refouler.

[377] DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". In : http://smile.solent.ac.uk/digidocs/live/furby/text/dyer.pdf. Texte consulté le 10 juin 2012.

Au sein d'une société excessivement personnalisée, où l'individu, dans le sens de l'individuation, est considéré comme un marginal, un apatride par la « personnalisation » excessive des lois et des droits, les marginaux du processus social et économique de ces films titillent l'ordre et établissent des liens communautaires là où seulement les riches ont des droits.
Prenons la citation de DaMatta sur les suspensions procurées par le carnaval :

> « ...l'inversion carnavalesque brésilienne se situe comme un principe qui suspend temporairement la classification précise des choses, personnes, gestes, catégories et groupes dans l'espace social, en donnant une marge pour que tout et tous puissent être déplacés. C'est précisément parce qu'il peut mettre tout en dehors de sa place que le carnaval est fréquemment associé à ' une grande illusion ', ou ' folie '. La transformation du carnaval brésilien est, justement, celle de la hiérarchie quotidienne dans l'égalité magique d'un moment furtif[378]».

Si nous remplaçons le terme carnavalesque par *chanchadesque*, nous aurions l'exacte notion du mode opératoire et de l'intention de ces films, ainsi que de leur importance pour les milieux défavorisés, nous permettant de comprendre les raisons d'un si long dialogue entre eux.
Mais de quel ordre était cette carnavalisation dans ces films ? Comme nous l'avons déjà analysé dans ce travail, elle était de plusieurs types. Nous avons vu que le rôle des femmes dans ces films – notamment et malgré les ambiguïtés dans le film *É fogo na roupa* - était plutôt idéal, ne correspondant pas à la réalité. Les personnages des héroïnes ont beaucoup plus d'espace qu'elles n'en avaient dans la réalité brésilienne des années 1950.
L'inversion des rôles sociaux, où les pauvres deviennent riches par un coup de chance qui pouvait être un héritage ou le gain d'un prix dans une émission de télévision, est aussi une occasion d'inverser l'ordre. Dans la partie suivante, nous verrons comment ces recours - que nous appelons « escapismos » (évasions, échappatoires) -, ainsi que la foi peuvent aussi être interprétés comme une négation de la négation, comme un refus quasiment utopique de la réalité. L'inégalité étant gigantesque, les hommes politiques – du Législatif et de l'Exécutif - étant des intellectuels organiques des classes dominantes, les salaires étant faibles et le travail étant l'extension de leur exploitation, ces coups de chance prouvent que le bonheur du pauvre n'est possible que par le moyen d'une intervention « divine ».
C'est pourquoi les *chanchadas*, comme le mouvement romantique européen, serait une réaction anti-bourgeoise, même si elle est inconsciente. Si les romantiques ont choisi le passé pour mieux nier le présent, les films ont choisi une utopie « inversionniste » de la réalité qui niait le statu quo et

[378] DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e herois*... Op. cit. p. 171.

la marginalisation dans laquelle ils se retrouvaient. L'utopie, seule solution viable à un réel insupportable, pouvait être perçue « comme une rationalité opposée à la déraison des sociétés industrielles[379]». Leur bonheur ne pouvant pas être délivré par les autorités politiques, ils ont trouvé la sortie par des moyens alternatifs et imaginaires, sans avoir à tomber dans le conte de fée. Comme dans le cas du Romantisme, il y avait dans ces films « une réaction d'hostilité à la réalité actuelle, un refus presque total, et, fréquemment, de grande intensité affective, du présent[380]» qui procurait au peuple une deuxième vie plus joyeuse.

Dans ces films, les subalternes sont des déshérités de toutes sortes, des « individus » au sens analysé *supra*, qui n'appartiennent à aucun clan, à aucune organisation sociale ou politique, qui n'ont aucun projet politique, ne peuvent pas se faire aider et qui ont du mal à grandir socialement et humainement dans une société aussi clanique et inégalitaire. Ce sont des marginalisés, des déclassés sociaux qui n'ont pas été incorporés par le progrès social en cours dans le Brésil de l'époque. Sans emploi ou mal rémunérés, ce n'est pas par la voie du travail qu'ils peuvent s'en sortir (ce qui nie l'un des dogmes du populisme du président Getúlio Vargas : la valorisation du travail). Pour y parvenir, il faut justement qu'ils quittent la marge et soient incorporés par le centre. Pour atteindre ce dessein, il faut qu'ils soient aidés par quelqu'un du centre, puisque le travail ne leur accorde rien. Par conséquent, le coup de chance est leur seul moyen de s'éloigner de la marge, une sorte de salut qui peut survenir grâce à un héritage (*O camelô da rua Larga*, *A baronesa transviada*, *Rico ri à toa*, *Treze cadeiras*, entre autres), à la réception d'un prix (*Absolutamente certo* et *O dono da bola*) ou à l'aide d'un riche amoureux (*Um candango na belacap*, *Garotas e samba*) ou même au *jogo do bicho* - « jeu des bêtes » - (*E o bicho não deu*), à un ami riche (*De vento em popa*), à la *malandragem* (*Pintando o sete*, *É fogo na roupa*) etc.

La représentation du *malandro* dans ces films est aussi une forme de carnavalisation. Il est celui qui trouve souvent une manière de contourner les lois, les interdits et les contraintes qui, assez souvent, lui permet – à lui et/ou à ses amis - de quitter la marge, indépendamment de la durée de cet éloignement, ou, du moins, de rester dans une marge plus confortable en ne se soumettant pas à la marginalisation imposée, mais en en créant une autre. Est-ce l'idéal ? Bien sûr que non, mais c'est moins pire que ce que la réalité leur proposait.

Selon Claudia Matos, le *malandro* est celui qui vit dans une éternelle utopie carnavalesque qu'il prolonge toute l'année en essayant sans cesse de fuir la marge qui le rattrape toujours. Tout de même, « il est la fantaisie constante du prolétaire, du Noir, de l'opprimé, incarnant la réalisation de

[379] RUBEL, Maximilien. *Marx critique du marxisme*. Paris : Payot, 2000. p. 335.
[380] LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1993. p. 20.

certaines aspirations collectives : il ne travaille pas lourdement, il est redouté et respecté par les hommes, désiré par les femmes, il vit souvent dans l'orgie et dans la samba sans jamais perdre la classe et la parole[381]», quasiment une sorte de héros (ou d'antihéros) des désemparés. Il serait comme le bouffon, « le roi du monde à l'envers[382]» qui intervertit la place des choses, qui inverse le haut et le bas, comme le font les *chanchadas*.

3.10.1- Les parodies

Les parodies ont toujours été présentes au sein de la production culturelle brésilienne. Du théâtre de revue au Modernisme, de la musique populaire au cinéma, du cirque au carnaval, en passant par les *chanchadas* et les *pornochanchadas*, le discours parodique a toujours inspiré les créateurs et les arts brésiliens dans le but d'abord de faire rire, de se moquer, de critiquer, mais aussi parfois de rendre hommage.

Souvent confondues avec la satire, les parodies constituent un dialogue ambivalent de valorisation et de critique avec une œuvre source dont elle essaye de déformer le sens de façon plus ou moins ironique. Il ne s'agi pas forcément de copier ou reproduire l'œuvre de référence, mais de chercher à souligner ce qui, dans cette dernière, pose problème. Ou encore, comme dans le cas des *chanchadas*, de ricaner d'un modèle de production qui serait inadapté à la réalité brésilienne.

Au surplus, quelques-unes des grandes carnavalisation*s* dans les *chanchadas* arrivent par le biais des parodies de la culture et du cinéma dominants. Les parodies ont procuré une forme de dialogue entre la culture populaire et la culture dominante, entre le cinéma brésilien, qui cherchait son identité, et d'autres cinématographies, notamment l'américaine qui était aussi la dominante. On partait d'un modèle cinématographique établi et on l'adaptait à la réalité locale dans un jeu ambivalent de reconnaissance des mérites, mais aussi de critique. Somme toute, comme l'avait si bien écrit Carlos Estevam, l'un des idéalisateurs dans les années 1960 des CPCs, les Centres Populaires de Culture :

> « C'est fondamental pour le développement de la culture populaire qu'elle se constitue par les moyens d'appropriation les plus variées et d'origines les plus diverses. Elle doit s'approprier des biens créés par la culture aliénée, aussi nationale qu'internationale ; elle doit incorporer comme s'ils lui appartenaient, des produits originaux de la culture non aliénée et non aliénante de la même façon qu'elle a aussi besoin d'assimiler organiquement toute la richissime gamme de valeurs culturelles qui a sa source dans la vie concrète

[381] MATOS, Claudia. Op. cit. p. 65.
[382] BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabellais*… Op. cit. p. 368.

du peuple lui-même. Au contraire de ce qui est proclamé de manière insistante par les critiques renommés, mais liés à l'avant-garde culturelle, il n'est pas essentiel que les manifestations de la culture populaire soient originelles[383]».

Même si le jeune sociologue marxiste parle de la culture populaire révolutionnaire, celle faite *pour* et non pas *par* les pauvres, nous pouvons affirmer que les *chanchadas* semblent avoir suivi ces consignes-là au pied de la lettre. Mais à une différence près, étant donné le postulat de valorisation quasiment manichéen de la culture populaire prédominante dans ces films, que le dialogue tournait en dérision ou ridiculisait les autres cultures auxquelles les films se réfèrent.

En réalité, ces parodies constituent une sorte "d'anthropophagisation" des autres cultures. Comme l'avait recommandé le *Manifeste aAnthropophage* d'Oswald de Andrade, ces films triturent la culture d'élite ou le cinéma américain jusqu'à les rendre populaires et nationaux. Cette popularisation des alter-cultures sert au propos d'un cinéma brésilien entièrement appuyé sur la culture populaire.

Mais que signifie le terme parodie ? Selon le Dictionnaire des genres et notions littéraires, « la parodie désigne une œuvre littéraire ou artistique qui transforme une œuvre *préexistante* de façon comique, ludique ou satirique[384]», c'est nous qui soulignons pour bien marquer la notion de dialogue avec une autre création et pour expliquer que c'est justement cette antériorité qui crée une certaine ambiguïté dans l'intention des parodies. D'ailleurs, comme nous allons le voir, dans les parodies des *chanchadas*, la ligne qui sépare la critique de la consécration ou de l'hommage au modèle est très mince.

La parodie la plus réussie de ces films est sans doute *Nem Sansao nem Dalila* (réalisé par Carlos Manga en 1954), qui parodie *Samson and Delilah* de Cecil B. DeMille (USA, 1949). Si le récit du film américain se passe entièrement à l'époque des Philistins, dans la parodie brésilienne les héros sont contemporains, ils vivent dans le Brésil des années 50, ils sont transportés dans le passé par une machine à remonter le temps (nous découvrons en fait à la fin du film que tout n'était qu'un rêve – il n'y pas de meilleure forme de carnavalisation que le rêve. La carnavalisation, c'est une sorte d'institution du rêve en utopie). Et dès leur arrivée dans le passé, un simple détail fait toute la différence par rapport au film américain. Si, dans ce dernier, la force du héros mythique est concentrée dans sa chevelure, dans le film brésilien cette force est transposée dans une perruque. Le caractère artificiel, voire ridicule, de ce détail ne peut pas être mis de côté comme simplement anodin, d'abord parce qu'il pose d'emblée la position du film brésilien par rapport au film

[383] ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963. p. 42.
[384] *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (nouvelle édition augmentée). Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p.552.

américain. Dans un premier temps, le cinéma brésilien risquerait de ne passer, dans sa tentative d'imitation, que pour un simple accessoire ridicule face au cinéma américain. Pour le professeur de cinéma João Luiz Vieira, l'analogie des deux situations permet de voir « ... que la force du vrai cheveu, rendu artificiel par la perruque, est une métaphore de la force d'un système développé de production cinématographique dont les origines sont les mécanismes internes d'une puissante économie, par opposition à la force simulée d'un cinéma imitatif[385]». Donc, pour lui, la perruque ne vient pas tout simplement nuancer l'aspect comique presque obligatoire des parodies, mais, dans ce cas-ci, elle vient, dans une sorte d'autodérision très fréquente dans les *chanchadas*, rendre ridicule la parodie elle-même, c'est-à-dire le cinéma brésilien.

Penser cela, c'est concevoir le film uniquement comme une tentative ratée de copier le modèle américain sans prendre em compte l'aspect parodique qui critique le modèle de cinéma américain. En fait, ce qui est critiqué dans ce film ce sont justement les tentatives de certains films et cinématographies de copier le cinéma américain. L'ambiguïté consiste, entre autres, dans le fait d'utiliser comme modèle le même genre de film que l'on critique. Mais si nous partons du titre du film, il n'est ni le modèle, ni la copie, mais un autre film - une parodie - foncièrement brésilien.

Une chose dont l'analyse judicieuse de Vieira semble faire abstraction, c'est l'ambivalence volontairement sarcastique de ces films et le fait qu'ils essayent de rabaisser le modèle de cinéma représenté par le cinéma américain. D'après Bakhtine, que Vieira n'oublie pourtant pas de citer pour ce qui concerne l'importance du rire dans ces films, ce rabaissement - qui est le propre des parodies et du rire (et partie de ce qu'il considère comme du « réalisme grotesque ») - est synonyme d'une re-naissance qui comporte à la fois des aspects positifs et négatifs, étant « à la fois négation et affirmation[386]». Or, à travers la parodie, ces films font une critique du cinéma américain en rendant comique ce qu'ils prennent au sérieux, en ridiculisant les héros américains qui passent pour de simples lâches dans les films brésiliens. C'est une représentation, de toute évidence, très ambiguë, mais ignorer la capacité de critique de ces films serait oublier l'immense effet comique des parodies.

L'un des aspects positifs du film, outre ses aspects comiques, réside dans les critiques pointues qu'il fait de la réalité contemporaine brésilienne. Il raconte l'histoire d'un barbier qui est l'heureux propriétaire d'une perruque (échangée contre un briquet avec le Samson de l'histoire biblique) qui lui donne une force surhumaine et, en conséquence, il devient gouverneur du royaume de Gaza. Une fois nommé, il distribue à ces amis les principales fonctions du royaume, dans une critique de

[385] VIEIRA, João Luiz. « From *High Noon* to *Jaws* : Carnival and Parody in Brazilian Cinema ». In : JOHNSON, Randal, STAM, Robert (editors). *Brazilian Cinema.* New York : Columbia University Press, 1995. p.257 (première édition apparue à London, Associated University Presses, Inc, 1982).

[386] BAKHTINE Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabellais*… Op. cit. p.30.

plus visant le népotisme caractéristique des gouvernements populistes. Envié par tout le monde, Horácio/Sansão devient l'homme le plus surveillé du royaume. Les mesures qu'il adopte en faveur des pauvres provoquent l'indignation de ses prédécesseurs et suscite une conspiration du chef de la garde militaire, appuyée et soutenue par le roi.

Si dans le film américain Dalila trahit Samson par jalousie, dans le film brésilien, afin de mettre en relief la bonté de l'héroïne, c'est pour protéger son amant (joué par le jeune premier brésilien Cill Farney), torturé par le chef de la garde, qu'elle décide de voler la "force" de Sansão. En réalité, la Gaza du film est un portrait du Brésil du président Vargas, considéré comme le père des pauvres, qui, sous la pression intense des militaires qui exigeaient sa démission, s'est suicidé avec une balle dans la poitrine quelques mois après la sortie du film. D'ailleurs, à un moment du film, Sansão, un politique très préoccupé, à l'image de Vargas, par les moyens de communication, affirme que les problèmes de Gaza sont semblables à ceux d'une terre qu'il connaît. Ce film est considéré par certains critiques comme le sommet de l'évolution du genre.

Matar ou correr ("Tuer ou courir") fut la deuxième parodie de Carlos Manga, elle aussi sortie en 1954. Celle-ci s'inspire de *High Noon*, de Fred Zinnemann (USA, 1952) qui, au Brésil, s'intitulait *Matar ou morrer* ("Tuer ou mourir"). Le film brésilien est beaucoup plus proche du film original et, de ce fait, moins intéressant que le premier. Certaines séquences sont vraiment très semblables à celles du modèle parodié. Mais encore une fois, nous y voyons une tentative de "brésilianisation" des héros du western américain. Oscarito, à l'opposé du héros campé par Gary Cooper, joue un voleur de chevaux, un *malandro* très lâche qui devient shérif par hasard. Il s'appelle Kid Bolha (quelque chose comme "Kid Idiot ou Kid Imbécile") et est assisté par son ami Ciscocada, interprété par Grande Otelo. Le jeu des acteurs est d'un burlesque inouï qui ne rappelle en rien le sérieux héroïque du jeu des acteurs du film américain. La carnavalisation du film américain est évidente, même si elle est moindre que dans *Nem Sansao nem Dalila*.

Par rapport à ce film, Sérgio Augusto attire l'attention sur le respect de certaines conventions du genre et surtout sur les similitudes entre le film et les parodies rendues célèbres par Bob Hope, en même temps qu'il désigne les différences parmi lesquelles il cite la création du personnage de Grande Otelo, inexistant dans l'original, le transfert du conflit amoureux vers les personnages secondaires et le nom de la ville Citydown, qui, selon lui, désignerait la situation d'infériorité du film brésilien par rapport à son modèle. Nous pensons que ce nom, jeu de mots avec l'expression « sit down », est aussi associé à l'idéal du *malandro* de ne rien faire ou de gagner sa vie sans faire beaucoup d'efforts, de passer toute la vie assis, ce que Kid Bolha espérait obtenir avec le poste de shérif. Rajoutons encore, parmi les différences, le fait que les deux *malandros* Kid Bolha (Oscarito)

et Ciscocada (Grande Otello), de véritables antihéros, des êtres peureux et des escrocs, sont loin du prototype du héros américain avec sa morale immaculée.

Augusto soutient également que « *Matar ou correr* » peut être vu comme un modèle bien réussi de son espèce. Et pas seulement pour son formalisme inférieur. Tout dans la *chanchada* de [Carlos] Manga est explicitement inférieur : du héros à la ponctualité des bandits (celui de *High Noon* arrive à midi pile et Jesse Gordon, deux heures plus tard[387]»). Nous ne pensons pas que l'objectif de toute parodie est d'être inférieur à son modèle, mais en tout cas l'affirmation ci-dessus montre que le film n'est pas entièrement calqué sur son modèle américain.

D'après Vieira, « la parodie démontre ainsi une ambiguïté caractéristique, agissant de façon critique par rapport à elle-même en montrant un profond sentiment d'auto-mépris. Elle critique et ridiculise le cinéma brésilien pour son incapacité à égaler le modèle américain, malgré le désir de ses producteurs[388]». Encore une fois, Vieira ne reconnaît que l'ambiguïté interne aux films. Il oublie le côté critique et comique de ces films. Son affirmation est entièrement valide pour d'autres films qu'il analyse dans son article, mais pas pour les *chanchadas*, dans la mesure où ces parodies faisaient la critique de leur propre précarité, mais aussi et surtout de la prétention et de l'inutilité de vouloir concurrencer le cinéma américain en essayant de faire le même genre de cinéma qu'eux, sans disposer de la même compétence et des mêmes ressources technologiques, économiques et humaines. Ainsi, il est possible de dire que ces films critiquaient la tentative d'américanisation du cinéma brésilien et notamment l'impérialisme du cinéma américain comme un tout en prônant, à travers cette auto-dérision, une façon possible de faire du cinéma à la brésilienne (dans la forme et dans le fond), étant donné sa condition de pays sous-développé où, malheureusement, il n'y avait pas beaucoup d'argent à investir dans l'industrie cinématographique. Dans l'ambivalence qui caractérise les parodies (qui critiquent en même temps qu'elles rendent hommage, puisqu'elles doivent garder quelques repères de l'œuvre parodiée, de manière à ce qu'elle soit reconnue du public) et définit l'essence même de la culture populaire, on n'y rit pas que du cinéma brésilien, on rit avec ce cinéma, mais aussi de la futilité du cinéma américain.

Jean-Claude Bernadet est l'un de ceux qui reconnaît cette ambivalence lorsqu'il affirme que ces films voulaient « rosser la culture dominante, certes, mais aussi se laisser dominer par elle, par les formes traditionnelles de la culture bourgeoise qui furent ensuite consommées par les classes moyennes[389]».

---

[387] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. Op. cit. p. 153.
[388] VIEIRA, João Luiz. Op. cit. p.263.
[389] BERNADET, Jean-Claude, "Cantando o sol", in *Movimento*, Sao Paulo, 10/11/1975, p.17. Cité chez DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.43.

Si, dans ces deux dernières parodies, l'ambiguïté est beaucoup plus intense, c'est parce que leur auteur, Carlos Manga, était un admirateur avoué du cinéma américain. Dans son premier film, *A dupla do barulho*, il y avait déjà des numéros musicaux d'Oscarito et Grande Otelo qu'on pourrait croire directement sortis de certaines comédies musicales américaines. Dans le film *Esse milhao é meu*, tourné en 1958, un an avant qu'il tourne celui qu'il considère comme la dernière chanchada, *O homem du Sputnik*, il y a une scène qui montre un peu l'idée qu'il avait peut-être du cinéma brésilien lorsqu'il est comparé au cinéma américain : on y voit, au générique, la caricature d'un tout petit chaton qui ronronne en imitant le rougissement du lion de la MGM. « Ma formation culturelle venait totalement du cinéma américain. Et j'ai mis du temps à m'en rendre compte, et j'ai beaucoup souffert quand je m'en suis rendu compte, parce que je me suis senti un peu le responsable d'avoir apporté cela à notre cinéma[390]», a-t-il expliqué dans un documentaire sur le genre.

Il y a eu aussi, comme nous avons déjà analysé, des dizaines de parodies de la musique classique, de l'opéra et de l'œuvre de Shakespeare, lesquelles, prises comme modèles de la culture dite d'élite, y sont constamment ridiculisées parce qu'elles sont considérées comme inauthentiques et non nationales. La parodie dans ces films fait partie d'un processus de 'brésilianisation' - à travers la cannibalisation anthropophage et la carnavalisation des produits culturels non brésiliens - et de popularisation de cultures non populaires afin que tout cela puisse servir au propos d'un cinéma brésilien populaire.

Si ces films ne critiquent pas ouvertement les films américains – quoiqu'ils les ridiculisent beaucoup -, c'est parce qu'il ne s'agissait pas de films critiques, mais de films comiques, dont l'objectif recherché était plutôt de l'ordre de la raillerie. Le fait de tourner ces œuvres en ridicule – qui, selon Aristote, est le but de toute parodie - dénote, malgré tout, une certaine prise de distance critique plutôt qu'une confirmation ou une approximation des œuvres ayant servi de modèles. Une distance qui est le symbole même de la tentative de réappropriation de ces films américains.

Selon une note diffusée pendant le tournage de *Matar ou correr*,

> « ...l'objectif est de parcourir, avec un sens humoristique, les lieux des westerns américains, un genre de violence et d'action dont les cinéastes d'Hollywood, ses créateurs, sont devenus des maîtres inimitables. Il n'y a donc pas d'imitation, mais une parodie des films de l'Ouest, raison pour laquelle nous avons utilisé le titre de l'un des plus grands westerns, *High Noon,* pour une contrefaçon humoristique[391]».

[390] Globo Repórter – *Chanchada*, première partie, interview avec Carlos Manga (documentaire pour la télévision).
[391] « *Matar ou correr* – uma produção da Atlântida ». *Revista Cinelândia*, n° 45, 2e quinzena, setembro de 1952. p. 52. Apud : DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p. 18.

Cette note nous permet de vérifier l'association ambivalente entre l'admiration et l'envie parodique. Concernant cette ambivalence, Dan Harries, dans son livre *Film Parody*, affirme que les similitudes et les différences entre la parodie et le modèle peuvent être indiquées à partir de trois axes : l'unité lexicale (la location et le cadre géographique et historique), la syntaxe (le récit) et le style (conventions liées au genre) dont on peut plus ou moins s'approcher ou s'éloigner. L'auteur, pour qui l'ambivalence et l'incongruité constituent la nature même des parodies, affirme que « la parodie opère en termes d'un système 'd'absurdité logique', avec une dimension nécessaire pour assurer la logique et une autre différente qui permet la création de l'absurdité. C'est cette oscillation nécessaire entre similitude et différence à partir d'un modèle qui autorise la parodie à maintenir soit le lexique, la syntaxe ou le style tout en manipulant les autres[392]». Ainsi, nous pouvons définir la parodie à la fois comme une sorte de répétition inévitable et comme un éloignement de la source.

Nous pensons que ces parodies des films américains dissimulent une autre astuce, une sorte d'espièglerie de la part du réalisateur Carlos Manga. Sachant la critique brésilienne très admiratrice du cinéma américain au détriment du cinéma national, le choix de ces films par le réalisateur brésilien était une manière de voir comment les critiques réagiraient, mais aussi de les attirer au cinéma afin de voir ces films qu'ils n'aimaient pas voir. En gardant quelques similitudes avec l'original, l'auteur espérait peut-être avoir une critique plus généreuse. Cela n'a pas toujours été le cas.

Notons encore que de toutes les formes d'agression dont ces films furent victimes, l'une des plus récurrentes concernait l'utilisation du langage populaire, de la langue vivante, de la langue de la rue. Nous ne trouvons pas anodin que dans le film *Nem Sansão nem Dalila*, les personnages qui peuplent le rêve du personnage dOscarito, ceux qui vivent à Gaza et qui appartiennent à l'élite politique locale, parlent un portugais soutenu, embourgeoisé et un peu archaïque et trouvent étrange la façon de parler d'Oscarito et de ses deux amis. Manga taquine et provoque les critiques en leur offrant une manière de parler différente de celles qu'ils critiquaient.

Une plaisanterie avec le langage qui apparaît aussi dans le film *Carnaval Altlântida*, quand le professeur scénariste, la fille, la nièce et l'assistant du directeur Cécil B de Milho, le réalisateur et producteur du métafilm, entrent dans le bureau de ce dernier pour lui annoncer qu'ils ne feront plus le film sur Hélène de Troie, mais un musicarnavalesque. Il commence à les insulter quand Augusto, son assistant, lui demande, de manière narquoise, de soigner son vocabulaire. Au début du film, sa secrétaire lui avait fait la même remarque au moment où il prépare ses insultes pour le faux comte.

[392] HARRIES, Dan. *Film Parody*. London : British Film Institut, 2000. p. 9.

C'est pourquoi nous pensons que ces films soulignent l'infériorité de la capacité industrielle du cinéma brésilien – ce qui était un fait indéniable - non pour le critiquer, se moquer de lui ou l'humilier, mais pour démontrer que l'industrie cinématographique du pays ne pourrait pas concurrencer le cinéma américain en termes de production. Ces inversions parodiques - qui tournent en ridicule le cinéma impérialiste et rejettent la culture dominante - ne sont pas un rire moqueur de soi-même (ou non seulement), mais un rire tout court, une critique des prétentions insensées et ambitieuses d'un cinéma plus grand que la capacité de l'industrie brésilienne ne le permettait. Elles se réapproprient des valeurs imposées par la société en s'ingéniant à les retourner contre elle sous forme de sédition.

A travers les parodies, le cinéma américain est perçu et représenté comme un modèle supérieur, peut-être, mais qui ne constitue pas le référentiel à suivre, mais à combattre. Pour les *chanchadas*, il fallait trouver un autre terrain de combat, une autre façon de faire du cinéma pour s'opposer au cinéma de l'occupant, comme le disait Paulo Emílio Sales Gomes. Et le terrain choisi fut celui d'un cinéma ludique et populaire - comme le cinéma novo choisirait un peu plus tard le cinéma politique - sans prétentions grandiloquentes qui mettait en valeur toutes les formes d'expression de la culture populaire, considérée comme paradigme identitaire

3.11 - Un cinéma brésilien et populaire

Dans les années 1950, il y avait deux manières très différentes, complètement antagoniques, de faire du cinéma. L'une, un peu élitiste, qui cherchait à utiliser le cinéma américain comme modèle de productions chères et bien soignées totalement éloignées du cinéma comique et léger. Et l'autre, totalement opposée, qui faisait du cinéma divertissant et bon marché, avec une forte invocation populaire, le modèle d'un cinéma typiquement brésilien s'appuyant amplement sur la représentation de la culture populaire. Selon Mônica Rugais Bastos :

> « Ces deux courants dialoguaient à l'écran, représentant la position de leurs compagnies. Celles qui suivaient le modèle hollywoodien mettaient de l'emphase sur les recours techniques spéciaux et les dialogues élaborés, en cherchant des thèmes universels ; les autres créaient une formule nationale à succès, s'appuyant sur des dialogues directs, des jeux de mots et des situations comiques. Aucune des deux tendances ne discutait de la finalité du cinéma, la condition requise pour le maintien du système ou son insertion dans l'univers culturel comme forme d'expression artistique. Quelques entrepreneurs, tels que Humberto Mauro, pendant les années 30, et Franco Zampari, pendant les 50, fondèrent des entreprises avec la ferme intention de faire des films de qualité internationale. Cela signifiait produire des scénarios avec peu de références locales. L'intrigue devait

réveiller l'intérêt global d'un large public, abordant des thématiques universelles et utilisant les techniques les plus actualisées possibles [393]».

Ces deux propositions et styles différents de cinéma - qui cherchaient une identité pour le cinéma brésilien - opposèrent l'Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil - *carioca*, appuyant ses films sur le carnaval, la musique populaire, les vedettes de la radio et sur un système comprenant le trépied production, tournée vers le marché interne, distribution et exploitation - à la Compagnia Cinematográfica Vera Cruz – compagnie fondée et financée par les industriels de São Paulo qui, en envisageant de façonner un cinéma sérieux et industrialisé dont le modèle était le cinéma américain, ont importé des techniciens étrangers[394] placés sous la direction du grand cinéaste brésilien Alberto Cavalcanti, qui résidait à l'étranger depuis longtemps. Ces films visaient surtout le marché international.

La compagnie Vera Cruz est apparue à São Paulo dans un moment de véritable profusion culturelle où la bourgeoisie de l'état était décidée à investir dans la culture d'élite au détriment de la culture populaire ou périphérique. Dans un court laps de temps, la ville a vu apparaître deux musées – le Museu de Arte (1947) et le Museu de Arte Moderna (MAM-SP, 1948) -, une grande compagnie dédiée au théâtre bourgeois (le TBC, Théâtre Brésilien de Comédie, 1948), la fondation d'une filmothèque (1948), base de la future cinémathèque, et la création d'une biennale d'art contemporain (1951)[395]. Le fait que le cinéma était à la fois art et industrie venait à propos pour cette bourgeoisie assoiffée de culture savante aux desseins « mazombistes » et civilisateurs.

Malgré toute cette effervescence culturelle dans un intervalle d'environ quatre ans, Maria Rita Galvão pense que la simultanéité de tous ces événements culturels ne configurent pas un mouvement, quand bien même ils avaient l'intention de répandre une vision du monde des classes dominantes de São Paulo et de restaurer, par l'art, l'hégémonie politique et économique perdue avec l'avènement de l'État centralisateur et entrepreneur survenu avec la Révolution de 1930 [396].

Toutefois, le rêve d'une industrie cinématographique brésilienne de la bourgeoisie de São Paulo, totalement opposée au cinéma populaire qui se réalisait à Rio, n'a duré que cinq ans, de novembre 1949 à 1954. Nous y reviendrons dans la partie suivante. Ici, nous nous intéressons plutôt au genre de cinéma avancé par la Vera Cruz en ce qu'il s'opposait à celui défendu par l'Atlântida. Citons un

[393] BASTOS, Mônica Rugai.Op. cit. p. 100-101.

[394] Parmi ces étrangers, se trouvaient les Anglais Chik Fowle (chef opérateur), Ray Sturgess (caméraman), Michael Stoll (opérateur de microphone), Rex Endsleigh (documentariste), John Waterhouse (documentariste), Bob Huke (caméraman), le Danois Eric Rassmussen (ingénieur son), l'Autrichien Oswald Haferinchter (monteur), le Français Jacques Deheizelin (chef opérateur) et une dizaines d'Italiens.

[395] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema : o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, Embrafilme, 1981. p. 11.

[396] Idem. p. 12 et 18-20.

long extrait d'un texte de Randal Johnson où il explique de façon limpide les principales raisons de cette débâcle :

> « La Vera Cruz a tenté de créer une Hollywood au Brésil sans une connaissance profonde de la réalité de la commercialisation des films dans le pays. L'entreprise s'est préoccupée de la production de films dont les coûts étaient bien plus élevés que ceux du film brésilien moyen, et n'a pas pris en considération le fait que pour s'établir comme une industrie cinématographique elle devait se préoccuper aussi de la distribution et de l'exploitation. Tout cinéma national, y compris le nord-américain, s'appuie principalement sur le marché interne. La Vera Cruz a essayé de conquérir le marché international sans avoir une base solide sur le marché interne. Tout bêtement, elle a laissé la distribution de ses films dans les mains de la Columbia Pictures, qui était intéressée, dans un marché déjà dominé par par les films nord-américains, à promouvoir ses propres films. Dit autrement, La Vera Cruz fut une tentative d'industrialiser le cinéma brésilien sans prendre en considération la réalité économique de ce cinéma. Liés à la bourgeoisie de São Paulo, les films de la Vera Cruz reflétaient des valeurs de classe qui seraient balayés par le cinéma novo...[397]».

Il est aussi opportun de dire que la compagnie Vera Cruz et son rêve d'un cinéma universel contrariait l'engouement nationaliste en vogue au début des années 1950. Cet anti-nationalisme d'une bourgeoisie régionale et traditionnellement cosmopolite et libérale s'opposait à l'envie d'une culture nationale et brésilienne – nationalisme qui avait une grande influence sur l'univers diégétique des *chanchadas*. Produit de l'engagement personnel de la bourgeoisie de São Paulo, la création de la Vera Cruz était aussi une forme de réaction au manque d'investissement dans la culture de la part de l'État, dirigé encore une fois au début des années 1950 par Getúlio Vargas, opposant farouche de São Paulo et de tout ce que sa bourgeoisie symbolisait. Un article publié à l'époque constatait que « ...São Paulo était seul. Si l'on veut se dédier à l'art et élever notre niveau culturel, il faut compter sur nos propres ressources[398]», tout en se plaignant de l'aide fournie à d'autres états de la fédération.

Pour la bourgeoisie et les intellectuels de São Paulo et du Brésil, les *chanchadas* n'étaient pas du cinéma. Pour eux, ces films populaires n'étaient qu'un cinéma réalisé pour le public de bas niveau culturel et pour les salles insalubres de la périphérie de Rio. Sans vraiment connaître ces films, ils avaient du mal à accepter ce qu'ils percevaient comme une

> « production rapide et mal soignée, quelques comiques avec leurs grimaces, l'humour grivois, l'improvisation, la pauvreté de la scénographie et des costumes, toutes les conséquences d'un coût de production peu élévé. Ce qui les rebutait, fondamentalement, c'était le type de spectacle symbolisé par la *chanchada*, exactement comme

[397] JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma*... Op. cit. p. 80.
[398] Idem. p. 22-23.

le théâtre léger[399] de l'époque, qui lui ressemblait beaucoup. Surtout comme genre de spectacle, parce qu'il est très peu probable que les personnes aient eu une notion de ce que représentait la *chanchada* en termes de production[400]».

Les bourgeois de São Paulo étaient attachés à la notion de culture comme à un idéal de perfectionnement humain qui a prédominé au XIXe siècle, quand culture était synonyme de civilisation. Pour eux, la culture populaire, la culture du pauvre, n'est pas le résultat de ce perfectionnement. Raison pour laquelle elle ne méritait pas d'avoir droit de cité et ne devait pas être considérée comme une « culture », sauf comme une culture inférieure.

La Vera Cruz est née d'une envie des industriels de São Paulo de réaliser un cinéma techniquement développé et moderne, réalisé par de « vrais » professionnels et proche du cinéma américain ; un cinéma qui, avant tout et surtout, devait être aux antipodes du cinéma populaire qui se faisait à Rio. Un cinéma qui, en plus, valorisait quelques idéaux du populisme *getuliste* qu'ils abhorraient. A l'exemple du cinéma novo un peu plus tard – avec des motivations et des objectifs différents, bien sûr -, ils ont créé un cinéma qui faisait table rase du cinéma existant, en développant un cinéma qui était, au départ, une réaction antagonique aux *chanchadas*.

Donc, à une production techniquement sophistiquée - tournée quasi entièrement vers le marché extérieur -, aux contenus universalisants et aux formes empruntées au cinéma américain, les *chanchadas* proposaient un cinéma artisanal aux formes simples, s'appuyant sur la culture populaire comme représentation de la vision du monde des classes subalternes et seul paradigme possible d'un cinéma brésilien.

Dans le film *Barnabé tu és meu*, il y a une scène qui illustre bien la valorisation de la culture populaire, notamment de la samba, comme modèle du cinéma que les *chanchadas* défendaient. Ils sont tous réunis au palais de la princesse Suleima, – un palais comme celui de n'importe quel film sur les 1001 Nuits, où les musiciens portent des vêtements arabes (ce qui fait penser à Oscarito qu'il s'agit d'une école de samba et d'en demander le nom) et sont en train de jouer une musique instrumentale arabe (donc étrangère) ennuyeuse et soporifique, proche de ce que le sens commun suppose être la musique classique (donc savante) -, lorsqu'Abdula (Grande Otelo) fait un geste avec le nez et la musique devient une samba très animée et toute la cour de la princesse, plus Otelo et Oscarito, dansent de façon frénétique. À la fin, ils applaudissent et s'embrassent heureux et souriants.

---

[399] Un modèle de théâtre contre lequel ils ont réagi en créant le TBC, le Théâtre Brésilien de Comédie, qui ne représenterait que les œuvres de la culture dite d'élite. Le TBC fut fondé en 1948 par le même Franco Zampari qui a créée la compagnie Vera Cruz.

[400] GALVÃO, Maria Rita. Op. cit. p. 42.

Outre la carnavalisation de la cour de la princesse, ce numéro musical explicite le procédé de ces films. Il valorise la musique nationale au détriment d'une musique étrangère, mais surtout il met en valeur la samba, le rythme du pauvre, élu symbole de l'identité nationale, au détriment d'une musique supposée être de noblesse. La musique de Caxias - périphérie pauvre de Rio où Barnabé (Oscarito) dit être né – remplace celle de Petrópolis – quartier de la résidence estivale de la famille impériale brésilienne, où Barnabé aurait pu naître, selon Otelo. Même le montage de la séquence est plus dynamique quand il y a la samba, opposant le film divertissant au film sérieux.

Dans le film *A baronesa transviada* - un film produit par Cinedistri, une maison de production de São Paulo -, le conflit entre le film populaire et divertissant et le film sérieux est encore une fois posé, reflétant l'opposition entre les *chanchadas* et les films de la compagnie Vera Cruz. Le producteur annonce au réalisateur et à l'actrice principale du studio – qui ne veut participer qu'à des productions de films sérieux - que la production du film doit s'arrêter. Les banques ne veulent plus produire, ni celui en cours ni les autres à venir. Le réalisateur souligne qu'il les avait prévenus que le genre de film qu'ils voulaient produire n'intéresserait pas le public. Pour lui, « le public veut s'amuser, veut de la joie ». Le producteur renchérit en disant que le public veut rire, ce à quoi l'actrice lui dit qu'il n'a pas de goût, qu'il est inculte. Il serait un analphabète culturel, comme semblait être le public qui aimait les *chanchadas.*

Mais, dans une sorte de provocation des partisans des films sérieux, la solution trouvée pour sauver l'entreprise est l'argent de la baronne qui se montrera déterminée dans sa lutte pour les films populaires. À la fin, même l'actrice difficile est convertie aux déhanchements de la samba et du film populaire imposés par la baronne.

Mais aucun autre film n'a mieux représenté l'opposition populaire versus érudit que *Carnaval Atlântida*. Le film est le parangon du genre *chanchada* que l'Atlântida produisait et du type de cinéma qu'elle voulait imposer comme authentiquement brésilien. Comme il est déjà possible de remarquer à partir de son titre, l'œuvre est un véritable mode d'emploi, un film modèle.

Le film, qui est une critique directe du cinéma voulu par la compagnie Vera Cruz, raconte « une expérience inédite dans le domaine du cinéma réflexif, ou du méta-cinéma, vu que sa narrative est centrée exactement sur la (im)possibilité de faire un certain genre de cinéma de qualité au Brésil, dans les termes probablement rêvés par la Vera Cruz[401]».

Le film raconte l'histoire du présomptueux producteur, Cecilio B. De Milho (clin d'oeil humoristique à Cecil B. DeMille), qui embauche un professeur d'histoire grecque, Xenofontes,

[401] VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) ». Op. cit. p. 165. L'auteur attire l'attention sur le fait qu'à l'époque de la réalisation de ce film, la Vera Cruz était déjà en train de diversifier sa production en réalisant des films plus populaires à l'aide de certains artistes et techniciens venus de Rio. Nous ferons un résumé des films de la compagnie dans la partie suivante.

pour l'aider à travailler sur une adaptation de la vie d'Hélène de Troie. Le professeur hésite à accepter le poste car il trouve incompatible qu'un professeur réputé d'histoire grecque, membre de plusieurs organisations historiques internationales, travaille pour le cinéma. Mais avant de l'embaucher, le producteur avait déjà reçu un premier traitement du scénario des mains de deux Noirs, les acteurs comiques Grande Otelo et Colé, qui avaient transformé le film en un musical carnavalesque typiquement brésilien, une adaptation qui était du goût de tous les proches collaborateurs du producteur, et même de sa fille. Mais le scénario provoque la colère du producteur et il décide de reléguer les deux candidats scénaristes au département de nettoyage du Studio, révélant tous les préjugés des élites. Pour un producteur avec une mentalité et une conception du monde entièrement inspirées des cultures allogènes, les Brésiliens, notamment les Afro-brésiliens, ne seraient bons qu'à nettoyer les studios et non à écrire un scénario sur la vie d'Hélène de Troie.

Mais la première scène de carnavalisation de l'érudit, ou la première tentative d'imposer le populaire, se produit quand le producteur croise au milieu du Studio les deux ex-scénaristes, déjà dans le plein exercice de leur nouvelle fonction. Ensemble, les trois imaginent deux séquences entièrement différentes et opposées pour le film dans le film sur Hélène de Troie. La première, celle du producteur, montre la cour de la Troyenne où, au son très délicat et raffiné d'une harpe, quelques femmes dansent une ennuyeuse chorégraphie allongées au sol dans un décor à la limite de la pauvreté, très simple et avec une impression d'inachevé. Ensuite, les deux candidats scénaristes donnent leur version. On y voit un véritable numéro musical typique des films carnavalesques, où tous les acteurs, y compris le personnage d'Hélène, dansent une samba endiablée, interprétée par un chanteur noir habillé en Grec. Au centre, le petit Grande Otelo, quelque peu dérangé par sa tunique disproportionnée, danse la samba à pas très rapides et comiques. Tout cela ne fait qu'agacer davantage le producteur irascible qui leur crie dessus. Les deux images mentales rappellent la séquence du film *Barnabé tu és meu*, cité ci-dessus, où il carnavalise, avec un geste de nez, la musique arabe.

La séduction du populaire se poursuit pendant la première visite du professeur aux studios pour signer son contrat. En y arrivant, il rencontre Lolita (une anticipation du roman que Nabokov ne publierait que trois ans plus tard), la nièce du producteur, une belle brune très sensuelle, beaucoup plus jeune que lui, avec laquelle, immédiatement charmé, il danse un mambo très animé qui ouvre le doux processus de "carnavalisation" de l'érudit. Cette séduction est immédiatement perçue par le producteur qui, dans une sorte de prémonition, empêche sa nièce de danser avec le professeur, de peur de voir son Hélène de Troie danser une rumba.

La première rencontre du professeur avec le directeur du métafilm est aussi une grande critique des procédés de la compagnie Vera Cruz. Doutant encore un peu s'il doit ou non accepter le contrat, le professeur est surpris par le très haut salaire proposé par le producteur, à tel point qu'il lui interdit de continuer de surenchérir en disant que c'est assez. La scène critique la générosité excessive de la compagnie de São Paulo envers ses professionnels.

Le film est un parfait portrait de cette opposition entre l'érudit et le populaire, entre le national et le non national qui a caractérisé les *chanchadas*. Il montre très bien ce dégoût, dominant dans le cinéma brésilien de l'époque, de ceux qui cherchaient à tout prix à reproduire au Brésil le même cinéma fait à Hollywood, un cinéma qui phagocytait totalement le marché cinématographique brésilien. Pour une certaine élite culturelle de l'époque, comme les fondateurs de la compagnie Vera Cruz, que le film voulait directement épingler, l'industrie cinématographique du pays ne serait reconnue qu'en reproduisant des films dont la haute qualité technique serait semblable à celle des films américains. Le film critiquait et se moquait de cette initiative, de cette présomption de tourner au Brésil des mégaproductions, au coût faramineux, et proposait comme alternative des films plus simples, avec une thématique entièrement brésilienne, centrés sur des valeurs qui, pour le meilleur ou pour le pire, étaient les valeurs identitaires des Brésiliens, ce qui les distinguait du reste du monde, et dont la réalité pragmatique des productions était plus ancrée dans la vérité du cinéma brésilien.

Le cinéma étranger, certes plus développé, devait simplement servir de base, d'inspiration formelle, mais la thématique, elle, devait être brésilienne. Les *chanchadas* ont souvent pensé le cinéma comme un lien de communication directe avec son public. Pour cela, ils ne pouvaient pas oublier le fait très important qu'une large partie de son public était constituée d'une masse de plus de 30 millions d'analphabètes. Nous ne voulons pas, avec cette argumentation, donner l'idée que nous sommes en train de justifier les critiques qui furent faites à ces films, selon lesquelles ils n'étaient autre chose que de productions légères et intellectuellement indigentes, en raison du fait qu'elles étaient conçues pour les illettrés du pays. Absolument pas. Nous voulons tout simplement faire remarquer qu'il s'agissait de films faits pour la majorité de la population, qui, malheureusement, était mal formée, un détail qui n'était pas anodin pour les producteurs et réalisateurs de ces films.

Carnaval Atlântida pose l'identité du studio comme un expert du genre dont le seul désir était de constituer une cinématographie spécifiquement brésilienne. Mais il n'ignorait pas la condition de pauvreté du cinéma brésilien et sa difficulté à faire face au grand cinéma hollywoodien, et critiquait ouvertement la démarche qui consistait à se cantonner à copier les idées de l'étranger. De surcroît, ce film transmettait le message que le pays devait réaliser des films qu'il lui était possible de faire sans chercher à copier les idées importées. Et ce qui était possible de faire au Brésil à l'époque

n'étaient pas, semble dire le film, les grandes productions épiques semblables à celles produites par Cecil B. DeMille, mais plutôt les *musicarnavalesques* de Monsieur de Milho. De cette manière, le film s'opposait nettement aux idéologues de l'élite qui affirmaient que le cinéma brésilien ne pouvait exister en tant qu'industrie qu'en copiant le cinéma hollywoodien. Ce n'est pas par hasard si le film fut dirigé par le plus anti-américain des réalisateurs du genre, José Carlos Burle.

Il n'est pas entièrement insensé de penser qu'au delà des qualités filmiques de ces œuvres, elles furent critiquées, entre autres, parce qu'elles s'opposaient à la culture de l'élite, une culture entièrement tournée vers l'Europe et l'étranger en général, pour montrer à l'écran un pays et une culture que les classes hégémoniques ne reconnaissaient pas comme les leurs et qui, de surcroît, leur faisait honte. Une culture qui était considérée comme archaïque et archaïsante. Comme l'affirme Dias :

> « Il est clairement démontré dans cette conception de la culture populaire que l'élite de l'époque considérait le peuple comme irrationnel et ayant besoin de guides. Ce qu'il faisait ou aimait, y compris les *chanchadas*, était vu comme de la sous-culture, une culture inférieure, primitive. Ces approches croyaient que les idées, croyances et visions du monde des classes subalternes n'étaient qu'un cumul non organique et fragmenté d'idées, croyances et visions du monde qui avaient déjà été élaborés par les classes dominantes dans le passé[402]».

A la fin de *Carnaval Atlântida*[403], le trop réservé professeur, finalement séduit par la belle Cubaine et par les autres personnages, convainc l'irascible producteur qui, un peu contrarié, accepte l'idée d'un musical carnavalesque, à la seule condition de pouvoir tourner son film plus tard (quand le cinéma brésilien sera peut-être plus mûr, quand il aura trouvé sa propre voie et sera plus à l'aise en termes économiques pour réaliser ce genre de production). D'après Augusto, le producteur « était une figure négative. Sympathique, mais néfaste. Et néfaste surtout parce qu'il sublimait un modèle de culture et de production cinématographique incompatible avec le monde et les personnes de son entourage[404]». Mais ce qu'il a oublié de mentionner, c'est que le personnage qui représente le producteur n'a joué dans les *chanchadas*, majoritairement, que des rôles de vilain. Comparé aux autres personnages, celui-ci est peut-être dans son rôle le moins antipathique de tous les films du genre auxquels il a participé.

---

[402] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.36.

[403] Le film garde quelques ressemblances thématiques avec *Tous en scène* (*Band wagon*, Vincente Minelli, USA, 1953) et *Singin'in the rain* (*Chantons sous la pluie*) de Stanley Donen et Gene Kelly, mais il ne s'agissait très probablement que d'une grande coïncidence vu que les trois films sortirent la même année, étant même probable que la comédie brésilienne soit sortie avant. Mais l'idée de l'opposition populaire versus érudit vient surtout du film brésilien *Alô, alô, Brasil !* Réalisé par Adhemar Gonzaga en 1935, ce film raconte l'histoire de deux *cariocas* qui convainquent un producteur de produire une revue brésilienne, alors qu'il était décidé à produire un spectacle de chant lyrique.

[404] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op. cit. p.152.

C'est la consécration du populaire face à l'érudit. « Aucun autre film du genre n'a joué de façon aussi explicite avec les flammes du carnaval, en provocant la plus expressive victoire symbolique du populaire sur le cultivé, de la farce sur l'épique, de l'anarchisant sur le solennel...[405]», explique Sergio Augusto.

Les *chanchadas,* pour le meilleur ou pour le pire, ont proposé au peuple - « qui veut chanter, danser, s'amuser », comme l'affirme l'un des personnages du film - ce que le peuple de l'époque voulait et, peut-être, pouvait voir. Dans ce sens, en reprenant la discussion sur le film *Carnaval Atlântida*, nous ne pensons pas que le film fasse l'apologie d'un misérabilisme brésilien qui dénoterait l'incompétence et l'incapacité des Brésiliens à réaliser de grands films. Ce que le film défend, c'est qu'aussi longtemps que le pays n'aura pas les moyens techniques et économiques requis, nous ne devrons pas faire un cinéma à l'américaine, comme le souhaitait la compagnieVera Cruz, alors que nous pouvons réaliser un cinéma typiquement brésilien avec une thématique entièrement nationale. Le film, contrairement à ceux voulus par la compagnie de São Paulo, nie le modèle américain au bénéfice d'un modèle brésilien, réalisé par des artistes brésiliens, connaisseurs de la réalité brésilienne.

Par ailleurs, cette valorisation de l'artiste national, connaisseur matériel et factuel du pays, au détriment des étrangers importés par la Vera Cruz, est subtilement représentée dans le choix du nom de l'intellectuel désigné comme scénariste pour le film historique : Xenofontes (étranger aux sources). Le professeur de philosophie est doublement étranger aux sources. Il ne vient pas du milieu cinématographique et, en tant que philosophe, ne connaîtrait pas la culture brésilienne, ce que les *chanchadas* défendent comme l'alternative authentique au cinéma américain.

Dans le simple choix du nom Xenofontes – qui évoque anecdotiquement le philosophe grec inexpressif et peu connu Xénophon – il y a déjà une option et une valorisation des films divertissants aux dépens des films sérieux. Le philosophe grec, au contraire de Platon qui a expulsé le rire de la philosophie, croyait que Socrates, dont il avait été disciple, était un type drôle et a écrit que « entre les hommes de bien, il ne me paraît pas être digne de mention seulement ses actions sérieuses, mais aussi ses moments de décontraction[406]». Ce qui vient à propos dans un film qui souligne les vertus d'un cinéma léger, comique, simple et ludique, en opposition à un cinéma considéré comme excessivement sérieux et intellectualisé.

Carnaval Atlântida critique et s'oppose au cinéma ambitionné par la Vera Cruz en avançant

---

[405] Idem. p. 122.

[406] XENOPHON. Das Gastmahl [Le banquet]. Stuttgart, 2003. p. 5. Apud : GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes ? : pequena filosofia do humor.* Traduction : André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro : Record, 2011. p. 24.

> « une autre conception de faire du cinéma qui voyait dans le rire, dans la parodie, dans la satire et dans la raillerie le moyen sûr de dépeindre la société dans laquelle l'on vivait, à travers une dramatisation comico-caricaturale, qui construit des situations et des personnages réels, dans la comédie, déformant la réalité sociale en promouvant par la transfiguration une proximité entre le public et le film[407]».

Un modèle de cinéma qui constituerait non seulement le triomphe de l'authenticité de la culture populaire sur la culture hégémonique, mais aussi et surtout une sorte de revanche sociale et utopique du peuple contre les élites.

3.12 - La circularité culturelle[408]

Dans une société aussi diversifiée et hiérarchisée que la société brésilienne, ce serait une incohérence de parler d'une culture désignée comme modèle pour une identité cinématographique à partir de l'affirmation d'une culture populaire, sans montrer les relations d'interpénétration entre les diverses cultures. Surtout dans un pays où la culture populaire, aussi authentique soit-elle, résulte d'un brassage culturel entre trois cultures différentes.

C'est pourquoi dans les *chanchadas*, la culture populaire, même si elle est affirmée comme le modèle de l'identité nationale et cinématographique, n'est pas représentée comme une totalité monolithique, irrationnelle et traditionaliste, ni comme un reflet de la culture dominante, comme le supposait le déterminisme marxiste qui présuppose la superstructure comme un reflet direct de l'infrastructure. La notion de populaire dans ces films s'oppose à celle de folklore et à la culture des classes dominantes qui, malgré être représenté comme la négation de la brésilité, n'est pas niée en tant que culture. La culture savante est tout simplement représentée comme une alter-culture à laquelle on peut bien porter un certain intérêt à condition qu'elle ne nie pas la brésilité. Comme le nationalisme de ces années-là, il s'agit avant tout d'une valorisation du national, sans opposition systématique à l'élément étranger qui doit néanmoins rester subordonné à l'élément local. C'est une conception à l'opposé de celle qu'a la classe dominante de la culture, pour qui il n'y a qu'une seule culture qui est la leur, l'autre, la culture populaire n'étant « rien d'autre qu'un amas inorganique d'idées[409]».

---

[407] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. 62.

[408] Dans l'introduction de son livre *Les fromages et les ver*s, Carlo Ginzburg explique comment il s'est inspiré de l'oeuvre de Bakhtine sur Rabelais pour définir le concept de circularité culturelle. En essayant de comprendre les raisons qui auraient conduit un médecin érudit à s'intéresser à la culture populaire et à ses expressions les plus vulgaires, il a pu analyser les constants échanges culturels entre les classes sociales et comment ces cultures influencent les divers niveaux culturels.

[409] GINZBURG, Carlo. *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI ème siècle*. Paris : FlamMárion, 1980. p.8.

Au sein des films, la notion de circularité est néanmoins unilatérale. Si les pauvres ne nient pas le droit de cité à la culture dite d'élite, quand bien même elle serait dessinée comme cosmopolite et comme une négation de leur propre culture, le même ne peut pas être dit des riches qui passent leur temps à condamner l'existence de la culture populaire. Ainsi, « les *chanchadas* ont témoigné de la circularité existant entre les cultures populaire et érudite ou culture des classes subalternes et culture dominante[410]». Ce que nous allons analyser ici dans ce bref sous-chapitre, c'est comment la culture érudite a été représentée en dehors du jeu oppositionnel entre les deux cultures qui caractérise ces films et que nous avons déjà analysé *supra*. Ici, elle sera analysée comme une culture quelconque, dans un processus naturel d'acculturation sans assimilation[411]. Nous analyserons également les moments où la culture populaire est refoulée par les classes hégémoniques.

Dans la chorégraphie d'innombrables numéros musicaux, il y a toujours un peu de danse classique et néo-classique, ce qui dénote l'envie d'incorporer, de la façon la plus naturelle possible, une danse qui était considérée comme la "propriété" de l'élite. On pourrait opposer à cette idée le fait que les numéros musicaux se produisent souvent dans les théâtres, clubs ou cafés-concert fréquentés par les membres de la classe hégémonique, ce qui ne serait pas totalement faux. Mais la danse classique était aussi pratiquée dans ces lieux par les compagnies itinérantes, comme le prouvent certaines séquences du film *A dupla do barulho.* Quoi qu'il en soit, la danse néo-classique était toujours subordonnée et/ou adaptée à un numéro de samba ou d'un autre genre de musique populaire brésilienne.

Un argument plus intéressant serait de considérer ces insertions de la culture dite érudite au sein de la culture populaire comme une tentative de valorisation de cette dernière. Une façon intelligente qu'ont eue les réalisateurs d'attirer l'attention vers la culture populaire en satisfaisant partiellement la demande pour plus de culture bourgeoise au sein de ces films. Outre vouloir montrer qu'il n'existait pas d'antinomie entre les deux cultures et qu'elles pouvaient même s'harmoniser dans une représentation conjointe, ces numéros de musique, de danse ou même de théâtre classique (comme le prouve l'extrait du *Hamlet* d'Oscarito dans *A Dupla do barulho*) pouvaient susciter un regard plus complaisant des classes dominantes envers la culture des classes subalternes. Sinon comment expliquer l'inclusion dans la chorégraphie d'une musique populaire quelques pas-de-deux comme

[410] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. cit. p.19.

[411] Nous utilisons ici les définitions de A. Lesser dans son livre *The Pawnee Ghost Dance Hand Games* : *a Story of Cultural Change*, Columbia University Contributions to Anthropology, 1933, p.16. Selon lui, il y a acculturation quand un aspect culturel quelconque est adopté par une culture et qu'elle l'adapte. Dans ce cas, il y aurait égalité culturelle entre les deux cultures. L'assimilation est le processus à travers lequel les éléments d'une culture conquise ou dominée deviennent, selon un état d'adaptation relatif, une forme de la culture dominante. Apud : SATRIANI Luigi M. Lombardi. *Anthropologia cultural e análise da cultura subalterna*. S/T. São Paulo : Huictec, S/D. p.70.

dans les films *Quem roubou o meu samba* et *O camelô da rua Larga.* Dans le film *Tudo azul*, il y a un numéro musical, un *baião*, où presque tous les types de danse sont représentés, dont la danse classique ou néo-classique pour montrer que la culture d'élite peut bien s'intégrer à la culture populaire quand elle ne la nie pas.

D'ailleurs, nous pouvons affirmer que la musique est, dans ces films, le meilleur exemple de circularité culturelle, au moins dans le sens du "haut" vers le "bas" (de la culture hégémonique au sein des milieux populaires). Rappelons l'extrait déjà cité du film *Carnaval no fogo* où, au début du film, juste après le générique, Oscarito, dans une contre-plongée légèrement rapprochée, est habillé en chef d'orchestre et fait semblant de diriger frénétiquement et avec beaucoup de dévouement et de savoir-faire un orchestre pendant un concert classique. Ensuite, un peu plus tard dans le film, Oscarito danse un joli menuet avec un autre employé de l'hôtel sous le rire moqueur de Grande Otelo. Celui-ci trouve drôle qu'il essaie de se familiariser à la "grande culture", afin de convaincre son frère, qui arrive des États-Unis, qu'il est un artiste. Ce qui montre que les classes subalternes n'étaient pas indifférentes à la "grande culture". Le fait de ne pas la consommer autant que les riches, ne voulait pas dire qu'ils l'ignoraient, mais qu'ils préféraient la culture de leur quotidien, celle qui raconte ou représente des choses plus près de leur réalité, comme les *chanchadas*. S'ils ne la consommaient pas plus fréquemment, c'était peut-être aussi parce qu'ils n'en avaient pas les moyens.

Considérer ces manifestations de la culture de l'élite au sein de la classe populaire comme une reproduction aliénante de la culture dominante serait commettre une grave erreur. L'objectif de ces représentations n'était autre que de critiquer l'ethnocentrisme culturel des classes hégémoniques en leur enlevant l'exclusivité de certaines pratiques culturelles, bien qu'elles prônent au moins une symbiose entre les cultures des différentes classes sociales.

C'était aussi une façon de « carnavaliser » la pratique de la culture hégémonique, étant donné l'aversion que les riches avaient de voir leur culture popularisée, jouée ou représentée par les subalternes. La culture du pauvre est parfois critiquée non pas, ou pas souvent, parce qu'elle est mauvaise, mais parce qu'elle appartient à la plèbe. Adhérer à cette culture serait se mettre au même niveau, fréquenter les mêmes espaces et mettre fin à la ségrégation culturelle et spatiale qui sépare et parfois définit les classes.

Les sambas composées par les Blancs issus des classes moyennes ou celles qui contiennent des mots en français ou qui parlent de la culture d'élite peuvent aussi être considérées comme un exemple de circularité culturelle. Dans le film *Garotas et samba*, il y a une samba qui s'appelle *Vou mandar meu filho para Paris* (« J'enverrai mon fils à Paris ») et raconte l'histoire d'un père qui veut envoyer son fils pour s'amuser dans la Ville Lumière, aller au Moulin Rouge - rappelons que le

français, souvent parlé ou commenté dans ces films, est un héritage du théâtre de revue et configure aussi une autre manière de se moquer des élites, étant donné que la France était, encore à cette époque, le pays synonyme de classe et d'élégance pour l'aristocratie brésilienne. Dans le film *Carnaval no fogo*, il y a une samba, *Balzaquiana* (« Balzacienne ») qui parle d'un homme mûr qui ne s'intéresse pas aux jeunes filles depuis qu'il s'est énamouré d'une femme de plus de trente ans, une balzacienne. Qu'elle ait été composée par un riche ou par un pauvre n'est pas très important. L'important est de constater que ces éléments de la culture hégémonique font partie de certaines compositions très populaires.

Quant aux riches représentés dans les *chanchadas*, très liés aux cultures étrangères et au cosmopolitisme au détriment de la culture nationale, ils n'appréciaient point la culture populaire, surtout la samba qui était le point fort de ces films. Dans le numéro musical, finale de la fête pour Teresinha dans le film *Samba em Brasília*, la plupart des riches présents ne bougent pas pendant la musique et quand ils le font, au début, c'est pour se distancier de l'héroïne. Outre Teresinha, qui montre ses origines populaires en dansant la samba de façon très enthousiaste (mais peu enthousiasmante), il n'y a que le journaliste mondain Dagaud (en français, encore), "maître à penser" des bourgeois du film, qui bouge un peu son corps. Mais il semble plus intéressé par les charmes de Teresinha, en dénonçant un autre cliché, pas social celui-ci, mais sexiste. Un préjugé qui faisait penser aux hommes que les femmes qui fréquentaient le milieu de la samba étaient fougueuses et faciles.

Nous avons déjà analysé la séquence du film *Rico ri à toa* lorsque l'école de samba envahit la maison de Zé da Fubica et "carnavalise" la fête que sa femme est en train de donner pour présenter sa fille au "grand monde" – afin de trouver un fiancé riche pour sa fille – et que la bourgeoisie commence à se retirer saisie d'horreur par le spectacle "popularesque".

Dans les deux cas, la samba envahit un espace qui ne lui appartient pas et n'est pas très bien reçue, en dévoilant l'aversion des "Blancs" envers les rythmes afro-brésiliens. Dans les deux cas, à la fin, la samba arrive à s'imposer et à changer l'avis de certains de ses détracteurs. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que cette carnavalisation causée par ces deux invasions d'un espace littéralement étranger ont pour objectif de nationaliser en popularisant ces espaces. La victoire de la samba symboliserait la reconnaissance et la valorisation de la culture populaire sur la culture dite d'élite, mais c'est surtout la victoire de l'élément national et identitaire sur l'élément étranger, universel.

Nous avons déjà commenté la phrase d'Eugênia, la patronne dans le film *Samba em Brasília*, lorsqu'elle affirme qu'une école de samba, c'est le défilé de la misère dans les rues et qu'elle a horreur des pauvres, sauf quand cela l'arrange de s'approcher d'un pauvre ou de sa culture dans l'espoir d'en tirer un certain profit. Toutefois, ce film contient le seul exemple d'intégration positive

de la culture populaire de la part des riches. C'est le cas de la *macumba* qu'Eugênia réalise avec Teresinha pour réussir à avoir son nom dans la liste des dix femmes les plus importantes de la *high society* – une *macumba*, répétons-le, dont le seul objectif est de ridiculiser la bourgeoisie et d'envahir et de carnavaliser un espace auquel ce rituel est normalement interdit. Si nous faisons abstraction du côté comique et hypocrite de ce culte improvisé, peut-être que le fait qu'il n'y a pas de scènes enregistrées dans les *terreiros* (les lieux où l'on pratiquait les cultes afro-brésiliens) ni la présence d'un vrai représentant (une *ialorixa*, la prêtresse responsable, ou encore d'un *babalorixa*, l'équivalent pour les hommes, les plus hautes entités du *candomblé*, populairement connus comme père et mère de saint), il y a là un peu de circularité culturelle, la seule réalisée de bas en haut (dans le sens où c'est l'un des rares exemples où la culture populaire est représentée dans un lieu réservé à la pratique de la culture dite d'élite à la demande d'un représentant des classes dominantes), ce qui ne fait que confirmer le déni le plus absolu, dans les films, de la culture populaire par la classe dominante. Les riches ne se mélangent pas aux pauvres dans ces films.

Quelque ambiguës, ambivalentes et parfois contradictoires que soient les représentations de la culture populaire dans les *chanchadas*, elles sont très importantes. Comme l'affirme la philosophe brésilienne Marilena Chaui en parlant de la culture populaire en général :

> « le plus important, pour le moment, est de remarquer que les interprétations ambiguës, paradoxales, contradictoires qui coexistent sur le même sujet, créant une apparence d'incohérence, expriment, en vérité, un processus de connaissance, la création d'une culture ou d'un savoir à partir des ambiguïtés qui ne sont pas dans la conscience de cette population, mais dans la réalité dans laquelle ils vivent. La particularité de ces exemples, c'est le fait qu'on y retrouve un travail intellectuel [c'est l'auteur qui souligne dans les trois cas], c'est-à-dire un effort pour conférer de l'intelligibilité à l'expérience immédiate[412]».

La représentation de la culture populaire dans les *chanchadas* est aussi importante parce qu'elle a su valoriser et imposer la culture populaire comme le différentiel thématique du cinéma brésilien. Un cinéma qui devrait essayer de combattre le cinéma étranger avec ce que ce dernier ne peut pas égaler : une thématique nationale et populaire.

[412] CHAUI, Marilena, *Conformismo e resistência*. Op. cit. p.158.

PARTIE II : LE CINÉMA NOVO OU LE CINÉMA ENGAGÉ COMME PARADIGME[413] POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN

"Les intellectuels de notre époque férue d'esprit critique ont été piqués au vif par "la stupidité et la tyrannie des masses"; ils ont pris pour cible les gens ordinaires jusqu'à s'en faire une image fantastique (...) Et peut-être - si étrange qui soit cet aveu dans ma bouche - n'avons-nous eu si peu d'influence sur le peuple que parce que nous ne l'avons pas assez aimé." (Ludwig Lewishon)

CHAPITRE 1 - LES ANNÉES 1950, L'ÉMERGENCE DU CINÉMA ENGAGÉ ET DU CINEMA NOVO

1.1 – Le contexte historique des années 1950 et du début des années 1960

Selon Bakhtine, « étudier le discours en soi, ignorer son orientation externe, est quelque chose de si absurde, comme étudier la souffrance psychique en dehors de la réalité à laquelle elle est dirigée et par laquelle elle est déterminée [414]». Dans la première partie, nous avons analysé abondamment le processus de conscience nationale commencé pendant le gouvernement Vargas et les trois types de nationalisme. Nous y avons aussi fait allusion à l'accroissement du nationalisme radical dans la deuxième moitié de la décennie 1950. Après le suicide du président Getúlio Vargas, notamment à partir de l'élection du nouveau président Juscelino Kubitschek (fin 1955), le nationalisme se transforme graduellement en une sorte d'idéologie et devient une opposition à tout ce qui n'est pas natif et particulièrement à l'impérialisme américain. Ici, nous allons analyser le développement de cette tendance nationaliste – qui coïncide avec l'émergence du Parti Communiste Brésilien (PCB) comme la principale force de gauche au Brésil - et son influence sur la nouvelle conception de culture populaire, ainsi que sur une nouvelle définition de l'authenticité nationale.

En août 1943, le PCB, encore dans la clandestinité, a réalisé une réunion sécrète qui a été déterminante pour l'avenir du parti. Connu postérieurement sous le nom de « Conférence de la Mantiqueira », ce rassemblement, avalisé par son secrétaire général Luiz Carlos Prestes qui était

[413] Le mot paradigme est employé ici non seulement dans le sens de modèle, mais aussi dans celui sociologique de vision du monde, d'une manière particulière de voir (et de rendre) le monde.

[414] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. 3e. São Paulo : Unesp / Hucitec, 1993. p. 54.

encore en prison, a permis une nouvelle organisation du parti avec la nomination d'une nouvelle direction et la mise à l'écart des vieux dirigeants.

Cette nouvelle organisation - dont la plupart des nouveaux dirigeants avaient participé à l'*Intentona Comunista*, la tentative échouée d'une révolution communiste réalisée en 1935 et qui a servi de justification au président Getúlio Vargas pour instaurer la dictature de l'État Nouveau – a permis l'accroissement des limites de l'action communiste et une plus grande pénétration au sein de la société brésilienne. A partir de cette réorganisation, les communistes se sont rapprochés des classes moyennes urbaines et des militaires nationalistes.

En 1945, un peu après le rétablissement par le Brésil de ses relations diplomatiques avec l'URSS, Luiz Carlos Prestes est libéré après avoir purgé neuf ans de prison et avoir vu sa femme – Olga Benario Prestes, militante communiste allemande d'origine juive - déportée à Ravensbrück et puis assassinée dans une chambre à gaz à Bernbourg, en raison de l'échec de l'*Intentona Comunista*. Le parti profite de cette libération pour se faire connaître. C'est pourquoi, afin de diffuser ses idées et ses projets, il se lance sur les marchés éditorial et de la presse avec la création de quelques journaux et revues et la publication de quelques livres. Ainsi, le parti attire de nombreux intellectuels comme membres ou simples sympathisants et devient l'une des grandes forces politiques de l'après-guerre en essayant d'être présent dans toutes les classes et catégories sociales dans les milieux urbains.

Suivant les recommandations de l'Internationale Communiste visant à soutenir tous les gouvernements nationalistes locaux afin de barrer la route aux forces impérialistes dans les pays périphériques, Prestes, au nom des « nécessités historiques », s'allie temporairement à Vargas. Cette alliance de circonstance est aussi due au fait que Vargas, depuis le début des années 1940, avait essayé de mettre en place une politique de re-démocratisation du pays s'appuyant sur une politique étatique et nationaliste de valorisation et de nationalisation de certaines entreprises brésiliennes, qui dissimulait à peine son envie de se perpétuer au pouvoir, désormais par la voie démocratique. Comme affirme le sociologue brésilien Octávio Ianni, la politique menée par Vargas coïncidait avec l'envie d'un développement nationaliste et autonome réalisé sous la tutelle de l'Etat car « étaient en jeu, dans la démocratisation du Brésil, autant les intérêts de groupes conservateurs comme les intérêts économiques et politiques étrangers, principalement nord-américains. Le changement du régime politique, de la manière dont Vargas cherchait à le réaliser, pourrait impliquer l'affermissement de la politique économique étatique et d'émancipation nationale[415]».

Commença à fonctionner une alliance autour d'un nationalisme de forte opposition aux États-Unis qui deviennent, de même que les grands latifundiums et leurs systèmes agricoles supposés être de

[415] IANNI, Octávio. *O Estado e planejamento econômico no Brasil : 1930-1970*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1977. p. 76-77.

type féodal, les grands obstacles au développement et à la consolidation démocratique brésilienne. Cette politique anti-impérialiste, qui faisait abstraction des problèmes internes – comme la lutte de classes –, faisait partie d'un projet d'union nationale qui associerait toutes les classes sociales - y compris une certaine bourgeoisie progressiste - indépendamment des croyances religieuses et des positions politiques, autour d'un projet nationaliste. Partant de la conception en étapes de la révolution, ce front unique était indispensable à la révolution bourgeoise qui précéderait la révolution socialiste. Nous y reviendrons.

Conscient de l'instabilité de la démocratie brésilienne, le PCB prône, en essayant d'éloigner les fantasmes autoritaires du passé et de calmer ses opposants les plus farouches, un discours de conciliation appuyé sur la défense de « la consolidation nationale à l'intérieur de la loi et de l'ordre pour la consolidation démocratique » comme la meilleure manière d'arriver à un « régime républicain, progressiste et populaire ». Selon Prestes :

> « Dans la réalisation progressive et pacifique, au sein de la loi et de l'ordre, d'un tel programme est sans doute l'unique issue de la grande crise politique, économique et sociale que nous traversons (…). Celle-là est nôtre tâche actuelle et urgente. Pour la conduire à bon terme, dans l'ordre et de manière pacifique, nous avons besoin de l'union plus ferme et loyale de tout notre peuple, des patriotes, démocrates et progressistes de toutes les classes (…). Nous sommes convaincus qu'à l'intérieur d'un Parlement démocratique librement élu, auquel participent les authentiques représentants du peuple, il sera possible et relativement facile de trouver la solution progressiste à tous nos problèmes[416]».

Avec ce discours d'accommodement et sa transformation en héros national et grande victime de la dictature de l'État Nouveau, Prestes est élu sénateur avec une votation significative lors de l'élection de 1945. Mais le bonheur du parti, qui a élu plusieurs représentants aux assemblées régionales et nationales, ne dure pas longtemps. En mai 1947, après l'avènement de la « guerre froide » et le début de la chasse aux communistes aux États-Unis et dans les pays qui soutenaient leur politique, le PCB perd encore une fois ses droits et est mis dans l'illégalité. Vers la fin de la même année, la persécution augmente avec la suspension de tous les fonctionnaires suspectés d'être communistes, l'interdiction et la fermeture de toutes les organisations communistes ou sympathisantes. En janvier 1948, les élus communistes sont privés de leurs mandats parlementaires. Cette répression des communistes orchestrée par les conservateurs brésiliens, associée à la création en 1947 de la très dogmatique et stalinienne *Kominform* (Agence d'Information des Partis

[416] PRESTES, Luiz Carlos. *Os problemas atuais da democracia*. Rio de Janeiro : Vitória, 1947. p. 83-86. Apud : SEGATTO, José Antonio. « PCB : a questão nacional e a democracia ». In : FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Vol 3. Op. cit. p. 222.

Communistes), en remplacement de la *Komintern* (l'Internationale Socialiste), provoquent une révision du discours modéré, considéré comme opportuniste, et amène le parti à adopter une posture plus à gauche. Soudainement, les membres du gouvernement du président Eurico Gaspar Dutra, que le parti était prêt à aider initialement au nom de la consolidation démocratique - ainsi que tous les partis politiques brésiliens, qui ont soutenu la cassation de son mandat - se transforment en traîtres « au service de l'impérialisme américain » et devraient, pour cette raison, être destitués. Ce radicalisme de gauche s'est particulièrement manifesté à travers la publication de deux manifestes.

Le premier, publié en janvier 1948, fait une autocritique de sa politique de conciliation. Le parti condamne les aspects rétrogrades de la Constitution de 1946, dont il fut l'un des grands acteurs, le conservatisme du gouvernement du président Dutra et sa soumission aux intérêts américains. Pessimiste, le parti conclut que le Brésil avait encore beaucoup de retard étant donné sa condition de pays « semi-féodal et semi-colonial » et que la seule solution possible était une révolution agraire et anti-impérialiste. Ce manifeste lance officiellement la campagne contre ceux qui deviendront par la suite les deux principaux ennemis des communistes : l'impérialisme américain et les grands propriétaires fonciers.

La position des communistes brésiliens, déçus, ne cesse de se radicaliser. En 1949, Maurício Grabois, l'un des fondateurs du PCB, publie dans la revue communiste *Problemas* un éditorial qui niait toute possibilité d'alliance entre son parti et les autres partis en lice pour l'élection de 1950 et exhortait les militants communistes à ne voter pour aucun des candidats - qui n'étaient que de simples instruments des impérialistes - et à prendre parti du côté des communistes. Il y affirme aussi le fait que :

> « le problème de la succession présidentielle […], bien qu'il soit un événement interne, se situe aujourd'hui fondamentalement dans le cadre mondial, ne pouvant pas être perçu de manière isolée de la réalité internationale […] actuellement, il n'est pas possible à n'importe quelle force politique de se situer en dehors de la lutte qui se déroule dans l'arène politique internationale entre les forces de la démocratie, guidées par l'URSS, et les forces de l'impérialisme commandées par les monopoles yankees. Il n'y a pas et il n'est pas possible d'avoir une neutralité dans cette bataille, de ne pas prendre position d'un côté ou de l'autre[417]».

[417] GRABOIS, Maurício. « Nossa política ». Editorial de la revue *Problemas*, n 22, novembre de 1949. In : vermelho.org.br. Texte consulté le 01 juillet 2012. Http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id-coluna_texto=1313&id_coluna=10.

Quelques années plus tard, Fanon résumera cette position avec la fameuse phrase où il affirme « que tout spectateur est un lâche ou un traître[418]». Mais c'est avec le manifeste publié par Prestes en 1950 que la position des communistes s'est réellement radicalisée. Le texte s'adresse aux patriotes, aux démocrates et aux sentiments de tous ceux qui sont mécontents « de la croissante colonisation de notre patrie, à ceux qui ne se soumettent pas aux traîtres et assassins qui nous gouvernent, à ceux qui ont souvent lutté et qui ne cesseront jamais de lutter pour la liberté et le progrès et l'indépendance du Brésil », sans oublier la guerre de Corée, où « les avions américains trucident déjà les femmes et les enfants et bombardent des peuples pacifiques » et à laquelle le président Eurico Dutra veut conduire le pays et transformer « notre jeunesse en chair de canon pour les aventures bestiales de Truman ».

Nous allons commenter abondamment ce texte que nous considérons comme fondamental pour la formation et la constitution d'une pensée de gauche étant donné qu'il a exercé une énorme influence sur l'intellectualité brésilienne du début des années 1950 jusqu'au milieu des années 1960 et a établi définitivement les impérialistes américains et leur alliés comme les grands ennemis et les grands obstacles à l'indépendance politique et à la croissance économique du Brésil.

Le texte - qui sert de lancement au programme de la *Frente Democrática de Libertação Nacional* (FDLN, *Front Démocratique de Libération Nationale*) et critique ouvertement l'impérialisme[419] américain, les grands propriétaires fonciers, la grande bourgeoisie et les militaires - se divise en deux parties. La première, plus générale, analyse et commente les principaux problèmes qui affectaient le peuple brésilien, victime de la dictature « fasciste » , « assassine », « servile » et « traître » représentée par le gouvernement du président Eurico Dutra, considéré comme laquais des impérialistes américains. La deuxième partie[420] synthétise l'analyse réalisée dans la première en

[418] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002. p. 189.

[419] Le mot "impérialiste" apparaît d'innombrables fois dans le texte.

[420] Voici, résumées, les neuf propositions : la première proposition s'intitule « pour un gouvernement populaire et démocratique » et prône le « remplacement de l'actuelle dictature [celle du gouvernement Dutra, qui, malgré tout son conservatisme et "entreguismo", n'en était pas une] féodale-bourgeoise, au service de l'impérialisme, par un gouvernement révolutionnaire » de coalition ; la deuxième proposition s'intitule « pour la paix contre la guerre impérialiste » et prône la destruction de la bombe atomique, le rétablissement des relations diplomatiques entre le Brésil et l'URSS et se positionne contre l'installation de bases militaires américaines sur le sol brésilien ; la troisième est « pour l'immédiate libération du Brésil du joug impérialiste » et défend la nationalisation ou simple confiscation des entreprises étrangères, la suspension de la dette et l'expulsion de toute mission militaire américaine, entre autres des Américains résidant dans le pays ; la quatrième porte sur la réforme agraire et prône que l'on devrait « rendre la terre à ceux qui la travaillent » ; la cinquième est « pour le développement indépendant de l'économie nationale » et défend le contrôle des profits des entreprises étrangères et une « complète nationalisation des mines, des chutes d'eau et de tous les services publics », ainsi que de toute entreprise étrangère qui exerce un contrôle monopolistique mettant en risque l'économie brésilienne ; la sixième se prononce « pour les libertés démocratiques pour le peuple » et défend la liberté totale d'expression et de presse, mais aussi le droit de vote pour tout Brésilien et Brésilienne de plus de 18 ans, réclame aide et protection pour les Indiens et la fin de toutes sortes de discriminations ; la septième est « pour l'amélioration immédiate des conditions de vie des masses travailleuses » et défend une augmentation de salaire, le paiement des coûts liés à la santé publique par l'Etat et les patrons, une retraite digne pour les travailleurs et l'égalité salariale entre les sexes ; la huitième porte sur « Instruction et culture pour le peuple » et défend la gratuité de l'enseignement pour les

neuf propositions qui constituent le programme du FDLN et qui traduisent non seulement les objectifs de la révolution démocratique et populaire, mais constituent aussi les revendications du peuple brésilien et les mesures nécessaires et incontournables à l'émancipation définitive du joug impérialiste et à la subséquente indépendance économique et politique du pays.

Malgré la manifeste défense et apologie des communistes, de la révolution démocratique et populaire et de l'URSS, le texte se présente non pas comme un programme du PCB, mais comme celui des forces démocratiques et anti-impérialistes, de tous ceux qui souhaiteraient lutter contre la domination impérialiste et ses alliés internes, comme la supposée dictature militaire du président Dutra, les grands propriétaires fonciers et les grands capitalistes.

Fondant son texte sur une sorte de dualisme manichéen qui a caractérisé la politique de l'époque, Prestes définit les Brésiliens entre réactionnaires et progressistes. Dans le premier camp, « il y a Monsieur Dutra, avec sa majorité parlementaire, avec les grands propriétaires fonciers et les grands capitalistes qui le soutiennent, avec les dirigeants de tous les partis politiques et des classes dominantes, qui veut la guerre, la colonisation, la terreur ». Dans le camp progressiste, ceux qui constituent la FDLN :

> « il y a les grandes masses travailleuses, les ouvriers et les paysans, les intellectuels honnêtes qui ne se prostituent pas pour les oppresseurs étrangers ou leurs agents dans le pays, le fonctionnalisme pauvre, civil et militaire, les étudiants, les petits commerçants et industriels, la majorité écrasante de notre peuple, enfin, qui lutte contre la misère, qui souhaite la paix et la liberté et lutte pour l'indépendance du pays du joug impérialiste[421]».

Dans ce dualisme, l'URSS est considérée comme un pays pacifique et démocratique qui respecte l'indépendance et la souveraineté des nations étrangères et constitue le seul espoir possible de tous les peuples opprimés, raisons pour lesquelles le Brésil devrait immédiatement rétablir des relations diplomatiques avec elle. Inversement, les impérialistes américains sont décrits comme des dictateurs fascistes, bellicistes et interventionnistes qui mènent une politique déclarée d'agression gratuite des forces progressistes symbolisées par la révolution démocratique et populaire de l'URSS et dont la guerre « contre » la Corée en serait l'exemple le plus flagrant et brutal. Une guerre à laquelle les impérialistes voudraient contraindre les forces armées brésiliennes à participer.

---

enfants entre 7 et 14 ans, ainsi que l'allègement des charges pour l'enseignement secondaire ; la neuvième et dernière est « Pour une armée populaire de libération nationale » et défend « l'expulsion des forces armées et de tous les fascistes et agents de l'impérialisme et l'immédiate réintégration des militaires révolutionnaires ».

[421] PRESTES, Luiz Carlos. « Prestes aponta aos brasileiros o caminho da libertação ». *Problemas* n 29, août/set 1950. Texte consulté le 3 juillet 2012 sur http://www.marxists.org/portugues/prestes/1950/08/01.htm.

Toujours dualiste, le texte prône la destruction des armes nucléaires et exhorte le peuple brésilien à ne pas participer à cette guerre et à choisir entre :

> « la paix ou la guerre, l'indépendance ou la colonisation totale, la liberté ou la terreur fasciste, le progrès ou la misère et la faim pour les grandes masses travailleuses. Ou le peuple prend le destin de la nation dans ses propres mains afin de résoudre de manière pratique et décisive ses problèmes fondamentaux, ou il se soumet à la réaction fasciste, à la croissante domination de l'impérialisme yankee, à l'ignominie du pire esclavage qui l'amènera à la plus infâme de toutes les guerres[422]».

Le texte attaque aussi ce que Prestes considère comme les vestiges d'une société féodale et précapitaliste qui empêcheraient le développement d'un marché intérieur et de l'industrie nationale et qui seraient symbolisés par les classes dominantes "entreguistas" – grands commerçants, banquiers et grands propriétaires fonciers – entièrement soumises aux intérêts impérialistes. Selon Prestes, pour qui les industriels brésiliens ne se distinguent pas des impérialistes, quand les classes dominantes « demandent des dollars, elles demandent aussi l'intervention étrangère dans le pays, dans l'espoir d'arriver à prolonger sa domination sur le peuple, empêcher que se réalisent les profondes modifications qui ne peuvent plus être différées et qui sont indispensables au libre développement économique, social et politique de notre patrie[423]». Les seules solutions possibles seraient la nationalisation de toutes ces entreprises, l'accomplissement d'une grande réforme agraire, l'aboutissement d'une révolution populaire réalisée par tous les travailleurs sous la direction de l'avant-garde intellectuelle communiste.

Très nationaliste, le manifeste propose une défense radicale des entreprises brésiliennes et des droits pour les travailleurs brésiliens – urbains ou ruraux – à un travail et à une rémunération de qualité. Concernant les paysans, complètement abandonnés par le gouvernement arrivé au pouvoir avec la révolution de 1930 et davantage par celui ouvertement libéral du président militaire Eurico Dutra, élu par le suffrage universel de 1945, le texte revendique une réforme agraire radicale sans concessions. De manière redoutable et sans ambivalences, le texte proclame la « confiscation sans indemnités des grandes propriétés foncières avec tous les biens […] existants et l'immédiat transfert gratuit des terres, machines, outils, animaux, automobiles, etc. aux paysans sans terre ou possesseurs de peu de terres et à tous les autres travailleurs agricoles qui souhaitent se dédier à l'agriculture », une prise de position sans ambages et très révolutionnaire qui a dû certainement

[422] Idem.
[423] Idem.

effrayer une partie de la société brésilienne et mettre en émoi les esprits plus progressistes de l'époque.

Cette notion de la campagne comme le lieu des archaïsmes féodaux, résidus d'une société précapitaliste qui empêcheraient le développement et la modernisation et qui devraient être éliminés par une réforme agraire radicale, ont eu une énorme influence sur les trois premiers grands films du cinéma novo, connus comme la trilogie du *sertão* (*Vidas secas* - *Sécheresse*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963 -, *Os fuzis* - *Les fusils*, Ruy Guerra, 1963 - et *Deus e o diabo na terra do sol* - *Le dieu noir et le diable blanc*, Glauber Rocha, 1964) et notamment sur les deux derniers .

Par rapport aux entreprises, le texte de Prestes n'est pas moins radical et proclame la nationalisation des entreprises minières, des banques, des chutes d'eau, des entreprises d'assurance, ainsi que de toute entreprise, industrielle ou commerciale, pouvant exercer un contrôle monopolistique sur l'économie brésilienne. Ainsi, le gouvernement brésilien ne devrait pas hésiter à confisquer et à transférer immédiatement toutes ces entreprises à l'État révolutionnaire, avec ou sans indemnisation. Ce serait la seule façon de détruire l'hégémonie impérialiste et celle de ses laquais, symbolisés par la grande bourgeoisie locale, et de lancer le pays sur le chemin irréversible d'un développement sans dépendance étrangère et de la subséquente révolution démocratique et populaire.

Dans son élan critique, le texte exagère et tire quelques conclusions passionnelles et invraisemblables qui ont certainement contribué à l'élargissement de l'abîme entre le parti et le peuple, comme celle qui considère Vargas comme « le père des requins des profits extraordinaires, qui a déjà démontré en quinze ans de gouvernement sa haine envers le peuple et sa vocation pour le fascisme et pour la terreur sanglante contre le peuple[424]». Aveuglés par la rancune, les communistes n'ont pas su voir en Vargas un leader nationaliste modéré capable de fédérer la gauche et d'adopter certaines des mesures nationalistes qu'ils revendiquaient, indépendamment de son populisme et de ses éventuelles positions démagogiques.

Même si ce radicalisme – légèrement distordu par une vision rancunière et sentimentale du gouvernement du président Dutra, qui les avait plongés, une fois de plus, dans l'illégalité, et par une haine avouée des élites économique et politique, notamment du PTB, le parti populiste et base de la sustentation politique de Getúlio Vargas, qui avait demandé la cassation de son mandat - a eu une énorme influence au sein de l'extrême gauche brésilienne de l'époque, il a aussi conduit le parti à une crise politique et à un dangereux isolationnisme politique. Plusieurs intellectuels et leaders des

[424] Idem.

mouvements ouvriers ont pris leurs distances vis-à-vis du parti qui, méfiant envers les organisations politiques existantes, ne recommandait plus la participation de ses militants.

Heureusement, une partie de sa base, qui se sentait trop éloignée des ouvriers, n'a pas suivi toutes les recommandations du comité central, ce qui a permis au parti de garder un peu d'influence au sein de quelques syndicats, en s'associant avec certains membres du PTB qui avaient la mainmise sur les syndicats après le pessimisme nihiliste des leaders communistes. Cette insoumission - responsable de l'organisation et du succès de quelques grèves en 1953 - est la responsable d'un rapprochement pragmatique entre les communistes, les travaillistes et les nationalistes qui s'est accentué après le suicide de Vargas et la fin de la méfiance envers les populistes.

Ce texte radical et révolutionnaire qui prône la prise de pouvoir par une révolution populaire, par une lutte armée qui n'est jamais ouvertement mentionnée, permet aussi de constater, malgré la mise en valeur des classes travailleuses - les ouvriers et les paysans -, l'importance donnée au rôle des intellectuels communistes transformés en leaders politiques d'un peuple qui doit être sauvé par l'avant-garde intellectuelle. Une espèce de messianisme intellectuel qui dissimule à peine le paternalisme autoritaire des leaders communistes qui a, par la suite, donné le ton au paternalisme des intellectuels de gauche du début des années 1960.

A partir de 1956, une nouvelle crise, la plus sérieuse de son histoire, traverse le PCB. Après la diffusion du rapport Khrouchtchev lors du XXème congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique (PCUS) qui a dénoncé les crimes commis par Staline, plusieurs intellectuels et jeunes étudiants - la base de sustentation du parti toujours dans l'illégalité - quittent l'organisation ou cessent simplement de militer.

Cette crise réduit mais ne met pas fin à l'influence du parti au sein de la gauche. Elle fut fondamentale surtout pour la rupture du monopole du marxisme que le parti avait au Brésil et pour une remise en cause de la politique stalinienne menée par le parti jusqu'alors. D'autres textes et d'autres lectures moins dogmatiques et moins staliniennes du marxisme sont apparus sur le marché, ce qui a permis le refus d'un discours préfabriqué et contrôlé et l'avènement d'un discours plus indépendant.

C'est pourquoi, à partir de la déclaration de mars de 1958 et de la publication de la résolution issue du Vème Congrès en 1960 - qui ont permis au parti de faire une autocritique de sa politique antérieure et l'ont conduit à s'engager sur un front nationaliste avec un nouveau programme pour le changement de la société plutôt réformiste que révolutionnaire -, le PCB s'est réconcilié avec la société brésilienne, avec les intellectuels, et ses idées ont pu retrouver place au sein de presque tous les débats qui ont eu lieu. Selon Daniel Pécaut, « autour du Parti communiste et de son interprétation du nationalisme se forme ainsi toute une culture politique, singulièrement prégnante,

qui s'affirme notamment après 1960, et va survivre au coup d'Etat de 1964 : peut-être est-ce même dans les années 1964-68 qu'elle atteint son plus grand rayonnement.[425] » Pendant ces années-la, pour les intellectuels, être de gauche au Brésil signifiait être communiste.

Ce processus de révision mis en cours dans la deuxième moitié des années 1950 - notamment à partir de la diffusion du rapport Khrouchtchev et du changement radical de posture qui lui a succédé - a aussi permis le rapprochement, de façon pragmatique, de la conception nationaliste du PCB de celle des gouvernements populistes des années 1950 et du début des années 1960, permettant au parti de fuir l'isolationnisme dans lequel il se trouvait, même si cette identification n'était pas ouvertement assumée par les membres de la direction nationale. Les communistes haïssant les impérialistes américains - en raison de la guerre froide – et les propriétaires fonciers – en raison d'une conception en étapes de la révolution, ils croyaient que le pays était encore dans une phase féodale -, la convergence se faisait surtout autour d'un nationalisme de valorisation des entreprises nationales au détriment des étrangères. Désormais, la révolution socialiste devrait être précédée par une révolution anti-impérialiste et antiféodale sous l'égide d'une bourgeoisie nationaliste et progressiste.

Cette tentative de rapprochement des deux tendances nationalistes apparaît très clairement dans la déclaration de 1958 qui, au contraire du texte radical et révolutionnaire de 1950, affirme l'importance du caractère national et démocratique de la révolution dans les pays périphériques et la nécessité de la formation d'un front unique constitué par tous les nationalistes s'opposant à l'impérialisme et aux grands propriétaires terriens. Malgré la charge perpétuelle contre les latifundiums et les impérialistes, toujours considérés comme les principaux obstacles au développement, les communistes – qui analysent en huit parties la conjoncture politique brésilienne et mondiale – admettent cette fois la possibilité d'un développement à partir d'un nationalisme économique étatique indépendamment des difficultés posées par les impérialistes.

Ainsi, le texte dénonce dans la première partie les contradictions et la dichotomie du gouvernement du président Juscelino Kubitschek, soutenu à la fois par un groupe de nationalistes et par un groupe de « entreguistas » à service de l'impérialisme américain. Cela étant, le texte reconnaît l'importance des conquêtes d'un gouvernement qui a su appliquer un capitalisme d'État nationaliste qui aurait inhibé un peu les ambitions impérialistes et affirme que l'engagement fragile qui en dérivait n'empêchait pas « la lutte qui sévit en son sein. S'appuyant sur les masses, sur le Front Parlementaire Nationaliste et sur le secteur nationaliste des Forces Armées, le secteur nationaliste du gouvernement a influencé d'importantes décisions positives, dont la défense du monopole

[425] PÉCAULT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Ed. de la Maison des sciences des hommes, 1989. p.126.

étatique du pétrole et le maintien d'un climat de légalité constitutionnelle dans la vie politique en sont quelques exemples[426]». Le texte constate finalement les avancées capitalistes du Brésil, revoit sa position envers les hommes politiques et le rôle des élections, et admet l'importance et la maturité du vote des travailleurs qui ont su obtenir des victoires importantes dans les Assemblées locales et nationales et affirme qu'il était déjà possible d'obtenir des changements *via* l'élection de présidents nationalistes[427].

Ces contradictions du gouvernement populiste, toujours dépendant des ennemis impérialistes, permettraient l'avènement de formes de résistance au sein de la société brésilienne, puisque, selon le texte, cette dépendance approfondirait les divergences entre le Brésil et l'impérialisme nord-américain et habiliterait la création d'un front unique de résistance nationaliste qui pourrait réaliser une révolution bourgeoise nationale et démocrate, anti-impérialiste et antiféodale, avant la révolution socialiste qui libérerait le pays du joug impérialiste et des grands propriétaires de terres non cultivées.

En fait, avec l'envie de séduire une partie de la bourgeoisie, toujours très hostile aux communistes, l'objectif dissimulé de ces textes était de présenter et de défendre l'idée de ce front unique nationaliste et démocratique, de forte opposition aux propriétaires de latifundiums et aux impérialistes toujours considérés comme les principaux ennemis de la nation et de son développement indépendant. Très hétérogène, ce front serait constitué par le :

> « prolétariat, combattant le plus cohérent des intérêts généraux de la nation ; les paysans, intéressés à liquider une structure rétrograde qui s'appuie sur l'exploitation impérialiste ; la petite bourgeoisie urbaine, qui ne peut pas étendre ses activités en raison des facteurs de retardement du pays ; la bourgeoisie, intéressée par le développement indépendant et progressiste de l'économie nationale ; les secteurs des grands propriétaires terriens qui possèdent des conflits d'intérêt avec l'impérialisme nord-américain, originaires de la dispute autour du prix des produits d'exportation, de la concurrence sur le marché international ou de l'action d'extorsion des entreprises nord-américaines et de leur agents dans le marché intérieur ; les groupes de la bourgeoisie liés à des monopoles impérialistes rivaux des monopoles des États-Unis à qui ces derniers portent préjudice[428]».

Ainsi, autour d'un objectif commun qui était la lutte nationaliste contre l'impérialisme et les grands propriétaires terriens, le front unique devrait faire abstraction, au moins dans un premier temps - celui d'une révolution bourgeoise, nationale, démocratique et pacifique -, de ses contradictions internes afin de combattre les contradictions externes. Cette conception d'un front unique, d'un

---

[426] PESSOA, Reynaldo Carneiro (org). *PCB : vinte anos de política (1958-1979) : documentos*. São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1980. p. 7.
[427] Idem. p. 24.
[428] Idem. p. 14.

gouvernement d'union nationale duquel faisait partie une bourgeoisie nationaliste et progressiste a eu une énorme influence sur le cinéma novo réalisé avant le coup d'État militaire brésilien de 1964. Les tentatives de séduction d'une bourgeoisie supposée nationaliste et progressiste et d'approximation des populistes continuent dans un texte écrit en 1958 par Luiz Carlos Prestes (qui n'a rien à avoir avec la déclaration suscitée). Déguisé en une sorte de mea-culpa à propos du dogmatisme et du radicalisme de la politique antérieure du parti concernant la politique intérieure, le texte est une véritable tentative de charmer la bourgeoisie et de la convaincre du bien-fondé du communisme et, notamment, des liens nationalistes communs qu'il y avait entre eux. Même si l'article ne revoit pas sa position sur les caractéristiques supposées précapitalistes du Brésil rural - ce qui l'obligerait à revoir sa conception "étapiste" de la révolution -, il renie la lutte armée, reconnaît avoir méprisé la force et l'importance de la bourgeoisie et des gouvernements populistes et assume l'inadéquation d'une politique importée de toutes pièces et de la tentative de l'adapter de façon quasiment mécanique à la situation brésilienne, au mépris des particularités et des transformations de la réalité locale. Selon le texte, l'État brésilien a évolué avec la participation en son sein de secteurs progressistes de la bourgeoisie. De cette manière :

> « Il ne s'agissait plus d'un État de propriétaires de latifundiums et de grands capitalistes au service de l'impérialisme nord-américain, comme nous continuions à formuler, mais d'un État auquel participait aussi la bourgeoisie intéressée par le développement indépendant de l'économie nationale. C'est pourquoi, avec la formation du gouvernement de Monsieur Juscelino Kubitschek, l'incorrection de la thèse générale de "gouvernement de trahison" et l'orientation tactique gauchiste et aventurière tournée vers le "renversement de l'actuel gouvernement sont devenues plus évidentes[429]».

La résolution finale du Vème Congrès du PCB, réalisé en 1960, démontre que le parti suivait la mouvance soviétique commencée après le XXème Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique. Le texte confirme certaines idées de la déclaration de 1958, notamment la défense des mécanismes démocratiques et une ferme croyance en la possibilité de réaliser une révolution nationaliste et pacifique qui passait par l'exhortation à la destruction et à l'interdiction d'usage de toute arme atomique. Cette révolution se réaliserait par « la pression pacifique des masses et de toutes les tendances nationalistes, à l'intérieur et à l'extérieur du Parlement, afin de fortifier et d'amplifier le secteur nationaliste de l'actuel gouvernement [du président JK], avec l'éloignement du pouvoir de tous les "entreguistas" et son remplacement par des éléments nationalistes[430]», mais

[429] Idem. p. 31.
[430] MORAES, Dênis de, e VIANA, Francisco. *Prestes : lutas e autocríticas*. Petrópolis : Vozes, 1982. p. 155.

aussi par la victoire du front unique et par la résistance et l'association des classes travailleuses à tous les segments nationalistes de la société.

Outre l'envie de sortir de la clandestinité, la tentative de rapprochement des communistes avec la bourgeoisie et des populistes passait par l'étendard du nationalisme ; un « nationalisme par soustraction », comme le défend le critique littéraire brésilien Roberto Schwarz, où toutes les fautes étaient attribuées à l'étranger, notamment aux Américains. D'après Schwarz :

> « Régnait un état d'esprit combatif, selon lequel le progrès résulterait d'une espèce de reconquête, ou mieux, de l'expulsion des envahisseurs. Repoussé l'Impérialisme, neutralisées les formes mercantiles et industrielles de la culture qui leur correspondaient, et éloignée la partie antinationale de la bourgeoisie, alliée du premier, tout serait prêt pour l'épanouissement de la véritable culture nationale, *dont le caractère avait été changé par les éléments antérieurs, compris comme un corps étranger*[431]». [C'est l'auteur qui souligne]

En fait, ce changement de mentalité de la direction du parti - qui a pris ses distances envers le réalisme socialiste et s'est mis soudainement à croire aux possibilités du jeu démocratique et surtout à un développement de fondement nationaliste qui lui a permis de se rapprocher des intellectuels - était déjà en marche au sein de l'intelligentsia et de la base communistes brésiliennes qui, préoccupées par l'isolationnisme du parti à la suite de la publication du manifeste radical d'août 1950, cherchaient, en contrariant la direction, à se rapprocher du peuple, de ses bases populaires au travers d'alliances pragmatiques avec la gauche populiste.

Dans ce sens, le 14 juillet[432] 1955 avait été créé par des intellectuels de diverses tendances, mais notamment de gauche et sympathisants du PCB, l'Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Institut Supérieur d'Études Brésiliennes, l'Iseb), qui, associé au Ministère de l'Éducation, avait comme objectif principal l'enseignement et la diffusion des sciences sociales. Créé après le suicide de Vargas, pendant la présidence de Café Filho, l'institut commence à fonctionner pendant le gouvernement du président Juscelino Kubitschek.

L'un des principaux centres de production d'idées de l'époque, une sorte de *think tank*, l'institut souhaitait utiliser les données et les catégories des sciences sociales pour une compréhension critique de la réalité brésilienne afin d'encourager et rendre possible le développement du pays. L'Iseb a été le créateur et principal diffuseur du concept de *nacional-desenvolvimentismo* (« national-développementisme ») qui a caractérisé les années de la présidence de Juscelino Kubitschek et qui a exercé une énorme influence sur les intellectuels de l'époque.

---

[431] SCHWARZ, Roberto. *Que horas são ? : ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987. p. 32.

[432] Le choix de la date est moins anodin que l'on ne pense et montrerait l'envie des intellectuels fondateurs de l'institut de s'associer aux idéaux de la Révolution Française.

Comme le Brésil était dépendant économiquement et politiquement de certains pays étrangers, notamment des États-Unis, on estimait qu'il l'était aussi culturellement, étant donné que la superstructure était censée être une conséquence directe de l'infrastructure. Ainsi, les cultures et les hommes des pays périphériques seraient forcément des cultures et des hommes aliénés, dépendants et inauthentiques puisque simple reflex de la culture des pays impérialistes, les néo-colonialistes culturels. La seule solution possible, politiquement et culturellement, à ces pays et à leurs membres, était une totale indépendance économique et politique. Et l'on croyait à l'époque que la seule façon d'obtenir cette libération était un développement industriel autonomiste et nationaliste perçu comme synonyme de liberté politique et d'authenticité culturelle résultantes de la désaliénation engendrée par la prise de conscience de la masse. Ainsi, pour les partisans du « national-développementisme », « le développement est un humanisme parce qu'il restitue à la nation son essence et rend à l'homme colonisé sa dimension humaine. Un homme nouveau émergera des cendres de l'antérieur, mais cela ne sera possible que si le monde colonisé depasse l'histoire du colonialisme, c'est-à-dire, s'il crée un État 'véritablement' national[433]». Le concept de « national-développementisme » est idéologisé jusqu'à devenir synonyme de nationalisme, d'autonomie politique et économique et surtout de lutte anti-impérialiste.

C'est pourquoi nous voyons la création de l'Iseb comme un chapitre de plus dans l'histoire de la quête d'un caractère national et d'un nationalisme toujours défini par soustraction. Depuis la publication du manifeste communiste de 1950, quand la responsabilité du sous-développement brésilien est attribuée aux Américains, commence au Brésil une véritable lutte anti-impérialiste. Pour atteindre l'indépendance politique et économique, on estime nécessaire de rompre avec l'impérialisme et de réaliser une nationalisation massive de ses entreprises, notamment celles des secteurs importants de l'énergie, les ressources minières et pétrolifères, mais aussi les banques et les compagnies d'assurance. Le type de développement nationaliste proposé par l'Iseb est redevable de ce nationalisme anti-impérialiste du début des années 1950.

L'institut symbolisait à lui tout seul, dans la diversité des tendances et des centres d'intérêt qui le composaient, l'idéal d'un front unique uni autour du nationalisme et de la lutte anti-impérialiste. Il « rassemblait une intellectualité distinguée et organisée autour de la création d'un projet 'développementiste', dont la fonction fondamentale pendant les années JK a été de pourvoir le nécessaire soutien intellectuel et idéologique pour la présidence de la République[434]» et a eu, selon Daniel Pécaut, trois phases distinctes : « nationale-développementiste », nationale-populiste et

[433] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 2003. p. 60

[434] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião, uma reinterpretação da cultura de esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982. p. 45.

nationale-marxiste. Nous préférerions parler de trois *types* différents d'Iseb - qui ont plus ou moins coexisté simultanément depuis le début des activités du groupe, avec plus ou moins d'emphase sur l'un ou l'autre de ces trois types selon les besoins et les gouvernements en place -, que les limites définies par le cadre et l'objectif de cette recherche ne nous permettent pas de les développer[435].

Nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser le type de nationalisme en vogue ces années-là, avec la croyance en une révolution bourgeoise réalisée par un front unique composé par toutes les forces nationalistes et anti-impérialistes ayant le développement indépendant du pays comme base et objectif principal. On a pu voir que ce groupe hétéroclite et interclasses prônait, en termes culturels, la mise en place, à partir de l'instrumentalisation des arts, d'un processus de "conscientisation" nationale considéré comme le seul capable de restituer la dignité du peuple brésilien et de créer une culture authentiquement brésilienne, puisque totalement désaliénée des influences impérialistes.

Désormais, nous allons nous intéresser au changement opéré dans le concept de culture populaire, en conséquence de cette conception idéologique d'un nationalisme défini par opposition aux forces impérialistes, et à l'émergence de certains concepts tels que "culture aliénée" (ou "aliénation"), "colonialisme", "impérialisme" (ou "anti-impérialisme") et "authenticité culturelle" (ou "désaliénation") et l'influence qu'ils auront sur les intellecteuls de gauche, notamment dans le champ artistique.

Commençons par analyser l'émergence du concept de culture aliénée. Les intellectuels de l'Iseb défendaient la thèse selon laquelle un pays dépendant politiquement et économiquement ne pouvait avoir qu'une culture dépendante et colonisée. Cette notion de dépendance culturelle associée à celle de dépendance politique et économique engendrait le concept de culture aliénée. L'idée dominante n'étant que le réflexe de la culture hégémonique, il leur semblait naturel que la culture brésilienne fusse aliénée, colonisée, parce que simple reflet de la culture dominante imposée par les forces coloniales et impérialistes qui colonisaient le Brésil, comme nous avons déjà cité ci supra. Donc, il fallait libérer le pays du joug impérialiste pour qu'une culture désaliénée et authentiquement nationale vît le jour.

Toutefois, lien de causalité oblige, pour que cette libération économique et politique eût lieu, il était nécessaire l'avènement d'une culture nationale, désaliénée et révolutionnaire qui servirait à conscientiser les masses et à les conduire à faire la révolution. Ainsi, changement de taille et véritable différentiel dans l'histoire de la quête identitaire au Brésil, la transformation culturelle devenait le moteur et la condition, et non un simple effet, de la transformation politique. Une

[435] Nous renvoyons les lecteurs intéressés aux excellents travaux qui nous ont servi de socle informatif : PECAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'Homme, 1989 ; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 2003 et TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : fábrica de ideologias*. 2e. São Paulo : Atica, 1982.

transformation qui, résultat de ce processus ordonné visant la prise de conscience du peuple, ne pouvait être réalisée que par cette nouvelle culture nationale authentique et désaliénée. Une culture qui, comme nous verrons un peu plus tard, serait produite par les intellectuels *pour* le peuple.

Cette notion d'une culture authentiquement nationale appuyée sur une culture populaire reprend le postulat nationaliste des modernistes, mais le dépasse en apportant de nouvelles catégories et en soulignant l'importance de la direction intellectuelle du processus. Comme le souligne le sociologue brésilien Renato Ortiz, influencés par la philosophie allemande de Manheim et Hegel - et leur conception de culture comme des "objectivations de l'esprit humain" - et « opposés à une perspective anthropologique, qui prend le culturalisme américain comme modèle de référence, les intellectuels de l'ISEB analysent la question culturelle à l'intérieur d'un cadre philosophique et sociologique[436]» qui transforme la culture dans un devenir en mettant en valeur le futur au détriment du passé historique et en soulignant l'importance des projets sociaux et du rôle des intellectuels.

Voyons maintenant comment se manifeste l'influence de ces idées des intellectuels de l'Iseb sur les intellectuels liés au champ culturel brésilien de l'époque. Dans l'éducation, elle prend forme par la méthode révolutionnaire d'alphabétisation pour les adultes de Paulo Freire. Dans le monde cinématographique, deux textes importants témoignent de l'influence des idées de l'institut. D'abord, celui écrit par Paulo Emílio Sales Gomes et qui s'intitule *Uma situação colonial* (*Une situation coloniale*), puis celui écrit par Glauber Rocha et intitulé *A estética da fome* (E*sthétique de la faim ou Esthétique de la violence*). Les deux textes sont influencés par l'idée d'une culture nationale opposée à une culture étrangère ou dominante.

Sales Gomes analyse la situation de divers secteurs du cinéma brésilien – production, distribution, exhibition, conservation et critique – à partir de certains concepts très chers aux intellectuels de l'Iseb. Ainsi, pour le critique brésilien, les problèmes du cinéma brésilien étaient la conséquence directe de sa situation coloniale, de sa relation de sous-développement résultant de sa dépendance envers des pays étrangers et de l'aliénation de son public, mais aussi des producteurs, distributeurs et exploiteurs aliénés car peu concernés par la réalité brésilienne. Les deux derniers groupes, très attirés par le cinéma étranger, essaieraient, ponctuellement, de faire quelque chose de positif envers le cinéma brésilien, mais seraient entravés par la loi inexorable du marché extérieur, notamment du cinéma américain qui dominait le marché intérieur. Associant sous-développement et sous-culture,

[436] ORTIZ, Renato.*Cultura brasileira e identidade nacion*al. Op. cit. p. 45.

à l'instar des intellectuels de l'Iseb, Sales Gomes considère tous les secteurs de l'industrie cinématographique brésilienne comme médiocres et sous-développés[437].

Ce texte – qui a exercé une énorme influence sur les jeunes intellectuels et futurs cinémanovistes qui voyaient en Paulo Emílio et en Alex Viany, tous les deux affiliés au PCB, les grands stimulateurs, sorte de parrains du mouvement – fait chœur avec celui du philosophe brésilien Roland Corbisier, premier directeur de l'Iseb, où il affirme que dans un pays dépendant économiquement la culture est inexorablement aliénée parce que le pays n'est pas maître de son destin ni de son essence, laquelle est une copie de celle des métropoles. Ainsi, « sa culture ne pourra être qu'un reflet, un sous-produit de la culture métropolitaine, et l'inauthenticité qui la caractérise est une conséquence inévitable de son 'aliénation'[438]».

Dans *A estética da fome*, Glauber Rocha emprunte aux intellectuels de l'Iseb les notions de colonialisme et de sous-développement culturels, d'art aliéné, mais surtout les notions d'engagement et de quête d'authenticité pour le cinéma brésilien. D'emblée, il positionne la culture brésilienne et latino-américaine en opposition à une culture dite civilisée, exogène, et critique l'exotisme aliénant des arts au Brésil, qu'il considère comme étant excessivement abstraits et formalistes.

Ensuite, il affirme la dépendance d'une Amérique latine éternellement colonisée où la seule variante concernerait le type de colonialisme employé, « plus sophistiqué », pour mieux affirmer, lui aussi, l'interpénétration entre dépendance économique et politique et sous-développement culturel qui conduiraient l'Amérique latine au « rachitisme philosophique et à l'impuissance qui, tantôt inconscients, tantôt non, engendrent dans le premier cas la stérilité, dans le second l'hystérie[439]».

La solution à ce misérabilisme culturel, à l'aliénation dominante dans les arts latino-américains, c'est l'art engagé proposé par le cinéma novo et appuyé sur la représentation critique du misérabilisme social et politique du peuple brésilien, représenté comme un microcosme des peuples du tiers monde. Donc, afin de conscientiser le public sur ces problèmes, le cinéma novo fait de la représentation de la réalité, transformée en matière et identité pour le cinéma brésilien, son engagement pour la vérité, si cruelle, laide, dérangeante soit-elle. La violence esthétique et symbolique de ces images, qui n'auraient aucune liaison avec la haine pour autrui, est le cri révolutionnaire de liberté des peuples affamés et colonisés, au nom desquels les cinéastes

---

[437] GOMES, Paulo Emílio Sales. « Uma situação colonial ». O Estado de São Paulo, 19/11/1960. In : GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 286.

[438] CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. p. 78. Ce texte, publié en 1960, faisait partie d'une conférence organisée par l'Iseb et prononcée en 1956.

[439] ROCHA, Glauber. « Esthétique de la faim ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Collection Auteurs. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 121.

engageraient leur cinéma au service des luttes sociales et politiques les plus importantes de leur temps.

Ce cinéma engagé marquerait à la fois le début du processus à travers lequel le peuple prend conscience de sa situation de colonisé, de peuple esclavagé par les maîtres colonialistes, dans sa lutte pour l'émancipation politique et économique, mais aussi la manifestation d'une authenticité, d'une identité cinématographique possible comme forme de résistance culturelle aux cinémas étrangers, notamment américain, qui domine le marché brésilien. Dans une situation coloniale, le processus de libération débute par l'affirmation d'une culture native, non aliénée, qui soit synonyme de l'affirmation de soi.

L'affirmation de cette culture nationale, de cette nouvelle identité totalement opposée à l'ancienne, simple reflex de la culture colonialiste, signifierait aussi la fin de la prédominance de la culture exogène et aliénée, symbole de la fin ou du début de la fin du colonialisme culturel, de la mentalité coloniale et de l'avènement d'un nouvel être, d'un nouveau peuple totalement désaliéné. « La mort du colonisateur est aussi la mort du colonisé[440]», c'est la fin de la relation entre maître, "les occupants", et esclave, "les occupés", comme l'affirmait Paulo Emílio. Dans ce processus de décolonisation, le colonisé se dé-chosifie et redevient sujet en réacquérant sa vraie identité et son aura humaine de sujet de sa propre histoire.

Il est important de souligner, comme le suggère Renato Ortiz[441], la coïncidence entre l'émergence de ces concepts de "situation coloniale" et d"aliénation" avec le déclenchement du processus d'indépendance en Asie (entre 1943 et 1951) et en Afrique (entre 1954 et 1963). Le groupe de pays que l'on nommait alors Tiers Monde semblait se réveiller depuis la bataille de Dien Bien Phu et luttait pour une émancipation massive du joug des pays colonialistes.

Mais le principal produit des intellectuels de l'Iseb fut, sans aucun doute, la création du Centre Populaire de Culture (CPC), la quintessence de l'instrumentalisation de l'art et du rêve d'art révolutionnaire, bras pragmatique et véritable radicalisation à gauche des idées réformistes de l'Iseb. Fondé en 1962 à partir de discussions entre Carlos Estevam, un jeune intellectuel et sociologue marxiste qui travaillait pour l'Iseb, Oduvaldo Viana Filho, un autre jeune intellectuel, acteur et dramaturge lié au Théâtre d'Arène, et Léon Hirszman, future cinémanoviste, la fonction principale du CPC était la transformation de la société à travers la production d'art (théâtre, cinéma, musique, architecture, arts plastiques et même alphabétisation) engagé avec l'intention de conscientiser le peuple brésilien. Pour des raisons pragmatiques, le CPC fut associé à l'Union

[440] ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira... Op. cit. p. 60.
[441] Idem. p. 65-66.

Nationale des Étudiants (UNE) sans lui être soumis. L'UNE avait un peu d'argent et des théâtres disponibles dans les universités.

Dans un manifeste polémique écrit en 1962 - qui en réalité ne serait qu'une sorte d'avant-projet pour des discussions internes -, Carlos Estevam incite, sans ambiguïtés, les artistes à assumer un rôle politique dans la transformation de la société en affirmant que dans le Brésil des années 1960 « hors de l'art politique il n'y a pas d'art populaire[442]». Selon le manifeste, il y avait trois types d'artistes : les conformistes, les non-conformistes et les révolutionnaires.

L'artiste conformiste serait un simple formaliste romantique, adepte de l'art pour l'art, totalement aliéné de la réalité qui, « perdu dans son détournement idéologique, ne se rend pas compte que l'art lorsqu'il est perçu dans l'ensemble global des faits humains, n'est plus que l'un des éléments constitutifs de la superstructure sociale, conjointement avec les conceptions et institutions politiques, juridiques, scientifiques, religieuses et philosophiques existantes dans la société[443]».

L'artiste non-conformiste serait celui « à qui avait été donné de découvrir l'abjection contenue dans l'attitude d'acceptation de la défense de l'ordre en vigueur... » mais qui – malgré « une position caractérisée par un vague sentiment de répulsion envers les modèles dominants », auxquels ils ne manifestent aucune identification – ne se rend pas compte que « pour être à côté du peuple et de sa lutte, il ne suffit pas d'adopter l'attitude simplement négative de non adhésion, de non complicité avec les propos ostensibles des ennemis du peuple[444]», il fallait agir. Encore une fois, comme chez Fanon, on condamne la neutralité et on exige la prise de position et l'engagement immédiat à côté du peuple.

L'artiste révolutionnaire serait celui qui s'engage aux côtés du peuple opprimé et de la transformation de la société à travers l'instrumentalisation de l'art. Dans l'art engagé et révolutionnaire, les artistes et les intellectuels optent « pour être peuple[445]», pour se battre pour et avec le peuple contre l'oppression et les privilèges des classes hégémoniques, aussi bien que contre la conscience mystificatrice de la culture aliénée.

Après les trois types d'artistes, le CPC a défini les trois types d'art : art du peuple, art populaire et art populaire révolutionnaire. L'art du peuple, confondu avec le folklore, serait celui pratiqué par le peuple de l'intérieur du pays, dans un milieu rural encore précapitaliste où prédominerait un certain retard économique et politique. Dans cette forme d'art très rudimentaire, « dépourvu de qualité artistique et de prétentions culturelles qui ne va jamais au-delà d'une tentative grossière et

[442] ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963. p. 93.
[443] Idem. p. 81.
[444] Idem. p. 85-86.
[445] Idem. p. 88.

maladroite d'exprimer des faits triviaux caractéristiques des sensibilités plus affaiblies[446]», fondé presque entièrement sur l'oralité, les artistes et leurs produits culturaux formeraient un tout indissociable et anonyme. Outre le préjugé quasiment ethnocentrique envers l'art du peuple, nous pouvons noter, de façon implicite, l'association entre la structure et la superstructure, la première déterminant de manière inexorablement fataliste la deuxième afin de mieux justifier l'insignifiance des manifestations culturelles survenues dans des régions sous-développées économiquement et politiquement.

L'art populaire serait celui produit dans les grands centres urbains pour les masses par des spécialistes. Art entièrement conventionnel, commercial et aliéné, qui fait à souhait abstraction de la réalité et des conflits existants, il garderait quelques similitudes avec la notion de culture de masse, d'art de simple divertissement. Produit de la division du travail, les producteurs et les consommateurs n'appartiendraient pas aux mêmes classes sociales. Selon le texte, « L'art du peuple et l'art populaire quand ils sont considérés à partir d'un point de vue culturel rigoureux pourraient difficilement mériter la dénomination d'art ; par ailleurs, quand ils sont considérés du point de vue du CPC ils ne peuvent d'aucune manière mériter la dénomination de populaire ou du peuple[447]» car ils sont totalement aliénés.

Avec le CPC, comme le note si bien Renato Ortiz[448], le concept d'aliénation cherche son inspiration non plus directement en Hegel mais en Marx et Lukacs. Ainsi, dans le concept marxiste d'aliénation il n'y a plus la notion d'extériorité de la conscience de soi, mais l'idée que

> « l'homme perd sa conscience personnelle, son identité et personnalité qui signifie que sa volonté est écrasée par la conscience d'un autre, ou par la conscience sociale – la conscience du groupe. C'est une forme de *para-conscience*, c'est-à-dire, une conscience particulière incomplète, à travers laquelle l'homme perd partielle ou totalement sa capacité de décision. […] il se massifie, passe à appartenir à la masse et non à soi même[449]».

Ainsi, le véritable art populaire serait l'art populaire révolutionnaire, l'art désaliéné, celui choisi par les intellectuels et artistes militants liés au CPC et entièrement tourné vers le peuple et la résolution de ses conflits. Pour ces artistes engagés, « tout commence par l'essence du peuple et nous entendons que cette essence ne peut être être vécue par l'artiste que lorsqu'il prend conscience de la possession du pouvoir par la classe dirigeante et de la conséquente privation de pouvoir dans laquelle se retrouve le peuple en tant que masse gouvernée par les autres et pour les autres[450]».

---

[446] Idem. p. 90-91.
[447] Idem. p. 90.
[448] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 68.
[449] BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo : Simbolo, 1977. p. 17-18.
[450] ESTEVAM, Carlos. Op. cit. p. 92.

Seulement cet art serait capable, par une analyse objective de la réalité, de « transformer la conscience de notre public et de faire naître dans l'esprit du peuple une évidence radicalement nouvelle : la compréhension concrète du processus par lequel l'extériorité perd son aspect de chose, la naturalité des choses se dissout et se transmute [451]» rendant à l'homme son rôle historique usurpé par l'aliénation, le rôle de sujet de sa propre existence dans un monde plus humain et moins absolu, produit d'une intervention dialectique de l'homme.

Donc, avec le CPC le concept de culture populaire acquiert au Brésil une nouvelle signification. On ne parle plus de culture populaire comme synonyme de quelque chose de traditionnelle qui doit être préservée avant que cela ne soit détruit par une modernité délétère. Le concept de culture populaire devient alors synonyme d'art engagé et révolutionnaire et perd toute son amplitude de significations totalisantes pour se restreindre à une forme particulière de la conscience, « la conscience politique, la conscience qui débouche immédiatement sur l'action politique. Non pas l'action politique en général, mais l'action politique du peuple[452]» au service de « l'éducation révolutionnaire des masses[453]».

En démontrant un certain élitisme de la part des intellectuels, la culture populaire devient l'art désaliéné produit *par* les intellectuels afin de conscientiser le peuple et non plus la culture populaire réalisée *par* le peuple. Éducative et téléologique, la culture populaire « est devenue un moyen pour atteindre une fin déterminée, comme donner conscience et capacité de choix politique aux masses consommatrices. Il y a eu une subversion de sa direction : elle n'est plus le point *d'où* on part pour devenir celui *vers où* on se dirige, ou, plus précisément, la manière à travers laquelle se réalise une fin déterminée comme *conscientisation* et *politisation*[454]». [C'est l'auteur qui souligne].

Revenons un peu en arrière afin d'expliquer l'origine du CPC et démontrer la genèse de cette conception d'art engagé, d'art révolutionnaire et instrumentalisé qui a été très importante pour le cinéma novo. En allant à Rio de Janeiro avec sa compagnie théâtrale pour présenter sa pièce *A mais valia vai acabar*, *seu Edgar* ("La plus-value va cesser, m'sieur Edgar") – qui raconte l'exploitation du prolétariat par les capitalistes - Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha, décide de savoir un peu plus sur le concept de « plus-value » et se dirige à l'Iseb afin de demander des informations. En arrivant, lui et Léon Hirszman, qui avait choisi et monté les extraits de films projetés pendant le spectacle au fond de la scène, rencontrent Carlos Estevam – tous les trois liés au PCB - et, ensemble, ils vont

[451] Idem. p. 95.
[452] Idem. p. 29-30.
[453] Idem. p. 31.
[454] LEITE, Sebastião Uchoa. « Esboço de uma resenha crítica ». *Revista Civilização Brasileira*, n 4, set 1965. p. 273-274.

commencer les conversations qui aboutiront à la création du CPC, dont Estevam a été le premier directeur.

Mais avant d'être la force motrice et la raison d'être du CPC, cette conception d'une culture engagée avait débuté dans une compagnie de théâtre alternative nommée *Teatro de Arena* (Théâtre d'Arène). Cette compagnie avait été fondée en 1953 avec l'intention d'aller à la rencontre du public – sans avoir à attendre que ce dernier aille volontairement aux spectacles - en produisant des textes de qualité avec une recherche formelle et des montages peu coûteux de façon à créer une nette opposition au modèle de théâtre bourgeois symbolisé par le Teatro Brasileiro de Comédia (le TBC), une compagnie créée à São Paulo pour la mise en scène de pièces classiques (ou bourgeoises comme les appelait la gauche).

Avec l'arrivée en 1956 des membres du *Teatro Paulista do Estudante* (Théâtre Pauliste de l'Etudiant, le TPE[455]) et d'Augusto Boal, fondateur postérieurement du Théâtre de l'Opprimé, le Teatro de Arena allait se tourner vers un théâtre plus engagé politiquement ; un engagement qui se manifeste dès le choix du texte pour la première mise en scène, en 1956, de Boal pour la compagnie : la pièce *Ratos e Homens* (*Des souris et des hommes)*, de John Steinbeck. Cette mise en scène « marque l'entrée des préoccupations sociales plus engagées politiquement, quoiqu'elle se réfère à une réalité nord-américaine[456]», et réaffirme une confiance romantique dans la capacité de l'homme à renverser n'importe quelle difficulté à laquelle il serait confronté.

Cette idée d'un théâtre engagé poursuit sa route dans le choix du texte pour les deux mises en scènes suivantes. D'abord il y a eu, en 1957, la pièce *Juno e o pavão* (*Junon et le paon*[457]), de l'écrivain irlandais Sean O'Casey, où « Le projet politique d'Augusto Boal, et qui finirait pour se transformer au fil des années dans le projet du Arena, est […] clairement exposé : faire de l'art un instrument de lutte[458]». Puis il y a eu la mise en scène de la comédie *Só o faraó tem alma* ("A peine le pharaon possède une âme"), du dramaturge *carioca* Sampaio Silveira. La pièce - qui est une allégorie du Brésil de l'époque transposée dans une Égypte imaginaire - raconte de manière très critique l'histoire d'un démagogue qui n'hésite pas à abandonner le champ de l'opposition afin de pouvoir, lui aussi, participer aux privilèges concédés aux élites au pouvoir.

Les quelques succès n'ont pas empêché la compagnie de rencontrer des difficultés financières, mais aussi politiques en raison des divergences internes liées aux choix de la ligne assumée par la

[455] Le TPE fut fondé en 1955 au sein de l'Université de São Paulo (l'USP) par Gianfrancesco Guarnieri et Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha, à la demande, paraît-il, du PCB qui ressentait le besoin d'avoir un groupe de théâtre qui pouvait agir auprès des étudiants. Au départ, ils devraient monter des pièces itinérantes qui seraient présentées dans les écoles et les syndicats.

[456] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião, uma reinterpretação da cultura de esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982. p. 30.

[457] Ce texte a été adapté au cinéma en 1929 par Alfred Hitchcock.

[458] Mostaço, Edélcio. Op. cit. p. 31.

compagnie. Elle était sur le point de fermer ses portes lorsque ses directeurs ont décidés de monter *Eles não usam black-tie* (*Ils ne portent pas de smoking*), écrite par le jeune acteur et dramaturge italo-brésilien du nom Gianfrancesco Guarnieri[459], l'un des fondateurs du TPE. La pièce – qui mettait en scène pour la première fois l'univers socio-politique des travailleurs autour d'une grève[460] et avait obtenu la prouesse de rester un an à l'affiche - a été à l'origine de la création du Séminaire de Dramaturgie organisé par la compagnie qui, pendant deux ans, a été le centre de débats intéressants et instigateurs sur la direction et les possibilités d'un théâtre national et populaire – dans son sens révolutionnaire - entièrement tourné vers la réalité brésilienne.

Sur les formes que devrait avoir ce théâtre engagé, on note la publication de deux textes très importants. Écrits dans un intervalle de deux ans par deux des principaux défenseurs et acteurs de l'instrumentalisation des arts comme forme de conscientisation, de libération du peuple et de création d'une culture authentiquement nationale, ces textes ont essayé de théoriser les fondements esthétiques de ce théâtre engagé, mais surtout d'en systématiser et d'en expliquer les principes idéologiques.

Le premier, et peut-être le plus important par son caractère pionnier, fut publié en 1959 par Gianfracesco Guarnieri dans la revue communiste *Brasiliense* qui, entre 1955 et 1964, fut le principal véhicule de propagation de l'idéologie nationaliste. Dans ce texte - véritable marque historique des débats sur la fonction sociale de l'art de la période pré-1964 qui a su synthétiser certaines des approches esthético-idéologiques du PCB sur un art national et populaire authentiquement brésilien et qui a eu une grande influence sur les jeunes intellectuels de l'époque -, on peut lire que la seule solution pour un théâtre engagé politiquement est se positionner du côté des plus démunis et fonder ses spectacles sur une représentation critique de la réalité de manière à pouvoir éveiller la conscience critique du public. Ainsi, « pour analyser avec correction la réalité, pour mouvementer nos personnages dans une ambiance concrète qui ne soit pas onirique, l'unique chemin sera celui ouvert par l'analyse dialectique-marxiste des phénomènes, en partant du matérialisme philosophique[461]» qui puisse permettre au peuple brésilien de rêver « avec un théâtre qui atteigne réellement les grandes masses. Avec des spectacles réalisés pour toutes les classes et non seulement une minorité[462]».

Ce texte est important à plusieurs égards. D'abord, il est l'un des premiers à revendiquer, sans subterfuges, la rencontre entre l'art et le marxisme et à poser clairement l'importance d'une

[459] Guarnieri est né à Milano, en Italie, mais est arrivé au Brésil à l'âge de deux ans avec sa famille qui fuyait le fascisme.
[460] La pièce serait adaptée au cinéma en 1981 par Léon Hirszman.
[461] GUARNIERI, Gianfrancesco. « O teatro como expressão da realidade nacional ». *Brasiliense*, n 25, set/out 1959. Apud : BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da Une*. Campinas : Papirus, 1984. p. 17-18.
[462] Idem. p. 18.

représentation réaliste, le plus proche possible du quotidien du peuple brésilien, ce qui serait l'un des dogmes des cinémanovistes. En outre, il propose, accessoirement, l'idée de réaliser des œuvres qui puissent être comprises par tous les publics, des œuvres simples et sans trop de complications formelles. Une question qui, un peu plus tard, s'érigera presque en principe fondamental et inviolable des CPCs et sera l'origine d'une rupture entre eux et les cinémanovistes.

Dans le deuxième texte, publié en 1961, Augusto Boal réaffirme l'idée d'un art engagé tout en confirmant la mauvaise conscience des intellectuels de l'époque envers la culture et le public populaires. Pour le metteur en scène brésilien, il semble évident que les spectacles comiques ont plus de chance de remporter du succès auprès du public, « Mais pour que le spectateur rie et pleure il a été nécessaire d'abolir les formes aliénées et chercher une plus grande authenticité, quand bien même elle serait simplement superficielle. Pour le spectateur il n'y a que les émotions qui comptent, les idées n'étant pas encore importantes[463]». Un peu plus loin dans le texte, il affirme sa foi dans la possibilité d'un dialogue avec le peuple quand le théâtre brésilien, plus développé dialectiquement, pourra finalement incorporer, « pour la première fois, un public ouvrier. […] La nouvelle classe transformée en public apportera une plus grande richesse d'idées, que ne solliciteraient jamais le public bourgeois[464]».

Un texte qui, pour le théoricien et spécialiste du théâtre brésilien Edélcio Mostaço, était en parfaite syntonie avec la pensée politique de l'époque, et dont « les tendances principales se retrouvaient au sein de l'Iseb […] et des théorisations du PCB[465]», en prouvant l'influence de ces idées sur les intellectuels les plus combatifs de l'époque.

Tout cela nous permet d'inférer que, au contraire de ce qui est fréquemment affirmé, dans cette instrumentalisation des arts le peuple et la culture populaire, celle produite par les classes subalternes, deviennent non le sujet mais l'objet, le véhicule de films ou de pièces dont le véritable sujet est l'engagement politique et l'envie de désaliénation du peuple et de la culture populaire. C'est pourquoi cette dernière se transforme en « un projet politique qui utilise la culture comme élément de sa réalisation[466]» en devenant non pas une "vision de monde"(endogène) - dans un sens « gramscien» du terme - des classes démunies, comme c'était le cas dans les *chanchadas*, mais une vision *du* monde (exogène) de ces mêmes classes, une vision du dehors réalisée par les intellectuels pour le peuple.

---

[463] BOAL, Augusto. "Tentativa de análise do teatro brasileiro'. *Cadernos de Oficina*, n 1, agosto de 1961. Le texte fut publié à nouveau dans *Arte em revista*. São Paulo : Kairós/CEAC, n 6, Teatro, 1981.
[464] Idem.
[465] MOSTAÇO, Edélcio. Op. cit. p. 45.
[466] ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. Op. cit. p. 72.

Par une grosse erreur d'évaluation, la gauche brésilienne nie toute possibilité d'authenticité à la culture populaire - ou culture du peuple, comme préfère la nommer Carlos Estevam – qui vient à être considérée comme fausse culture parce qu'elle est supposée être totalement aliénée, ainsi que toutes les formes de résistance qui lui seraient propres, au profit d'une culture réalisée par les intellectuels et considérée comme transformatrice et révolutionnaire, parce que non aliénée et la seule capable de contrecarrer les cultures étrangères, néo-colonialistes. Malgré leur tentative de devenir peuple, cette vision ethnocentrique et dogmatique des intellectuels, fruit d'une mauvaise foi envers la culture populaire, est demeuré une vision subjective, extérieure et idéalisée de l'univers du peuple, ce qui a sûrement contribué à leur manque de dialogue avec le public auquel ils voulaient apporter la conscience critique. Nous y reviendrons un peu plus tard. Comme l'a affirmé Sebastião Uchoa, les intellectuels se sont tant obsédés pour l'idée d'aliénation de la culture populaire qu'ils ont fini par s'aliéner au concept[467].

Pour en revenir à l'Iseb, il y a autre chose qu'il ne nous semble pas difficile d'inférer. Cela concerne le fait que tous ces produits idéologiques provenant directement de ou à partir des idées des membres de l'Iseb avaient en commun l'importance vouée au rôle de l'intellectuel dans la transformation de la société et dénotaient clairement son ambition d'intervenir dans le cours de l'histoire brésilienne. En s'octroyant le titre d'agent de la conscience et du discours, de légitime défenseur du peuple, l'intellectuel s'est érigé en avant-garde, s'est transformé en une sorte de gourou messianico-politique et la seule force capable de conduire le peuple ignorant et sans défense à la révolution ou, au moins, à une prise de conscience politique de ses problèmes à partir et à travers la représentation d'une œuvre entièrement "éducative" et désaliénée.

Comme l'a affirmé le philosophe et acteur Luiz Carlos Maciel, ami de Glauber Rocha et l'un des acteurs de son premier court métrage *Cruz na praça*, « Nous croyions avoir la mission sacrée de libérer notre pays de la domination, notre peuple de l'exploitation, nos vies de la névrose et notre planète de la catastrophe et le moyen le plus adéquat pour atteindre ces objectifs était la politique[468]». Malgré tous les aspects positifs et bienfaisants de cette attitude, elle avait du mal à dissimuler une forme paternaliste, voire autoritaire, de salut venu d'en haut qui est très caractéristique de certains régimes politiques totalitaires. En plus, cela configurait un type de changement réformiste appelé par Lénine du nom de "voie prussienne" et par Antonio Gramsci de

[467] LEITE, Sebastião Uchoa. Op. cit. p. 278.
[468] MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe : memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996. p. 25-26.

"révolution passive", qui définissent les transformations sociales occasionnées par les membres des classes dominantes, venues d'en haut, où le peuple n'est qu'un simple véhicule de ces réformes[469].

Les militaires ont fermé les portes de l'Iseb le 13 avril 1964, douze jours après l'instauration du coup d'État. Mais ce projet nationaliste de l'époque ayant été transformé en idéologie, l'union autour d'un projet « national-développementiste» qui s'opposait à toute forme de participation étrangère, considérée comme une ingérence, ne pouvait pas ignorer longtemps un gouvernement "entreguista" (celui de Juscelino Kubitschek) qui ouvrait sans aucun scrupule le pays aux capitaux étrangers. En outre, un projet débattu par un groupe d'intellectuels aussi hétérogène, qui associait des intellectuels révolutionnaires à d'autres plutôt réformistes, ne pouvait pas progresser sans quelques conflits, sans avoir quelques scissions et transformations internes qui permettaient quelques adaptations au contexte et aux différents gouvernements avant sa fermeture définitive. Comme explique Raquel Gerber , « le nationalisme de la période de 55 à 60 était un drapeau idéologique qui ne correspondait pas à la structure économique[470]».

Ce nationalisme « développementiste» et anti-impérialiste - dont la principale préoccupation était de subjuguer et dépasser la dépendance brésilienne et la supposée aliénation qui en était la résultante – a été motivé par plusieurs conquêtes économiques et politiques, internes et externes, mais aussi culturelles et sportives qui ont marqué le Brésil de l'époque. Sur le plan interne, le pays avait réussi à approuver la nationalisation du secteur pétrolier à travers la création de la Petrobras, mais aussi à nationaliser les compagnies minières et d'assurance. Sur le plan international, les luttes de libération en Asie et en Afrique, les guerres d'Algérie et du Vietnam ainsi que la Révolution cubaine étaient des motivations supplémentaires à la lutte anti-impérialiste qui mobilisait les nationalistes.

Sur le plan culturel, le Brésil a traversé une période mouvementée et fastueuse dès la fin des années 1940, quand, avec la re-démocratisation, le pays a vécu une véritable transformation culturelle ainsi qu'en témoigne la création de deux musées (le Musée d'Art Moderne – MAM -, et le Musée d'Art de São Paulo, - Masp -), d'une compagnie de théâtre classique (le TBC), de quatre grands studios de cinéma (la compagnie Vera Cruz, la plus grande et importante, mais aussi la Maristela, la Multifilmes et la Kino Filmes du cinéaste Alberto Cavalcanti), d'une biennale pour les arts plastiques, sans parler de la création, par Paulo Emílio, de la Filmothèque, l'ancêtre de la Cinémathèque brésilienne.

Pour un pays qui vivait encore tourné vers les produits venus d'outre-mer et qui ne se croyait pas

---

[469] Pour plus de détails concernant les tentatives de "révolution passive" ou de "voie prussienne" au Brésil lire COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil : ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2005. p. 50-58.

[470] GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. São Paulo : Paz e Terra, 1991. p. 13.

capable de produire quelque chose d'important et de valorisant, il y a eu aussi les importantes conquêtes sportives telles que les deux médailles d'or d'Ademar Ferreira da Silva au triple saut aux Jeux Olympiques de Helsinki, en 1952, et de Melbourne en 1956 ; les deux premières victoires en Coupe du Monde (1958 en Suède et 1962 au Chili) ; les premières victoires au tennis de Maria Esther Bueno, commencées en 1959 quand elle a été la première athlète non américaine à remporter Wimbledon et le US Open. Elle remporterait Wimbledon deux autres fois (en 1960 et 1964) et l'US Open 3 fois (1963, 1964 et 1966) et dix autres titres du grand chelem en doubles. Il y a eu aussi le championnat du monde des poids coq pour le boxeur Eder Jofre en 1960, les deux mondiaux de basket-ball en 1959 et 1963, sans compter les révolutions musicale et poétique, symbolisée par la *bossa nova* et le concrétisme[471]. Toutes ces victoires et réalisations ont suscité la fierté des Brésiliens et ont permis de croire au « national-développementisme» et de réduire l'éternel complexe de chien bâtard des brésiliens.

Mais, sans aucun doute, la principale marque de l'utopie « développementiste» de la période et la plus grande raison d'orgueil des Brésiliens venait de la concrétisation du rêve fou qu'a représenté la construction de la nouvelle capitale Brasília. Critiquée initialement par presque tout le monde, considérée comme un rêve pharaonique, l'œuvre, produit de l'envie du président Juscelino Kubitschek de conquérir l'intérieur du pays et de la combinaison du talent de trois génies brésiliens (Lucio Costa, Oscar Niemeyer et Roberto Burle Marx), est devenue par la suite un modèle de la modernité architectonique et le symbole de toute une génération qui n'avait pas de limites à l'imagination et croyait que tout était possible et que le pays de l'avenir était finalement devenu le pays du présent.

Sur le plan spécifiquement cinématographique, la décennie 1950 fut très riche et fertile en événements pour le cinéma brésilien. Au moins tout aussi voire plus important que la tentative échouée d'instauration d'une industrie du cinéma locale a été la confirmation du cinéma comme une grande manifestation artistique et intellectuelle à l'instar des autres arts, conséquence de l'émergence du néo-réalisme durant la décennie précédente, ainsi que de la nouvelle vague et des autres nouveaux cinémas à partir de la deuxième moitié des années 1950, mais aussi de l'apparition des premiers clubs de cinéma au début des années 1940, dont notamment celui créé à São Paulo par Paulo Emílio et un groupe d'intellectuels qui fut le responsable de l'organisation des premiers grands débats autour de l'esthétique cinématographique. Tout cela a largement contribué à la légitimation du cinéma.

[471] Dans une période très nationaliste qui, comme nous l'avons vu, exigeait beaucoup d'engagement politique et où prédominait un certain réalisme socialiste, les deux derniers mouvements, synonymes de révolutions plutôt de l'ordre esthétique, sans aucun engagement politique et plein d'influences étrangères, n'ont pas joui, au moins initialement, d'une unanimité.

Les années 1950 ont aussi été le témoin des premières envies de préservation des grands chefs d'œuvre du cinéma avec l'avènement de la filmothèque, où les films pourraient être non seulement préservés, mais aussi analysés par les critiques et futurs chercheurs. C'est aussi, comme nous allons le voir, la période des premiers congrès de cinéma et leurs débats autour d'un cinéma typiquement brésilien, ainsi que de la formation de certains groupes de discussion chargés d'analyser et de discuter les directions possibles pour la production cinématographique brésilienne.

Dans une époque d'expérimentation et d'intense mobilisation intellectuelle, les artistes brésiliens, jouissant d'une conjoncture sociale, économique et politique favorable et d'une sensation de liberté rarement atteinte dans la jeune république, ont pu manifester de plusieurs manières, dans les années 1950 et notamment au début des années 1960, leur anticonformisme, leur envie de rébellion et leur croyance romantique dans la reconversion révolutionnaire du monde à travers l'instrumentalisation d'un art engagé devenu le principal véhicule de transformation sociale et politique, ainsi que le seul moyen capable de conduire le peuple à la désaliénation et à la révolution subséquente. Un art qui, de surcroît, serait populaire et national.

Il n'y a plus de doute qu'autant la production que l'engagement artistiques de la période étaient tributaires de l'influence du PCB, soit à travers l'idéologie « nationale-développementiste» des intellectuels de l'Iseb, soit à travers l'art militant des jeunes intellectuels du CPC, originaires du Teatro de Arena, mais aussi du processus politique en cours dans certains pays périphériques envieux de rupture avec le passé colonial et presque tous influencés par les théories marxistes. Les intellectuels et les artistes de manière générale ont toujours été une source de préoccupation majeure de la part de la direction du PCB, consciente de leur importance dans le processus de séduction et de persuasion du peuple, mais aussi dans le processus de légitimation du parti même. Ainsi, ce n'est pas un hasard si la résolution politique du Vème Congrès du PCB en 1960 décide que « les communistes doivent dédier une attention particulière à l'intellectualité, qui, dans sa grande majorité, est partisane du progrès et de l'émancipation nationale. L'unité des intellectuels de diverses tendances politiques et idéologiques peut être atteinte autour d'objectifs communs comme la défense de la culture nationale et de son développement...[472]».

Le cinéma novo fut l'un des produits culturels nés sous l'égide de cette tentative d'influence du PCB sur les intellectuels et les artistes brésiliens, prouvant l'association directe entre l'engagement culturel et politique de l'époque. Comme l'avait souligné Glauber Rocha, le mouvement fut l'un des produits de ce contexte messianique de croyance dans le pouvoir transformateur de l'art qui avait marqué cette période d'intense politisation et d'engagement au Brésil. Pour le grand réalisateur

[472] PESSOA, Reynaldo Carneiro. Op. cit. p. 65.

brésilien « le Cinéma Novo est survenu au parfait moment. Il n'est pas le fruit d'un hasard : il est lié non seulement aux tentatives propres du cinéma mais aussi à tout ce parallélisme de la culture, aux mouvements de culture populaire, à tout cela. Le Cinéma Novo est le résultat de tout cela et en subit les influences tout en cherchant à y contribuer[473]»

Après avoir analysé le champ politique et théorique de l'époque, analysons maintenant, avant de poursuivre avec le cinéma novo, la pratique cinématographique de l'époque à partir du type de cinéma qui a existé juste avant le cinéma novo afin de vérifier comment on passe d'un cinéma commercial à l'un des plus grand et plus riches mouvements cinématographiques apparu au Brésil et dans le monde.

1.2 - Avant le cinéma novo : les grands studios de São Paulo

Conséquence de l'euphorie « développementiste» qui régnait au Brésil au début des années 1950 et de l'envie de la bourgeoisie industrielle de São Paulo de créer une industrie cinématographique brésilienne, le pays a vu l'essor de quatre grands studios pendant cette période : Vera Cruz, Maristela, Multifilmes et Kinofilmes.

Tous ces studios, liés à la production de films commerciaux, ont eu une courte existence. La société Maristela fondée en 1950 a eu l'existence la plus longue, malgré une courte interruption. En effet, en 1952, après la production de *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*, réalisé par Alberto Cavalcanti), la société s'est vu contrainte de vendre ses studios et les équipements à la société Kinofilms d'Alberto Cavalcanti. Mais en 1954, elle les récupère faute de paiement du prix et ouvre le moment le plus dynamique de son existence en participant en régime de coproduction nationale et internationale à la réalisation de plusieurs films. Le studio ferme ses portes en 1957, après une petite participation dans la production du film *O Grande momento*, (*Le grand moment*, réalisé par Roberto Santos et produit par Nelson Pereira dos Santos), film considéré par certains critiques comme le premier film du cinéma novo.

La société Kinofilmes n'a existé que le temps de la production de deux films réalisés par Cavalcanti : *O canto do mar*, le remake de son film français *En rade*, et *Mulheres de verdades* ("Des vraies femmes"), réalisé en 1954. La société Multifilmes a existé de 1952 à 1954.

La société Vera Cruz, celle à laquelle nous nous intéresserons davantage pour son importance pour le cinéma brésilien, fut fondée en 1949 par la bourgeoisie cosmopolite de São Paulo en quête de

[473] VIANY, Alex, ROCHA, Glauber e SANTOS, Nelson Pereira (dialogue). « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas ». *Revista Civilização Brasileira*, n 1, março 1965. p. 193-194.

« prestige culturel et d'hégémonie idéologique[474]». La société constitue la « principale tentative d'implanter une industrie cinématographique au Brésil, basée sur le système des studios[475]».

Ayant le cinéma américain comme modèle et visant le marché extérieur sans, initialement, aucune préoccupation envers le marché intérieur, la société de São Paulo prône un cinéma de qualité technique et artistique internationale et de forte opposition aux *chanchadas*. A cette fin, l'entreprise embauche des techniciens étrangers en leur payant un très haut salaire et rapatrie, un peu après son ouverture, le cinéaste Alberto Cavalcanti, à qui en est attribué la direction. Mais après la production de trois films, le grand réalisateur brésilien a quitté l'entreprise, pour des raisons de divergences avec les actionnaires.

Cette vision internationaliste du cinéma a suscité des vives critiques de la part des nationalistes, mais aussi des futurs cinémanovistes qui n'ont pas hésité à considérer ces films comme aliénés et réactionnaires. Pour Glauber Rocha et les cinéastes du cinéma novo de manière générale, influencés par le cinéma hors studio du néo-réalisme et de la nouvelle vague, tout ce que le studio pauliste a légué comme héritage technique et comme mentalité « n'intéresse pas les jeunes cinéastes qui méprisent les réflecteurs gigantesques, les grues, les machines puissantes, et préfèrent la caméra à la main, le graveur portable […], les petits réflecteurs, les acteurs sans maquillage dans des ambiances naturelles[476]». Pour ces cinéastes, en tant qu'art, le studio n'a laissé que « le détestable principe d'imitation, de copie des grands réalisateurs américains...[477]».í

Nous pouvons diviser les productions de Vera Cruz en trois groupes ayant existé plus ou moins simultanément. Un premier tourné vers la réalité brésilienne qui inclut les films plus ambitieux tels que *Caiçara*, réalisé en 1950 par le cinéaste italien Adolfo Celi ; *Terra é sempre terra* ("Terre est toujours terre"), réalisé en 1951 par le réalisateur anglo-argentin Tom Payne ; *Sinhá moça*, réalisé par Tom Payne et Oswaldo Sampaio en 1953 ; *Esquina da ilusão* ("L'angle de l'illusion"), réalisé par l'italien Ruggero Jacobbi en 1953 ; *Uma pulga na balança* ("Une puce sur la balance"), réalisé en 1953 par l'italien Luciano Salce et *O cangaceiro* (*Sans peur, sans pitié*), réalisé par le brésilien Lima Barreto en 1953.

A l'exception de *Esquina da ilusão*, tous les films de ce groupe sont devenus plus ou moins connus et ont eu en commun, malgré la critique des cinéastes du cinéma novo, la préoccupation d'une certaine authenticité thématique qui passait par la représentation des Brésiliens. Adolfo Celi, réalisateur de *Caiçara*, le premier film réalisé par la société, a affirmé à la sortie du film qu'il ne

---

[474] PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina : longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre : L&PM, 1985. p. 64.

[475] RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo : Senac São Paulo, 2000. p 561.

[476] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. p. 83.

[477] Idem. Ibidem.

pouvait être plus national dans la mesure où la production a cherché à se rapprocher le plus possible de l'univers, de la langue et des coûtumes des *caiçaras*[478] en essayant de « dévoiler dans *Caiçara* une substance humaine et originale, sans la préoccupation de l'interpréter, d'une manière ou d'une autre. Si le public que nous assister [sic] reconnaître en *Caiçara* les caractéristiques de sa terre, nous pourrons être fiers d'avoir retrouvé un langage cinématographique réellement brésilien[479]».

Nous attirons l'attention sur cette envie d'une authenticité thématique passant par la représentation du peuple et de ses traditions qui a marqué la plupart des discussions sur un cinéma typiquement brésilien, mais surtout remarquons le fait que Celi affirme qu'il a essayé de représenter la réalité telle qu'il l'a voyait, d'une manière quasiment naturaliste, sans l'interpréter, de manière à la rapprocher d'un certain cosmopolitisme, ce qui faciliterait une possible diffusion du film sur les marchés internationaux. Cela allait dans sens des idées prônées par Alberto Cavalcanti, pour qui les cinéastes doivent privilégier le fond au détriment de la forme car « une pellicule de technique brillante, mais vide de sentiment humain, principalement de signification sociale et poétique, ne me dit rien. S'il m'était possible de souhaiter quelque chose pour le futur cinéma du Brésil, je formulerais des vœux pour que notre cinéma contribuât davantage avec son contenu plutôt qu'avec sa forme[480]».

Mais pour les futurs cinémanovistes et leur interprétation réaliste et critique de la réalité en totale opposition au cinéma commercial et particulièrement au cinéma impérialiste américain, il ne suffisait pas d'avoir un contenu brésilien pour être considéré comme un film brésilien. Après avoir défini le film authentiquement brésilien comme celui qui aborderait le peuple brésilien dans toutes les formes de richesse qui lui seraient inhérentes, Nelson Pereira dos Santos constate que *Caiçara* était loin d'avoir cette authenticité puisqu'il montrait une vision cosmopolite et aliénée de la réalité ; une vision qui était le reflet de celle des élites de São Paulo, qui dirigeaient la société Vera Cruz, ainsi que des intérêts de l'Universal International, à laquelle la société brésilienne était associée. En analysant les prétentions néo-réalistes ratées du film, Santos affirme que s'il "a cherché à suivre l'école italienne en ce qui concerne les leçons de réalisation à proprement parler, il n'a pas profité de la contribution la plus positive de cette école : le contenu humain de ses personnages et des actions respectives». Selon lui, en se contentant de répéter les formules de façon

---

[478] *Caiçara* est comme on appelle à Rio de Janeiro et à São Paulo les habitants pauvres de la côte qui, invariablement, vivent de la pêche. Le film raconte l'histoire de Marina. Fille de lépreux, elle vivait dans un asile jusqu'à ce qu'elle épouse Zé Amaro, un veuf riche, producteur de bateaux qui vit sur la côte de São Paulo. Après l'assassinat de son mari, elle s'intéresse à un marin, mais est ménacée par Manoel, l'assassin de son mari. Ce dernier meurt à la fin du film et Marina peut vivre en paix avec Alberto, le marin.

[479] GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense / Embrafilme, 1983. p. 114.

[480] Sans auteur. « Caiçara e Ladrões de bicicleta ». *Anhembi*, n 1, dez. 1950. p.178. Apud : FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos : um Olhar Neo-Realista ?* São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 44.

mécanique, le film oublie que « le véritable réalisme ne se trouve pas seulement dans la forme ; il est, avant tout, dans le sujet et son traitement[481]».

Il ne suffisait pas d'avoir une thématique brésilienne. Encore fallait-il aussi avoir un contenu humain et critique de la réalité brésilienne. Mais le film le plus connu de ce groupe et le plus fameux de la société de São Paulo est sans aucun doute *O cangaceiro*, qui a reçu le prix du meilleur film d'aventure et une mention d'honneur pour la musique au Festival de Cannes de 1953. Succès mondial, distribué dans plus de 80 pays, le film, modèle du type de cinéma spectacle grandiloquent, commercial et techniquement bien réalisé voulu par la société, aurait pu sauver la Vera Cruz de la faillite si ses directeurs n'avaient été totalement ignorants du marché du cinéma et n'avaient pas vendu son droit de distribution internationale à prix fixe à la Columbia Pictures.

Malgré le massacre subi par la critique de gauche, notamment par les jeunes critiques et futurs cinémanovistes, le film avait pointé dans une direction en dévoilant un genre pour le cinéma brésilien, le *Nordestern*, qui a été repris maintes fois. Le film intègre aujourd'hui presque toutes les listes des meilleurs films brésiliens de tous les temps. L'histoire de la réception critique du film illustre d'ailleurs à elle seule la question des lectures idéologiques des films selon différents contextes. Selon les époques, Lima Barreto, son réalisateur, et son film ont été mythifiés ou critiqués avec violence.

Dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, apparu pour la première fois en 1963, Glauber Rocha affirme que le film était un produit de l'industrie culturelle et qu'il, comme tel, était négatif pour le cinéma brésilien. En outre, le cinéaste brésilien faisait référence à la situation de dépendance coloniale pour mieux critiquer l'excès de technicité des techniciens étrangers qui ont participé au film[482]. Cette notion de situation coloniale, à côté de celle d'anti-impérialisme, apparaît dans un autre article sur les différences entre le type de cinéma voulu par le cinéma novo et le cinéma commercial brésilien, ce dernier étant très influencé par le cinéma américain selon lui. Dans cet article écrit en 1968 et apparu dans le livre *Revolução do Cinema* Novo[483], Rocha affirme que le film de Lima Barreto copie le western américain même dans ses aspects les plus manichéens et que, ce faisant, le film se contente de représenter, sans analyser, une réalité totalement factice et aliénée.

Plus tard, dans une interview de 1979 accordée à un journaliste du journal *A Folha de São Paulo*, Rocha classifiait le film comme l'un des meilleurs films brésiliens de tous les temps. En 1981, dans une interview accordée au journal *Estado de São Paulo*, il déplorait le fait que des cinéastes médiocres trouvaient facilement des aides à la production tandis que des grands cinéastes comme

[481] SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara – negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, ano III, n 17, janeiro de 1951. p. 45

[482] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 96

[483] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p. 128-129.

Lima Barreto, qui vivait dans un état de misère, et Alberto Cavalcanti, qui vivait à Paris comme un marginal, et même Mário Peixoto, tous les trois victimes de la plume violente du cinéaste, étaient au chômage. Dans une autre interview accordée au même *Estado de São Paulo*, il considère Lima Barreto comme un génie et l'un des plus grands cinéastes au monde, tandis que *O cangaceiro* « est la première grande œuvre du cinéma brésilien sonore[484]». Toute cette oscillation de l'opinion des cinémanovistes est extrêmement importante pour comprendre la construction idéologique et contextuelle de la culture populaire dans les films du cinéma novo.

Le deuxième groupe de films de la Vera Cruz, conséquence des premiers échecs commerciaux de la compagnie, marque un tournant vers des films plus populaires, plus proches des *chanchadas*, ce qui contrariait l'intention initiale du studio de ne pas produire ce genre de films : *Sai da frente* ("Attention devant"), réalisé en 1952 par Abilio Pereira de Almeida et Tom Payne ; *Nadando em dinheiro* ("En nageant dans l'argent", réalisé en 1952 par Abilio Pereira et Carlos Thiré ; *Candinho*, réalisé en 1953 par Abilio Pereira et *Familia Lero-lero* ("Famille Blablabla"), réalisé en 1953 par l'italien Alberto Pieralisi. Les trois premiers films présentent un personnage qui a eu une longue carrière dans le cinéma brésilien et a marqué à jamais la carrière de l'acteur comique Amácio Mazzaropi, qui par la suite est devenu le producteur de tous ses films et le réalisateur de quelques-uns d'entre eux. Dans ses films, très populaires et réalisés pour le marché intérieur, l'acteur joue souvent le personnage du simplet (le « caipira»), appuyé sur les stéréotypes de l'homme de l'intérieur du pays représenté comme « indolent, simple et conformiste, mais aussi astucieux, rusé et valeureux quand c'est nécessaire, outre le fait d'être toujours honnête[485]».

En représentant des personnages en franche opposition avec les personnages marginaux typiques des *chanchadas*, il est probable que « Mazzaropi soit peut-être l'unique produit de la *chanchada* produite à São Paulo, en apportant des traits opposés, en formant une image conservatrice, qui apparaît comme le véhicule de valeurs anciennes de la vie rurale, avec un contenu réactionnaire, rétrograde et conformiste[486]», des caractéristiques qui ne faisaient nullement partie des films populaires produits et réalisés à Rio de Janeiro.

Dans le troisième groupe, nous classons les films sans une préoccupation explicite pour la représentation d'une thématique nationale : *Angela*, réalisé en 1951 par Abilio Pereira et Tom Payne ; *Tico-Tico no fubá*, réalisé par Adolfo Celi en 1952; *Apassionata*, réalisé par Fernando de Barros en 1952 ; *Veneno* ("Poison"), réalisé par l'italien Gianni Pons en 1952 ; *Luz Apagada* ("Lumière éteinte"), réalisé en 1953 par Carlos Thiré ; *Na senda do crime* ("Sur la voie de la

[484] Les trois interviews son cités chez : REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986. p. 44, 60 et 117 respectivement.
[485] RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 367.
[486] Idem. Ibidem.

criminalité"), réalisé par l'italien Flaminio Bolini Cerri en 1954 ; *É proibido beijar* ("Il est interdit d'embrasser"), réalisé par l'italien Ugo Lombardi en 1954 et *Floradas na serra* ("Floraisons sur la montagne"), réalisé par Luciano Salce en 1954. *Tico-Tico no fubá*, une biographie du compositeur brésilien Zequinha de Abreu, et *Floradas na Serra*, un triangle amoureux autour de deux personnages tuberculeux, sont les films les plus connus de ce groupe.

Si, du point de vue formel, les films de la compagnie se sont cantonnés à imiter le cinéma classique américain, du point de vue thématique certains de ses films ont cherché une possible authenticité brésilienne. Et, non par hasard, les films de la compagnie qui ont obtenu le plus de succès auprès du public ont justement été les films à thématique plus nationale, comme *Sinhá moça*[487], *O cangaceiro* et les films comiques avec l'acteur Mazzaropi. En ce sens, nous sommes d'accord avec Paulo Emílio quand le critique affirme que la grande erreur de la Vera Cruz a été de ne pas suivre l'exemple des *chanchadas* et d'avoir essayé de tourner le cinéma brésilien dans une direction totalement différente. « Quand ils ont découvert, plus ou moins par hasard, le filon du *cangaço*[488] ou ont opté de façon consciente pour la comédie de la radio, née dans les pauvres théâtres de l'intérieur et de la banlieue, il était déjà trop tard[489]».

Même si les films de la compagnie cherchaient à imiter le cinéma américain et gardaient une filiation cosmopolite avec les ambitions universalistes de la bourgeoisie de São Paulo qui les produisait avec l'envie de rivaliser avec les autres bourgeoisies dominantes[490], ce n'est pas pour cela qu'ils n'étaient pas brésiliens. Pour Antonio Cândido, qui réfutait l'accusation d'internationalisme et de manque de Brésil attribuée à ces films, « les techniciens étaient italiens, les monteurs étaient anglais, quelques réalisateurs étaient aussi étrangers, mais les films [étaient] brésiliens (…). Trouver qu'une chose est plus brésilienne qu'une autre parce qu'elle est d'un lieu et non d'un autre, est un préjugé ; parce que le sujet engagé s'appelle Zampari en lieu de Souza[491]». Le critique littéraire, pourtant lié à la gauche, a fait abstraction du fait que pour la critique de gauche de l'époque un film "authentiquement" brésilien devait avoir un contenu social et critique, ce que les films de la Vera Cruz, indépendamment de la nationalité de ses techniciens, n'avaient pas.

---

[487] *Sinhá moça* raconte l'histoire d'un amour entre deux jeunes abolitionnistes dans un Brésil qui vivait ses dernières heures d'esclavage.

[488] Le *cangaço* est une sorte de banditisme apparu dans le *sertão* brésilien au milieu du XIXème siècle. Au départ, il s'agissait plutôt de bandits d'honneur qui s'étaient constitués en groupe pour venger les injustices commises contre les paysans par les colonels, les grands propriétaires terriens de l'intérieur du pays et le pouvoir établi qui en était complice. Plus tard, même si certains ont conservé cette haine contre le pouvoir et les forces de l'ordre, ils sont devenus de simples bandits qui volaient, violaient et tuaient même des innocents.

[489] GOMES, Paulo Emílio. *Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996. p. 97.

[490] BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro : propostas para uma historia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009. p. 111.

[491] CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980. p. 99.

Ainsi, il est possible d'affirmer que la supposée inauthenticité - conséquence de l'universalisme auquel les critiques virulentes des futurs cinémanovistes, notamment Nelson Pereira dos Santos et Glauber Rocha, faisaient allusion - avait pour origine le fait que ces films n'étaient ni modernes (par opposition à classiques), ni politiquement engagés et ne représentaient pas la réalité de manière critique. En outre, il y avait le fait que les films revendiquaient le modèle cinématographique américain au même moment où la gauche avait érigé l'impérialisme des États-Unis comme le grand ennemi à vaincre, le grand obstacle à surpasser si le Brésil voulait un jour conquérir son indépendance culturelle et politique. Si toute culture d'un pays dépendant politiquement et économiquement ne pouvait être autre chose qu'aliénée, des films ayant pour base un modèle colonialiste l'étaient davantage.

Sans la nécessaire connaissance des règles du marché national et international, notamment celui de la distribution et de l'exploitation, la compagnie, criblée de dettes, s'est vu contrainte de fermer ses portes en 1954, après avoir passé par la production de presque tous les genres cinématographiques.

Malgré les dures critiques initiales reçues, la courte existence de la compagnie a été fondamentale pour l'industrie cinématographique et le cinéma brésiliens. Son importance et son héritage, surtout en ce qui concerne l'industrialisation et le développement artistique et technique du cinéma, sont aujourd'hui indéniables, même au sein des réalisateurs du cinéma novo encore vivants.

Comme nous venons de voir, au début des années 1950, une partie de la critique spécialisée commençait à s'intéresser au cinéma brésilien et à avoir envie d'un cinéma typiquement brésilien différent du cinéma commercial américain. Influencés au départ par le modèle italien du néo-réalisme, commençait graduellement à être théorisée l'idée d'un cinéma au contenu brésilien qui devrait représenter les Brésiliens et ses problèmes de manière critique tout en s'opposant aux modèles cinématographiques dominants. Au naturalisme esthétisant du cinéma des grands studios, viendrait s'opposer un cinéma plus réaliste et critique.

Commençait à germer la semence d'un cinéma indépendant à thématique brésilienne et politiquement engagé comme modèle d'une identité possible pour un cinéma national qui s'opposerait au cinéma américain et essaierait de contrecarrer sa suprématie. Et le grand laboratoire de ces idées, lieu des premiers grands débats, fut les premiers Congrès de Cinéma réalisés sous l'influence idéologique du PCB.

1.2.1 - Les premiers congrès de cinéma

D'une mentalité technocratique, industrialisante et universaliste qui cherchait à reproduire, dans sa tentative de conquête du marché extérieur, le modèle cinématographique américain basé sur des productions réalisées quasi entièrement dans les studios, allait émerger un cinéma indépendant, critique de la situation politico-sociale brésilienne et valorisant, au moins initialement, davantage le contenu que la forme du film.

En s'inspirant du néo-réalisme italien, ce cinéma indépendant devait produire des films réalistes, tournés presque entièrement en extérieur ou dans des lieux originaux et représenter le peuple brésilien. Par peuple, les défenseurs de ce nouveau cinéma brésilien comprenaient la classe des défavorisés. Mais cette réalité (dans ce qui constituerait par la suite la coutume du cinéma politiquement engagé) « sous-développée devrait être filmée 'sans déguisements'. Cependant ce 'portrait' devrait être, en même temps, *véritable et élaboré*, *en soumettant cette réalité à un traitement intellectuel raffiné*, en se transformant en œuvre d'art. Devrait être transposé à l'écran le roman brésilien postérieur au modernisme[492]». C'est nous qui soulignons afin de mieux démontrer l'aspect légèrement construit de la représentation de cette réalité qui deviendrait l'identité de ce nouveau cinéma.

Ainsi, fleurissait au début des années 1950, de manière encore peu organisée, l'idée d'instrumentalisation du cinéma, qui serait mieux conceptualisée vers la fin des années 1950 en devenant par la suite le pilier du théâtre et du cinéma produits au Brésil à partir de la fin des années 1950 et cela jusqu'au coup d'État perpétré par les militaires en 1964. Ce type de cinéma, base du futur cinéma novo, a commencé à prendre forme dans les congrès de cinéma organisés au début des années 1950 à Rio et à São Paulo afin de discuter des problèmes et des voies possibles du cinéma brésilien.

Tout d'abord, les participants à ces congrès avaient constaté qu'ils ne pourraient rien faire sans l'aide du gouvernement. Sans une législation protectrice, rien ne pourrait être fait pour renverser la primauté du cinéma qui dominait le marché cinématographique brésilien et, de manière générale, du monde.

Parmi les mesures que le gouvernement brésilien pouvait adopter, il y avait l'annulation de certains accords bilatéraux entre le Brésil et les Etats-Unis qui facilitaient l'importation de films étrangers au détriment de la production nationale, la limitation de l'entrée de films américains, la suspension de l'imposition faite par les entreprises américaines de distribution qui obligeaient l'exploitant brésilien

[492] CATANI, Afrânio Mendes. « A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Circulo do Livro, 1987. p. 232.

à accepter quelques navets en échange d'un bon film, ainsi que l'abrogation de la loi amplement favorable aux entreprises étrangères qui leur permettait d'envoyer jusqu'à 70 % des profits obtenus sur le marché brésilien en dollars achetés au taux officiel par 18,80 cruzeiros (le nom de la monnaie de l'époque), tandis que sur le marché parallèle le taux de change de la monnaie américaine était de 100 cruzeiros[493], une différence de plus de 400 %. Une différence qui permettait aux entreprises étrangères d'augmenter leurs recettes affaiblies par un prix d'entrée sous-évalué, ce qui n'arrivait jamais avec le producteur local.

Les congrès ont eu un ancêtre dans le symposium organisé par l'Association Paulista de Cinéma (l'APC) entre le 30 août et le 1er septembre 1951 afin de discuter de la voie du cinéma brésilien, mais surtout l'avant-projet de création de l'Instituto Nacional de Cinema (L'Institut National de Cinéma, l'INC) par Alberto Cavalcanti à la demande de Getúlio Vargas. La plupart des participants étant de gauche, liés majoritairement au PCB qui détestait Getúlio Vargas et les populistes, il semblait presque naturel que l'avant-projet fût violemment critiqué.

Suite à ces débats houleux, quelques mois plus tard a été organisé à São Paulo, du 15 au 17 avril 1952, le 1er Congrès Paulista du Cinéma Brésilien. Outre les 36 thèses présentées, quelques résolutions ont étés prises. Parmi ces dernières nous en soulignons deux qui concernent plus directement cette recherche. D'abord, celle qui esquisse une définition du film national qui devrait avoir les caractéristiques suivantes : « a) capital cent pour cent national ; b) production dans des studios et des laboratoires brésiliens ; c) argument, dialogues et scénarios écrits par des Brésiliens ; d) parlé en portugais ; e) réalisé par un Brésilien né, naturalisé ou enraciné dans le pays ; f) les équipes techniques et artistiques doivent obéir à la loi des deux tiers[494][deux tiers de l'équipe devraient être constitués de brésiliens]». Ensuite il y a celle portant sur la production d'arguments qu'ils considéraient comme fondamentaux pour la conquête du marché interne, et qui « recommande aux producteurs l'utilisation d'arguments fondés sur des thèmes clairement nationaux, ces thèmes représentant la réalité actuelle ; *la forme doit être purgée de tout hermétisme, pour une meilleur compréhension du public*[495]». Une définition ainsi instituée créerait une espèce de réserve de marché pour toutes les catégories et branches nationales liées au secteur cinématographique et pouvait aussi être perçue comme une garantie pour la brésilité des œuvres, qui surviendrait, dans ce cas, de façon normative.

Comme il est possible de le noter, l'influence des thèses nationalistes et anti-impérialistes du PCB est saillante. Par rapport à la forme du film, le plus important, comme le montre la phrase que nous

[493] Idem. p. 232.
[494] Idem. p. 279.
[495] Idem. p. 280.

venons de souligner, était le dialogue avec le public, ce qui était plutôt de bonne augure concernant des films qui se voulaient éducatifs ou didactiques. En ce sens, outre le fait d'aborder une thématique nationale, d'avoir un contenu national, les films typiquement brésiliens devraient raconter ses histoires de manière simple et objective, sans fioritures esthétisantes. Comme nous allons pouvoir vérifier plus tard, au début des années 1960 cette idée d'une prédominance absolue du contenu sur la forme sera moins importante. Ici, pour l'instant, il suffit de noter l'influence des thèses du réalisme socialiste qui ont eu une énorme influence sur les communistes jusqu'à la diffusion du "rapport Khrouchtchev" en 1956 et qui ferait du contenu des films le paradigme de l'authenticité.

Cette réification du contenu était une façon de nier le contenu des films de la Vera Cruz et des *chanchadas* et d'affirmer ce que plus tard les cinémanovistes appelleraient le "réalisme critique" sans, pour autant, revendiquer la théorie lukacsienne sur le sujet. A ce titre, ce n'est pas un hasard si la critique écrite par Nelson Pereira dos Santos du premier film réalisée par la compagnie de São Paulo s'intitule « Caiçara, négation du cinéma brésilien[496]». Même si le film avait une thématique nationale, comme nous venons de voir ci-haut, il considérait que la forme telle qu'elle était représentée était bourgeoise, cosmopolite et aliénante, ce dont il n'avait pas tort. Ainsi, il ne suffisait pas d'avoir une thématique nationale pour être considéré comme un "film brésilien", car il ne fallait pas n'importe quel contenu brésilien, sinon ces critiques auraient été plus reconnaissantes envers l'effort de brésilité des *chanchadas*. Pour le futur cinéaste brésilien[497], le réalisme commence par le choix du sujet, mais surtout par la manière dont il est traité, raison pour laquelle « le vrai cinéma brésilien sera celui qui reproduira à l'écran la vie, les histoires, les luttes, les aspirations de notre peuple, du littoral ou de l'intérieur, dans l'effort ardu de marcher vers le progrès, au milieu de tout le retard et de toute l'exploration imposée par les réactionnaires[498]» qui essaient d'imposer un « cosmopolitisme démoralisant qui veut accentuer parmi nous la confusion, la perversion et l'esprit de défaite[499]».

Toute la critique, dans sa réification excessive du contenu et dans son attaque des "impérialistes américains", ressemble à un mode d'emploi des expressions du PCB, ce qui n'est d'ailleurs pas dissimulé par le critique. En affirmant sa confiance dans un cinéma éducatif et dans le rôle d'un intellectuel paternaliste, il affirme que le septième art, « comme a dit Jdanov pour la littérature,

---

[496] SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara, negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, n 17, janeiro de 1951. Fundamentos était la revue de l'intellectualité communiste de l'époque.

[497] A l'époque de cet article, il avait déjà réalisé avec son ami Mendel Charatz un documentaire intitulé *Juventude* ("Jeunesse") qui était une commande du PCB pour le Festival de la Jeunesse de Berlin. Il dit avoir tourné un deuxième film pour le parti, mais qui n'avait pas été monté.

[498] SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara, negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, ano III, n 17, janeiro de 1951. p. 45.

[499] Idem. Ibidem.

n'est pas seulement destiné à suivre le niveau des nécessités du peuple : beaucoup plus, il doit développer ses goûts, élever ses exigences, l'enrichir d'idées nouvelles, l'amener sur le devant [de la scène]...[500]». En réalité, même si ces thèses étaient encore mal formulées, nous comprenons que le contenu « typiquement brésilien» auquel on faisait allusion était le contenu national, réaliste et critique lié aux thèses du PCB et qui s'opposait au type de cinéma cosmopolite et bourgeois, copié du modèle impérialiste américain, qui était proposé par les grands studios.

Encore sur l'idée d'un contenu typiquement brésilien, Nelson Pereira dos Santos a présenté, moins de deux mois après cet article pour *Fundamentos*, sa thèse intitulée « Le problème du contenu dans le cinéma brésilien» au 1er Congrès Paulista du Cinéma Brésilien. D'ailleurs, les congrès sont une conséquence directe des articles publiés par lui et Alex Viany, entre autres militants du PCB liés au cinéma. Santos y condamne les critiques qui délaissent la problématique du contenu, considéré comme « d'ordre esthétique et culturel», en faveur des problèmes économiques et infra-structuraux, perçus à tort comme étant des problèmes plus graves. Cette manière partielle de visualiser les problèmes apporterait comme conséquence « le risque de subordonner les valeurs humaines aux intérêts du profit. Les films ne sont pas comme les autres marchandises. Le cinéma est intimement lié, comme art, aux expériences humaines, à la culture de notre peuple», raison pour laquelle le contenu doit être impérativement associé aux autres problèmes concernant le cinéma brésilien, vu que le public est attiré par l'histoire davantage que par la technique, dès lors que cette histoire raconte des choses qui soient propres à son univers, à son quotidien. Face à un double problème, les cinéastes et les personnes liées au cinéma devraient « trouver un langage original, adapté à notre inspiration artistique et à notre culture, et participer, avec nos limites, à la découverte et à la transformation du Brésil par son peuple[501]». Ce texte, comme le suggère Fernão Ramos, « pointe en direction des transformations qui, tout au long des années, allaient générer le discours caractéristique des cinéastes apparus à la fin de la décennie[502]».

En affirmant sa croyance dans l'intérêt du public pour les thématiques nationales, Santos illustre son argumentation avec trois films commerciaux qui avaient obtenu ou allaient obtenir la consécration populaire : *O comprador de fazendas* ("L'acheteur de fermes"), *Tico-tico no fubà* et *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*), qui n'était pas encore sorti en salles au moment de sa conférence, mais qui a rencontré un grand succès lors de sa sortie (il est important de souligner que seul le deuxième film avait été produit par Vera Cruz). Santos recourt même à une citation de René

---

[500] Idem. Ibidem.

[501] Toutes les citations de la thèse de Nelson Pereira dos Santos sont cité chez : GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». *Cadernos da Cinemateca*, n 4, 1980.

[502] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 303.

Clair pour généraliser que « les œuvres les plus dignes du cinéma sont toutes de caractère nettement national, ce qui ne les empêche pas d'être comprises en dehors de leurs pays d'origine[503]».

Un autre personnage important de l'histoire du cinéma brésilien a défendu à l'époque les mêmes idées que Santos sur l'importance du contenu pour les films brésiliens. Il s'agit d'Alex Viany, critique et cinéaste respecté qui sera, avec Paulo Emílio, le grand ami et stimulateur des jeunes cinéastes du cinéma novo. Il était collègue de Nelson Pereira dos Santos au PCB, à la rédaction de la revue *Fundamentos* et a participé activement aux congrès, où les deux étaient les principaux débatteurs. Tandis que Santos insistait sur les aspects plus directement liés à la production cinématographique, Viany, qui croit au rôle paternaliste et éducateur du bon critique, centrait ses attaques sur la critique qui, aliénée, comme le public, par les films américains, ne saurait pas distinguer, à partir d'une analyse de contenu, entre les vrais films nationaux et les films internationalistes qui n'aideraient pas à la constitution d'une tradition cinématographique locale, car il ne suffisait pas à un film d'être tourné au Brésil pour être brésilien et respecter les traditions.

Au sujet des critiques brésiliens, Viany – qui, à l'instar de Santos, était aussi très influencé par les thèses du PCB et par le réalisme socialiste dont il fut l'un des grands défenseurs au Brésil - affirme dans un article paru en 1952 dans *Fundamentos* que la majorité de la critique brésilienne était indifférente à l'internationalisme et au formalisme creux des films étrangers et ne s'intéressait qu'aux aspects techniques et à l'industrialisation du cinéma national[504].

Les répercussions de ces discussions ayant été quasiment restreintes à São Paulo, il était nécessaire et important que ce mouvement essaie de se rapprocher des critiques de Rio de Janeiro, s'ils voulaient modifier ou empêcher l'approbation du projet de création de l'INC élaboré par Cavalcanti dans l'état où il avait été conçu. Ainsi, ils ont organisé le 1er Congrès National du Cinéma Brésilien qui a eu lieu à Rio entre le 22 et le 28 septembre 1952.

En raison des discussions sur l'importance du contenu et, très probablement, du fait que l'événement avait lieu à Rio et que Moacyr Fenelon – l'un des fondateurs de l'Atlântida et qui était à l'époque président du Syndicat National de l'Industrie Cinématographique -, en était l'un des principaux représentants, les *chanchadas* y furent défendues. Outre la confirmation des résolutions présentées au congrès de São Paulo, celui de Rio s'est intéressé notamment à la protection des travailleurs du secteur et à l'union des professionnels participant aux trois étapes de la production cinématographique, c'est-à-dire, la production, la distribution et l'exploitation.

---

[503] GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 75.

[504] AUTRAN, Arthur. *Alex Viany : crítico e historiador*. São Paulo : Perspectiva ; Rio de Janeiro : Petrobras, 2003. p. 65.

Parmi les résolutions les plus importantes, nous attirons l'attention sur celles qui réclamaient l'annulation de certains traités privilégiant certains pays au détriment d'autres en ce qui concerne l'importation de films ; qui condamnaient le fait que les films brésiliens étaient distribués par des entreprises étrangères et exhortaient à la création d'une maison unique de distribution pour les films nationaux[505] ; qui considéraient comme justes les revendications des travailleurs et techniciens du secteur ; qui donnaient raison à la revendication obligeant le recrutement d'un assistant brésilien pour chaque professionnel étranger embauché, sans compter celle qui suggérait que les copies des films étrangers fussent réalisées au Brésil, en oubliant les mauvaises conditions techniques des laboratoires brésiliens. Là encore, ce nationalisme et ce protectionnisme envers les employés du secteur a du mal à dissimuler l'influence communiste.

Alex Viany y présente une thèse où il affirme, fidèle aux principes communistes, ses convictions anti-impérialistes et défend l'idée que les problèmes du cinéma brésilien était de la responsabilité des oligopoles étrangers - notamment des entreprises liées à la distribution qui dominaient le marché cinématographique brésilien en obligeant les exploitants à diffuser le cinéma américain au détriment du national. Selon lui, qui défendait la création d'une entreprise de distribution pour les films brésiliens, il y avait un seul et même problème concernant les trois secteurs de l'industrie cinématographique qui exigeait, malgré la complexité et les difficultés, une solution unique et intégrale qui englobât tous les secteurs simultanément. Par ailleurs, dit-il, « on n'assurera pas la survivance de notre cinéma qu'avec des lois garantissant la diffusion de notre production sur le marché interne[506]».

Pour Alex Viany, qui a été le secrétaire de ce congrès, tous les efforts seraient vains si l'on n'arrivait pas à empêcher l'action des entreprises étrangères sur le territoire brésilien. Il fallait, si l'on voulait assurer l'avenir de l'industrie cinématographique brésilienne, limiter le plus rapidement possible l'importation de films étrangers en créant des quotas et en les surtaxant. D'ailleurs, sa thèse présentée au IIème Congrès s'intitulait « Limitation de l'importation et taxation du film étranger par mètre linéaire» et visait à régler l'entrée des films étrangers, notamment américains, au Brésil. La thèse a été approuvée par tous les participants et a eu de grandes répercussions dans le milieu cinématographique et dans la presse.

---

[505] Nous pouvons y voir l'embryon de la Difilm, l'entreprise de distribution fondée par les cinémanovistes en 1965, mais surtout le premier germe de la création de l'Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), l'entreprise publique fondée en 1969 avec la finalité de produire et de distribuer des films brésiliens et qui a été dissoute en 1990 pendant le gouvernement du président Fernando Collor de Mello.

[506] VIANY, Alex. « Problemas do cinema brasileiro : da produção à exibição ». Thèse présentée lors du Ier Congrès National du Cinéma Brésilien. Apud : VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/Embrafilme, 1987. p. 127.

Le IIème Congrès national a eu lieu à São Paulo du 12 au 20 décembre 1953 au moment exact où le cinéma des grands studios se retrouvait en pleine crise et où le rêve d'industrialisation du cinéma était en train de virer au cauchemar avec la fermeture d'un studio après l'autre pour des problèmes d'endettement. Ce congrès confirme la définition du cinéma brésilien présentée par l'APC, mais y rajoute l'exigence que les protagonistes soient brésiliens, ce qui assurait l'emploi pour les acteurs brésiliens. Il a proposé aussi de créer un quota maximal pour l'importation de films étrangers afin d'éviter que le marché brésilien soit saturé par ces films, notamment par les films américains. A cet effet, il fallait créer des mécanismes légaux afin d'empêcher que le marché de la distribution soit dominé par les entreprises étrangères qui boycottaient le film brésilien ; l'amendement de la loi imposant la diffusion d'un film brésilien pour huit films étrangers. Face à l'augmentation de la production brésilienne, les participants pensaient que cette proportion entre les films nationaux et internationaux devrait être réduite, voire inversée ; l'importation libre de pellicules vierges, entre autres matériaux et équipements de cinéma ou l'installation au Brésil d'une fabrique de films vierges ; la création d'un fonds de production avec l'argent des taxes prélevées sur les œuvres cinématographiques importées ; le reversement aux producteurs des valeurs concernant la taxe municipale de divertissements publics ; la création d'une institution pour contrôler la billetterie ; la création d'une institution qui pourrait aider à exporter et à diffuser les films brésiliens à l'étranger (dans le même genre qu''Unifrance et Unitalia) et enfin l'obligation d'une thématique brésilienne, afin de représenter le peuple et son quotidien. Les scénaristes devraient s'inspirer des traditions historiques, folkloriques et littéraires brésiliennes dans le respect de la langue portugaise parlée au Brésil.

Comme il est facile d'inférer de ces propositions, ce congrès fut bien plus corporatiste que les précédents qui avaient déjà été bien protectionnistes. Cela était directement lié à la crise traversée par les grands studios presque moribonds à l'époque de ce congrès. Les mesures proposées concernaient, dans leur quasi-totalité, les aspects d'ordre économique de l'industrie cinématographique nationale. Le film y était perçu comme un produit et le cinéma comme une industrie brésilienne qui devait être défendue. Cette préoccupation envers la défense de l'industrie cinématographique brésilienne gardait un lien très étroit avec le type de "nationalisme par soustraction" défendu par le PCB et démontre que le marché constituait la préoccupation première des participants. Il fallait que le cinéma brésilien occupât l'espace envahi par le cinéma américain et, en ce sens, il était important de défendre l'existence de la Vera Cruz, qu'ils n'avaient pourtant jamais cessé de critiquer.

Si elles étaient approuvées, ces résolutions favoriseraient l'industrie cinématographique, sans aucune préoccupation par rapport au public. Il n'y a aucune mention à ce que le public aimerait voir

à l'écran, ou à la question concernant l'amélioration de la qualité de la projection, du confort des salles ou des prix des billets, ni même au type de cinéma que les critiques recherchaient et qui devrait s'opposer à celui commercial et industriel réalisé par la Vera Cruz et les autres grands studios. La définition du type de cinéma viendra plus tard.

Tout cela pourrait paraître contradictoire, car s'ils critiquaient le type de cinéma industriel symbolisé par les grands studios, en réalité les participants aux congrès n'étaient pas contre les grands studios - étant donné qu'il s'agissait d'entreprises nationales qui, en outre, assuraient des milliers d'emplois pour les professionnels du métier, y compris certains participants aux congrès -, mais plutôt contre le type de cinéma qu'ils réalisaient. Les participants au IIème Congrès ont même exigé que l'État brésilien aide à sauver la compagnie Vera Cruz du naufrage. Cette posture ambiguë se justifiait par la défense inconditionnelle de la production et de l'industrie nationales aux dépens de la production américaine. On cherchait à développer le marché cinématographique interne comme manière de faire obstacle à l'hégémonie du cinéma impérialiste américain. Et la seule façon d'y parvenir serait de les surtaxer, en instituant un quota d'importation, en créant des aides à la production nationale, en facilitant l'importation de pellicules vierges pour la production et en créant des lois protectionnistes au bénéfice des films brésiliens. Même si cela n'était pas vraiment explicite, nous pouvons inférer que les participants pensaient que ces résolutions pourraient faciliter davantage les petits producteurs (on n'y parlait pas encore de film indépendant) que les grands studios.

Ces congrès furent déterminants pour l'avenir du cinéma au Brésil. Autant en ce qui concerne l'industrie que par rapport au type de cinéma qui a émergé par la suite. Tout ce qui s'est fait au Brésil en cinéma d'auteur à partir des années 1950 a pris en considération les questions suscitées et les résolutions adoptées pendant ces congrès. En ce qui concerne les lois protectionnistes, les résolutions et les débats autour des congrès ont permis une amélioration des législations existantes et la promulgation d'autres concernant les professionnels des divers branches de l'industrie cinématographique. En outre, entièrement dominés par les idéaux communistes, les congrès ont été la première semence de toutes les discussions sur l'instrumentalisation et la politisation des arts au Brésil, qui ont prédominé toute au long de cette décennie. Comme l'affirme Fernão Ramos, « si la conception d'un cinéma 'populaire', chère au Cinéma Novo, n'apparaît pas encore définie (ainsi que la possibilité d'un schéma alternatif à la production industrielle), il apparaît limpide dans certaines thèses des préoccupations qui, en prenant de fortes tonalités marxistes, se rapprochent des conceptions chères à la génération qui émergerait en 1959-1960[507]».

[507] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». Op. cit. p. 302-303.

La primauté des cadres du PCB au sein de ces débats était si saisissante que personne n'a été surpris que certains de ses membres, justement les participants les plus enthousiastes des débats, comme Nelson Pereira dos Santos et Alex Viany, deviennent les réalisateurs des premiers films "réalistes" au contenu "typiquement brésilien". Ces débats ont révolutionné le profil du nouveau cinéma national et ont ouvert la voie aux deux premiers long-métrages de Nelson Pereira dos Santos : *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 degrés*), réalisé en 1955, et *Rio, zona norte* (*Rio, zone Nord*), réalisé en 1957, qui, un peu plus tard, serviraient de modèle aux jeunes réalisateurs du cinéma novo

1.2.2 - Le proto-cinéma novo

Ici nous analyserons quelques films réalisés avant l'émergence du cinéma novo et qui ont servi de modèle aux jeunes cinémanovistes.

1.2.2.1 - La fiction

Nous avons vu comment les congrès et les articles de Nelson Pereira dos Santos et d'Alex Viany, entre autres, pour la revue communiste *Fundamentos* ont attaqué le cinéma industriel symbolisé par les grands studios et ont ouvert la voie à un cinéma indépendant et "authentiquement" brésilien très influencé par le néo-réalisme. On croyait à l'époque que seul un système de production indépendant pourrait assurer l'autonomie nécessaire au réalisateur en quête d'une authenticité (qui passait par la représentation critique de la réalité du peuple brésilien) afin qu'il puisse finalement créer une œuvre typiquement brésilienne en totale opposition au cosmopolitisme bourgeois et aliéné, inauthentique, des films commerciaux. Commençait à se mettre en place, de manière progressive et pas encore théorisée, l'idée d'un cinéma indépendant et d'auteur qui aurait une forte influence sur les membres du cinéma novo.

L'authenticité expliquée, essayons de voir ce qu'on entendait par cinéma indépendant à l'époque. D'après Maria Rita Galvão, pour être considéré comme producteur indépendant il fallait respecter certaines règles qui n'étaient pas forcément liées à la production cinématographique. D'abord, il fallait avoir une « thématique brésilienne, une vision critique de la société, l'approximation de la réalité quotidienne de l'homme brésilien» et, « mélangées aux problèmes de production», il y avait

aussi « les questions d'art et de culture, de technique et de langage, de création auteuriste, et la brésilité[508]».

Mais pour Nelson Pereira dos Santos, ainsi que pour les autres sympathisants du PCB qui militaient pour le cinéma, le mot indépendant avait un sens plus large qui dépassait le sens cinématographique. Essentiellement d'ordre politique et anti-impérialiste, lié à la situation de dépendance économique du Brésil, le mouvement pour un cinéma indépendant (dont Santos faisait partie) exigeait du gouvernement l'instauration d'un système protectionniste visant à supprimer tous les obstacles au développement et à l'autonomie de l'industrie cinématographique de manière que les productions brésiliennes soient majoritaires sur le marché interne. D'après Santos, « le cinéma brésilien deviendra libre et indépendant le jour où, au lieu d'un film brésilien pour chaque huit programmes étrangers, la proportion sur le marché sera inversée[509]».

Voyons à présent ce que devraient être ces films indépendants. Le contenu devrait être "typiquement brésilien", ce qui signifie que le film devrait représenter le quotidien du peuple brésilien, celui des plus démunis, de façon critique, de manière à dévoiler la réalité telle qu'elle était (ou telle que les cinéastes la voyaient, la concevaient), avec tous les problèmes que les pauvres vivaient, mais qu'ils étaient incapables de voir dans leur totalité.

Cette instrumentalisation du cinéma à travers la représentation du peuple avait une préoccupation aussi solidaire que mercantile. On croyait que c'était la meilleure façon d'établir un dialogue avec le public et conquérir le marché, tout en affirmant pour le cinéma brésilien une identité différente de celle du cinéma commercial. Selon Nelson Pereira dos Santos, « nous avions la certitude que, si le cinéma parvenait à occuper la position d'un instrument culturel, il permettrait une meilleure 'communication', jetant les bases d'un cinéma brésilien tant comme expression d'une culture comme expression d'une économie[510]».

Il était clair pour les futurs cinéastes qu'un nouveau cinéma devrait reposer sur une nouvelle forme de production. Et cette nouvelle forme devrait être en totale opposition au modèle américanisé et internationaliste des grands studios de São Paulo qui, sans aucune représentativité culturelle, ne faisaient que singer la réalité en la rendant fausse et aliénante, genre de cinéma que les futurs cinéastes exécraient.

---

[508] GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». *Cadernos da Cinemateca*, n 4, 1980. p. 14.

[509] SANTOS, Nelson Pereira. « O problema de conteudo do cinema brasileiro ». thèse présentée lors du I Congrès Paulista do Cinéma Brésilien. Apud : GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». Op. cit. p. 19.

[510] « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos ». CÁRDENAS, Federico de, TESSIER, Max. In : *Études cinématographiques*, n 93-96, Paris, 1972. p. 62.

Ainsi, l'exemple cinématographique choisi comme paradigme fût le néo-réalisme avec ses productions quasiment artisanales, tournées presque entièrement en extérieur avec des acteurs amateurs. Si le néo-réalisme était né en Italie sur les ruines de la IIème Guerre Mondiale, le nouveau cinéma brésilien moderne naîtra des décombres culturelles laissés par les grands studios, étant donné que, à l'instar de la Vera Cruz, ces nouveaux cinéastes allaient réinventer le cinéma, qu'ils croyaient inexistant jusqu'alors. Et cela sous l'influence de l'humanisme et de la critique sociale et politique des films italiens qui avaient beaucoup impressionné la critique brésilienne de l'époque.

La grande source théorique des cinéastes brésiliens était l'œuvre de Cesare Zavattini qui, en raison du nationalisme radical en vigueur à l'époque, devait être dissimulée. En réalité, selon Nelson Pereira dos Santos, ils n'utilisaient du grand scénariste et écrivain italien que quelques phrases comme celle qu'il aimait répéter et qui affirmait que « le cinéma doit chercher la vérité ; la poésie vient ensuite». Mais au contraire de l'Italien qui, selon eux, se contentait de dénoncer la réalité, les nouveaux cinéastes, dans leur paternalisme et leur dirigisme, se devaient de désigner des nouvelles solutions alternatives.

Les débats sur le réalisme allaient trouver un début de théorisation avec le lancement, en avril 1954, du premier numéro de la revue *Revista de Cinema* qui proposait une révision de la méthode critique à partir de Rossellini et sa conception de cinéma comme d'abord une question d'éthique et seulement après d'une question d'esthétique, mais aussi de Zavattini et sa défense d'un cinéma réaliste sans l'apparat technique et sans artifice[511], faisant du cinéma une question de contenu et un art orienté vers un large public et non seulement vers une minorité d'élus[512]. Ce débat s'est prolongé pendant les dix premiers numéros de la revue.

Nous allons aborder rapidement les trois films considérés comme les plus importants de cette phase néo-réaliste du cinéma brésilien, *Agulha no palheiro*, (*Une aiguille dans une botte de foin*) réalisé par Alex Viany en 1953, *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 dégrés*) et *Rio zona norte* (*Rio, zone Nord*), réalisés par Nelson Pereira en 1955 et 1957 respectivement. Nous nous intéresserons particulièrement aux deux premiers films de Nelson Pereira[513], qui ont eu une grande influence sur le cinéma novo.

Avant d'analyser rapidement ces trois films, deux autres films méritent d'être mentionnées. L'un des premiers membres du groupe d'intellectuels préoccupés par la création d'un nouveau cinéma brésilien à essayer de donner une forme filmique aux discussions sur une thématique

[511] AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro : Editora 34 ; São Paulo : Edusp, 1995. p. 52.

[512] En réalité, hormis l'engagement politique volontaire, ils souhaitaient pour le cinéma brésilien la même chose que ce que la compagnie Atlântida avait déjà réalisé : apporter le cinéma au public le plus large.

[513] Sur les rapports entre ces deux films du cinéaste brésilien et le néo-réalisme, lire l'excellent travail de Mariarosaria Fabris : *Nelson Pereira dos Santos : Um olhar neo-realista ?*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

"authentiquement nationale" et sur les tournages en décors réels fut le critique et professeur de cinéma Carlos Ortiz. Son film s'appelait *Alameda da saudade, 113* et a été réalisé entre 1950 et 1951. Ortiz, qui comme Nelson Pereira et Alex Vainy était membre du PCB, a aussi rédigé des articles pour *Fundamentos* et participé activement aux congrès. Le film s'inspire du folklore de Santos et raconte l'histoire d'un jeune homme qui passe tout le carnaval en compagnie d'une belle jeune fille. Quelques jours plus tard, il décide d'aller la chercher et entend de la mère de la jeune fille que celle-ci était décédée depuis quelques années. L'extrait d'une critique publié sur le site de la cinémathèque brésilienne prétend que « le matériel spirite, ou au moins spiritualiste, était pratiquement risible et n'était pas cautionné par une direction maladroite, recherchée et super académique[514]».

Après il y eut le film *O saci*[515], réalisé en 1952 par Rodolfo Nani, un autre membre du PCB qui avait aussi écrit des articles pour *Fundamentos* et participé aux côtés de Nelson Pereira et d'Alex Vianny aux congrès de cinéma. Premier film réalisé pour le jeune public au Brésil, il est une adaptation de l'œuvre de l'écrivain Monteiro Lobato, principal auteur brésilien pour la jeunesse. Le film s'inscrit lui aussi dans le cadre des discussions sur la quête d'une thématique "authentiquement nationale" avec une représentation plus ou moins critique de la réalité des classes subalternes ; il a été réalisé dans un régime de production indépendante dont la définition, comme nous venons de voir, était encore un peu floue, mais qui commençait à gagner du terrain dans les débats sur les nouvelles directions à prendre pour le cinéma brésilien.

Ensuite, Alex Viany réalisa en 1953 *Agulha no palheiro* dont Nelson Pereira fut encore une fois le premier assistant à la mise en scène. Le film raconte l'arrivée de Mariana, une belle jeune fille de l'intérieur du pays, à Rio de Janeiro pour rechercher le jeune homme qui l'avait séduite. Enceinte, elle va habiter chez sa tante Adalgisa avec un couple de cousins (Baiano, un chauffeur d'autobus, et Elisa, une future chanteuse de radio) et un ami de la famille (Eduardo, un conducteur de tram) qui habitent dans la même maison dans la banlieue proche de la ville. En même temps qu'ils

---

[514] BARRO, Maximo. S/t. Cité chez Cinémathèque Brésilienne. www.cinemateca.gov.br. Texte consulté le 31 juillet 2012.

[515] La production de ce film est exemplaire de la participation des communistes pendant tout ce processus de transformation du profil du cinéma brésilien. Artur Neves, l'un des propriétaires de la maison d'édition Brasiliense (avec Caio Prado Jr, l'auteur de la première interprétation marxiste de l'histoire brésilienne), décide d'adapter une œuvre de Monteiro Lobato – qui, devenu un leader emblématique du nationalisme en luttant pour la nationalisation des gisements de pétrole, s'était approché du PCB lors de son emprisonnement pendant la dictature de l'État Nouveau. Neves invite Adolfo Nanni, communiste, qui invite Braulio Pedroso, un membre du parti lié au théâtre qui serait un futur auteur de novelas pour la télévision, ainsi que Nelson Pereira et Alex Viany, respectivement premier, deuxième et troisième assistants à la mise en scène. Avec l'éloignement de Braulio pour raison de maladie, Nelson Pereira Santos est devenu le premier assistant. Pendant ce film, Viany et Santos auraient beaucoup discuté des notions de réalisme, de représentation critique de la réalité et de cinéma indépendant. Des discussions qui auront une influence sur les premiers films de Nelson Pereira. Pour la direction de la photographie, on a invité Rui Santos, chef opérateur, réalisateur et l'un des vieux membres du PCB.

recherchent le séducteur, naît, avec le soutien de tous dans la maison, un amour entre Eduardo et Mariana, au point d'oublier l'homme qu'elle est allé chercher.

Agulha no palheiro présente beaucoup de similitudes avec la *chanchada* si critiquée, au point d'en être presque une, mais sans les personnages comiques et l'humour habituels, et surtout sans le type de critique qui la caractérisait. Des ressemblances qui sautent aux yeux dès la séquence initiale - celle du générique qui sert de paradigme de positionnement -, où de l'intérieur d'une voiture nous voyons la ville de Rio défiler à l'extérieur. Un type de plan qui apparaît au début de dizaines de *chanchadas*. En plus, le film de Viany a été produit par le petit studio *carioca* Flama, propriété de Moacyr Fenelon, l'un des fondateurs de l'Altântida, et les deux actrices principales, Fada Santoro et la chanteuse Doris Monteiro, étaient des habituées du genre. Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là. La radio, qui a beaucoup influencé le cinéma populaire et était l'un des éléments récurrents de ses intrigues, est omniprésent dans le film à travers le personnage d'Elisa, une auditrice passionnée de ces *novelas*, qui rêve de devenir chanteuse. On y voit aussi un café-concert où les musiciens sont habillés comme les *malandros*, les danseuses habillées comme des *bahianaises* et où l'on peut assister au spectacle d'une grande chanteuse de la radio, Carmélia Alves, qui interpréte son propre rôle. La radio y est aussi perçue par la mère d'Elisa comme un élément pernicieux et dangereux, comme dans beaucoup de *chanchadas*.

Du point de vue de l'intrigue, le film présente une opposition entre la ville et la campagne, et entre les riches et les pauvres, ainsi que des personnages qui parlent une langue simple, chargée d'expressions populaires, ce qui était assez répandu dans les *chanchadas.* Le personnage de Mariana incarne la naïveté des personnes de l'intérieur du pays, des gens simples et crédules, devenues des proies faciles du machiavélisme de la séduction trompeuse de certains hommes de la ville. Dans le film, Mariana est aidée par ses cousins, sa tante et son ami, tous pauvres, des personnes simples mais travailleuses, solidaires et honnêtes. Les riches, comme le séducteur et sa mère, sont des personnes méchantes, indifférentes, agressives et oisives ; des gens riches matériellement, mais spirituellement pauvres et sans aucun caractère.

Néanmoins, plus directement politisé que les comédies populaires, la maison où habitent les personnages principaux est presque un kolkhoze urbain, un symbole d'une république socialiste où tout appartient à tous et où tous sont solidaires et s'entraident dans les moments plus difficiles, arrivant même à abdiquer de leurs rêves personnels en faveur de ceux de la collectivité.

Le film fut violemment critiqué par les critiques "esthéticiens", généralement des intellectuels politiquement conservateurs, et encensé par les critiques "contenutistes"[516], issus de la gauche

[516] Pour plus de détails sur l'opposition entre ces deux groupes de critiques, lire : AUTRAN, Artur. Op. cit. p. 112-118.

brésilienne. Néanmoins, personne n'a su ou voulu constater les ressemblances, l'influence ou la tentative de dialogue du film avec les *chanchadas*. Pour ces critiques, tous détracteurs du genre, il semblait impossible ou, pour le moins, aberrant qu'un film intellectuel puisse être influencé par des "comédies légères". Apparemment, le seul à ne pas souffrir de ce complexe contre les films comiques est le réalisateur lui-même qui affirme avoir tenté de « suivre les leçons d'Alinor Azevedo[517] dans *Agulha no palheiro*, de profiter de quelques éléments de la *chanchada* en ré-élaborant les choses à partir d'un point de vue plus critique, plus sociologique[518]», ce que, au moins du point de vue sociologique et notamment du point de vue de la psychologie des personnages, il a bien réussi.

Sur le plan du contenu, nous pouvons soutenir sans aucun doute qu'il s'agit bien d'un "film brésilien", dans la mesure où il représente l'univers du peuple brésilien, des plus démunis, avec ses rêves, ses ambitions et nécessités matérielles, en ne laissant planer aucun doute que, dans la querelle entre "esthéticistes" et "contenutistes", typique de la critique brésilienne des années 1950, Viany campait du côté des derniers. En revanche, sur le plan de l'instrumentalisation de l'art, nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agit d'un film "authentiquement brésilien", dans le sens où nous sommes loin du "réalisme critique", au sens de film didactique qui dénoncerait une réalité tout en essayant de désigner des solutions. Toutefois, même si la critique du film reste très épisodique et à peine perçue, la représentation du quotidien des personnes humbles est loin de la facticité des films de la Vera Cruz.

Par ailleurs, le film démontre une envie de dialoguer avec le néo-réalisme italien. Il mélange des acteurs professionnels avec quelques acteurs amateurs, présente plusieurs séquences entièrement tournées à l'extérieur et un système de production plus ou moins précaire. Par contre, la mise en scène est assez classique, héritage probable du séjour du réalisateur comme critique à Hollywood et d'un certain cinéma américain qu'il admirait, mais que son stalinisme lui interdisait d'assumer. Concernant le langage filmique, le réalisateur a essayé une voix off qui apporte un aspect légèrement comique au film mais qui s'avère un peu redondante étant donné qu'elle ne fait que commenter, en résumant, certaines scènes montrées sur l'écran.

[517] L'un des fondateurs de l'Atlântida, Alinor Azevedo était considéré comme un grand scénariste et auteur d'arguments. Il a écrit quelques *chanchadas*, même s'il était défenseur d'un cinéma plus social et plus sérieux. Il était souvent cité par la critique et par les cinémanovistes comme l'une des rares exceptions liées au cinéma populaire, comme le seul intellectuel lié au genre.

[518] GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema. Op. cit. p. 202.

Avoir travaillé dans *Agulha no palheiro*[519] comme premier assistant à la mise en scène a été déterminant pour la carrière cinématographique de Nelson Pereira dos Santos. En ouvrant le dialogue avec le néo-réalisme, le film de Viany a aussi ouvert la voie qui déboucherait directement sur *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 dégrés*). Porteur de l'influence néo-réaliste déjà à partir de son titre - *Rio, 40 graus* qui renvoye, comme le suggère Mariarosaria Fanbris, à *Roma, città apperta* (*Rome, ville ouverte*), de Rossellini, le film raconte un dimanche dans la vie de cinq jeunes enfants vendeurs de cacahuètes dans les principaux points touristiques de la ville de Rio de Janeiro et les problèmes qu'ils doivent affronter pour écouler leur marchandise. En suivant leur éprouvante journée avec tous les obstacles qu'ils doivent surmonter avant de gagner un peu d'argent qui leur permettrait d'aider leurs familles, le film raconte aussi l'histoire d'autres personnages qui croisent le chemin des enfants, tel un couple de fiancés dont la femme est tombée enceinte, des bourgeois futiles, des politiciens corrompus et même de certains dirigeants autoritaristes de grands clubs du football brésilien. Ces derniers, membres d'une certaine élite, traitent les joueurs, sorte d'ouvriers du sport à l'époque, comme un objet dont ils peuvent se défaire en jetant à la poubelle quand il leur semblera bon de le faire, avec un total mépris pour l'aspect humain du sport et de l'homme qui le pratique.

Les histoires de ces personnages, racontées en montage alternée, ce qui démontre une envie de renouveler la forme narrative plutôt classique du cinéma commercial brésilien jusqu'alors, « n'évoluent pas linéairement mais sont motivées par des causalités indépendantes. En même temps, on ressent la préoccupation du film de montrer la favela, l'image du peuple et […] l'opposition avec la bourgeoisie aisée et de mauvais caractère[520]».

Le réalisateur revendique l'identification au mouvement italien qui aurait, d'après lui, contribué au développement du cinéma des pays périphériques en raison du dépouillement technique et économique de ses productions par rapport au cinéma commercial américain. Une leçon qui aurait marqué les cinéastes brésiliens qui se sont immédiatement mis à « faire du cinéma sans studios, avec une 'caméra à la main, et une idée derrière' la tête, immergés dans notre réalité, y puisant nos thèmes les plus importants, qui justifiaient notre existence d'hommes, et devaient aussi justifier notre création cinématographique[521]».

Et Nelson Pereira dos Santos a démontré qu'il avait bien appris la leçon. Malgré quelques séquences peu ou mal développées, *Rio, 40 graus* a très bien réussi son adaptation du néo-réalisme à la réalité brésilienne et est un très bon premier film d'un réalisateur qui deviendrait l'un des plus

[519] Alex Viany a réalisé d'autres films avant et après l'avènement du cinéma novo et Nelson Pereira participa comme premier assistant à un autre film, *Balança, mas nao cai* ("Tremble, mais ne tombe pas"), réalisé par Paulo Vanderlei. Il s'agit d'une œuvre un peu plus populaire et bien plus proche des *chanchadas* sur laquelle le réalisateur parle très peu.
[520] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». Op. cit. 305-306.
[521] CÁRDENAS, Federico de, TESSIER, Max. *Études cinématographiques*. Op. cit. p. 62

grands du cinéma brésilien et, sans doute, le plus réaliste d'entre ses confrères. Produit de manière très précaire, dans un système de coopérative où les participants du film, artistes et techniciens, ont eu droit à des quotas, *Rio, 40 graus* est le premier film brésilien véritablement indépendant réalisé en dehors du système des studios. Tourné avec une vieille caméra empruntée à l'Instituto Nacional do Cinema Éducativo (Ince), le film mélange des acteurs amateurs et professionnels et a été presque entièrement tourné en extérieur, dans des décors originaux, notamment dans une vraie favela filmée sans exotisme, maquillage ou les illusions technocratiques de la Vera Cruz. Comme l'a affirmé Glauber Rocha, le film de Nelson Pereira dos Santos a mis en évidence l'inutilité de la technique esthétisante et qu'il était possible de tourner des films de qualité en dehors de la facticité des studios, « avec une caméra et une idée», ce qui a permis aux jeunes cinéastes, le moment venu, de se libérer d'un « complexe d'infériorité» et de rêver, ayant le film de Santos comme exemple, d'un cinéma brésilien qui fût convenable[522].

Le film fut, indiscutablement, le premier "authentiquement brésilien" dans le sens où il représente l'univers des opprimés de manière critique et légèrement engagée. Toutefois, n'était pas encore arrivé le temps de l'intellectuel rédempteur, sauveur du peuple et donneur de leçons. Même si l'œuvre n'hésite pas à prendre position du côté des pauvres en montrant leurs batailles quotidiennes pour la survie, elle se contente, comme dans le cas des *chanchadas*, de dénoncer le système et ses problèmes sans suggérer d'alternative.

Dans sa forme de dénonciation, la manière dont le réalisateur filme la favela, comme une sorte d'enclave, à la fois au sein de la ville et séparée/éloignée socialement d'elle, est très intéressante. Quand ses habitants descendent de la favela en direction de la ville pour aller travailler ou simplement faire leurs courses, ils sont constamment rejetés, exclus ou mis à leur place d'inférieurs. Les espaces publics de la ville, même les points touristiques, leur semblent interdits. Quand Alice, la reine de l'école de samba de la favela, va au marché, un portugais l'accuse injustement de n'avoir pas payé le produit acheté et lorsqu'elle s'en défend, elle est traitée de petite Noire insolente, car les pauvres n'ont pas le droit de parler, de se défendre et doivent, comme les esclaves autrefois, rester en silence face aux accusations et aux punitions de leurs maîtres.

Dans leur tentative de vendre leurs cacahuètes et ramener un peu d'argent à la maison, les enfants sont confrontés à beaucoup d'obstacles. Paulinho, le plus petit d'entre eux, entre furtivement dans le jardin zoologique pour chercher Catarina, son petit lézard de compagnie. Une fois à l'intérieur du jardin, l'enfant, qui n'est pas habitué à cet espace public qui lui semble interdit, s'émerveille de la beauté du cadre et des animaux qu'il semble découvrir pour la première fois. Surpris par un

[522] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. p. 106.

surveillant, il est traîné de façon violente vers l'extérieur du jardin, tandis que son lézard est lancé à un serpent que, loi du plus fort oblige, le dévore. Dehors, le surveillant donne un coup de pied sur les fesses de l'enfant, symbole majeur de l'humiliation, au même temps que d'autres enfants, tous blancs et bien habillés, s'apprêtaient à entrer au zoo. Comme son lézard dévoré par le serpent, il est dévoré par les lois inexorables de la société qui interdit l'accès à certains espaces publics aux habitants des favelas, enclaves de misère. Le coup de pied aux fesses donné par le surveillant est le symbole du traitement que les pauvres, marginalisés, recevaient de la société brésilienne.

La présence de ces personnages couverts de haillons dans des espaces publics maculerait l'image de "ville merveilleuse" qu'on essayait de vendre aux touristes et étrangers. Ainsi, si les premiers plans du film (quelques prises de vues aériennes de Rio de Janeiro) semblent aller dans le sens de cette construction mythique de la ville, avec le choix de placer les plans suivants à l'intérieur d'une favela, avec ses maisons et ses habitants pauvres, le réalisateur opte pour montrer l'envers du décor, l'autre ville que l'on ne voit pas, ou que l'on ne veut pas voir et qui semble séparée de l'autre, la ville touristique. Le plan final du film illustre bien cette séparation, lorsque, à partir d'une favela à peine illuminée et où les habitants ont du mal à payer leur facture d'électricité à la fin du mois, nous voyons au loin la ville bien illuminée.

D'après Mariarosaria Fabris, l'expulsion de Paulinho du zoo indiquerait un passage de l'enfance à l'âge adulte. De l'enfant fasciné par la découverte de la beauté des animaux du zoo, Paulinho est obligé de prendre conscience de la dure réalité de la vie et de « devenir adulte de façon prématurée et de gagner sa subsistance, en renonçant à l'enfance, qui, dans ce cas, semble destinée seulement aux enfants bien habillés qu'il croise une fois dehors du zoo[523]». Paulinho est un enfant comme un autre, mais au contraire des enfants blancs, de classe moyenne, il doit déjà subvenir à ses propres besoins.

La ville oppose beaucoup d'obstacles aux enfants. Outre le surveillant, Paulinho doit affronter son ami Xerife, qui l'exploite, mais aussi Miro (le *malandro* du film) qui vend ses cacahuètes afin de gagner l'argent nécessaire pour acheter pour lui (Miro) et un ami les billets pour un match. Sujinho (Petit Sale) essaye de fuir le vieux Peixoto qui contrôle la vente de produits autour du Pain de Sucre en obligeant les enfants à lui donner la moitié de leurs gains. Sujinho n'accepte pas cette loi, mais il est poursuivi et perd sa marchandise. Jorge, qui vend ses cacahuètes sur la plage de Copacabana afin de gagner un peu d'argent et pouvoir acheter des médicaments pour sa mère malade, est renversé par un couple de bourgeois qui s'amusent en courant et ne s'arrêtent même pas tandis que ses cacahuètes tombent à l'eau. Quand il va leur parler, ils l'agressent, l'humilient.

[523] FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 97.

Même si Nelson Pereira affirme ne pas aimer les *chanchadas* et n'en avoir jamais vu une, cette séquence à la plage est très influencée par ce genre. De la même façon manichéenne des films populaires, elle sert à opposer les riches, méchants, futiles, matérialistes et égoïstes, aux pauvres, nécessiteux, mais honnêtes, charitables et solidaires. Juste après la séquence où le couple de riches refuse de reconnaître leur culpabilité dans l'incident qui a provoqué la chute des cacahuètes de Jorge dans l'eau et de l'indemniser avec un peu d'argent, on voit une scène dans la favela où Dona Ana, une voisine de la mère malade de Jorge, lui apporte une soupe et se montre préoccupée par sa santé. Le dialogue nous informe aussi que Dona Ana se charge du lavage et du repassage du linge des riches que la malade devait faire jusqu'à ce qu'elle soit entièrement rétablie, de façon à qu'elle ne perde pas sa clientèle. A l'indifférence égoïste des riches, les pauvres se distinguent par leur solidarité.

Ambiguë, cette séquence sert aussi à aborder la morale douteuse des riches. Toute de suite après une conversation futile d'un couple sur la plage qui divague sur la beauté athlétique et esthétique des personnes et sur les rapports intéressés et sans avenir des riches, nous voyons la séquence d'un autre couple de pauvre qui se sent obligé de se marier pour des questions morales (ce que le couple de riche semble ne pas en avoir), parce qu'ils ont eu des rapports sexuels avant le mariage, laissant supposer que la femme est tombée enceinte. Les riches - à l'instar des films bourgeois des grands studios et contrairement aux comportements solidaires et vertueux des pauvres - ne seraient intéressés que par des questions esthétiques, reléguant le contenu moral au second rang.

En outre, la séquence du couple plus modeste s'appuie sur l'opposition entre la ville, lieu de corruption morale des valeurs de la famille, et l'intérieur du pays (d'où vient la fille), source de réserves d'intégrité et de chasteté, qui était assez récurrent dans les *chanchadas*. Le frère de la jeune femme supposée être enceinte, un immigrant pauvre qui travaille dans la construction civile, refuse de lui pardonner son geste en affirmant que si cela s'était passé dans leur village, le couple n'échapperait pas à la punition. La phrase du frère démontre à la fois la chasteté et le traditionalisme violent de la campagne.

Cette vision des riches - aussi bien que l'éparpillement du récit – a été considérée comme caricaturale et a beaucoup dérangé certains critiques du film. Selon le critique Cyro Siqueira, « *Rio, 40 graus* n'arrive pas à être un film réalisé ; il lui manque, pour cela, l'unité de style et le traitement capable d'empêcher qu'il saute, comme il le fait, du réalisme critique vers la caricature sommaire, de l'observation parfois même revendicatrice vers le schématisme léger comme sont présentés tous les personnages qui fuient la classe pauvre[524]».

[524] SIQUEIRA, Cyro. « Notas sobre Rio, 40 graus », Estado de Minas, Belo Horizonte, 27 outubro de 1955. Apud : FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 101.

Le rapport intéressé des riches est encore plus évident dans une séquence où des parents poussent leur fille dans les bras d'un homme politique de l'intérieur beaucoup plus âgé qu'elle, tout simplement parce qu'il pourrait, dû au fait qu'il est l'ami d'un ministre, libérer le père d'une affaire de corruption dans lequel il était empêtré. Les parents, avec le consentement de la fille, envisageraient même de la donner en mariage à cet homme qui aurait peut-être le même âge que son grand-père. Cette séquence avec ce personnage de « colonel» – qui a d'ailleurs du mal à se justifier du point de vue narratif, et ne peut être compris que d'un large point de vue diégétique - est d'un comique assez déplacé dans un film qui se veut réaliste et semble directement sortie de l'univers des *chanchadas*.

Outre la critique d'une bourgeoisie intéressée et matérialiste, amorale, cette séquence permet aussi de situer le film et la position de son réalisateur dans les discussions nationalistes de l'époque. A la sorti de l'aéroport, l'arrivée du « colonel», qui semble être un grand propriétaire terrien préoccupé uniquement par les questions concernant la terre et le bétail, provoque une petite bousculade entre ses accompagnateurs qui se précipitent sur la poignée de la porte de la voiture de son hôte (le père de la jeune fille) afin de l'ouvrir. Le « colonel» demande aux larbins de se calmer parce-que, dit-il, « Le Brésil est à nous !», une phrase qui fait penser à celle de la campagne des nationalistes pour la défense du monopole étatique du pétrole brésilien : « Le pétrole est à nous !», mais qui signifierait surtout, comme prônaient les communistes, que le pays continuait à appartenir aux oligarchies et aux grands propriétaires fonciers, alliés du capitalisme international.

Tout de suite après cette phrase, une courte séquence montre deux Américaines assises dans un bar au bord de la mer. Elles font des commentaires sur la beauté et le primitivisme du pays, quand Jorge s'approche pour leur demander de l'argent. Elles voulaient bien lui en donner, mais n'ont que des dollars. Nous sommes d'accord avec Mariarosaria Fabris que, compte tenu de l'enchaînement avec la séquence des Américaines, la phrase prononcée par l'homme politique, en principe isolée, acquiert un sens en renvoyant vers les débats en vogue dans les années 1950 entre les "entreguistas", qui défendaient le développement du pays avec la participation des capitaux étrangers, et les nationalistes, qui associaient l'indépendance politique et économique du pays à la lutte anti-impérialiste. Pour le chercheur brésilien, en associant la phrase du politicien brésilien avec le refus des touristes d'aider l'enfant, « Nelson Pereira dos Santos dénonce, implicitement, que la misère et le sous-développement étaient la conséquence directe de la spoliation (de l'envoi incontrôlé des profits vers l'extérieur) à laquelle le Brésil était soumis avec la connivence de la classe dirigeante du pays[525]».

[525] Idem. p. 109-110.

Les séquences initiales et finales du film sont aussi très influencées par les comédies populaires. Le survol de la ville de Rio pendant le générique du début, qui nous permet d'identifier certains points touristiques très connus de la ville, fait penser à la séquence du générique du film *Tudo azul*, un *musicarnavalesque* très apprécié des cinémanovistes. Indépendamment du fait de renvoyer à un film en particulier, les images de la ville sur fond d'un air de samba étaient très récurrentes dans les films populaires. La séquence finale montrant la répétition de l'école de samba dans une favela ne diffère en rien de celles semblables qui apparaissent dans des dizaines de *chanchadas*, sans compter le fait que le réalisateur choisit lui aussi de terminer son film avec un petit carnaval.

Le choix de mettre une répétition de l'école de samba à la fin nous permet au moins une double lecture. Étant donné la journée difficile passée dans une ville qui semble hostile à tous les habitants de la favela, la samba serait la seule occasion de joie, une sorte de lénitif, de baume mérité sur les blessures quotidiennes et le seul moment d'affirmation et de reconnaissance d'une identité constamment bafouée ; leur seule opportunité de montrer au monde, comme l'affirme la samba qu'ils chantent, qu'ils ont de la valeur. Mais nous pouvons aussi voir cette répétition carnavalesque comme une forme d'aliénation. Les habitants sont dans la misère, malades, beaucoup n'ont pas de travail ou ont des sous-boulots, il n'ont pas d'argent pour payer l'énergie qui les éclaire, ils ne se sont même pas rendu compte que l'un de leurs enfants est décédé, même si la mère semble se douter que quelque chose de mauvais est arrivé à son petit, mais la répétition de l'école de samba semble être plus fort que tout et doit impérativement avoir lieu.

D'ailleurs, ce film, qui a beaucoup impressionné et influencé les jeunes du cinéma novo (comme nous venons de voir), est le premier à opérer une association entre culture populaire et aliénation. Outre la question de la samba, il y a aussi la question du football, deux formes de culture populaire qui, avec la religion, seraient très critiquées par les cinémanovistes. Ainsi, dans un montage alterné, l'instance narrative nous montre des supporters, pour la plupart pauvres, qui se bagarrent entre eux pour la défense de leurs idoles - qui apparaissent comme des marchandises jetables face aux intérêts pécuniaires des dirigeants - ou vibrent grâce à la victoire de leur club de football, tandis que des dirigeants, des bourgeois encore une fois, dévoilent leurs machinations en quête de profits. Ils essayent d'imposer les joueurs qui ont leur préférence et, ce faisant, de manipuler l'intérêt de la presse et du public, sans aucune morale ou respect envers les joueurs et les supporters.

Pendant cet épisode, à l'extérieur du stade, des enfants pauvres meurent en essayant de gagner leur vie dignement sans que personne ne s'intéresse à eux. Poursuivi par d'autres enfants marginalisés et misérables comme lui, Jorge essaye de monter sur un tram, mais il tombe et est écrasé par une voiture. La mort de l'enfant, qui ne pourra plus rapporter l'argent nécessaire à l'achat des médicaments qui devraient, peut-être, guérir sa mère, est filmée en montage alterné avec la victoire

du Pengo Football Club. Son cri au moment de la mort se confond avec celui des supporters qui fêtent un but. Si ce montage refuse le pathos, il sert aussi à souligner l'aliénation des supporters de foot[526].

Il y a une autre scène, très furtive celle-là, qui garde un rapport avec l'aliénation et deviendra une constante dans les films du cinéma novo. Il s'agit de la critique de l'Église et de la religion. En fuyant le vieux racketteur, Sujinho monte dans le petit train du pain de sucre avec la famille de touristes de São Paulo qui l'avait protégé. En haut, deux prêtres sont en train de parler allemand et tournent le dos à l'enfant qui arrive. Ainsi, les prêtres sont représentés comme doublement aliénés. Non seulement ils ne parlent pas la langue du peuple, mais aussi, en tournant le dos, ils ignoreraient ses problèmes, sa réalité.

Cette scène ferait pendant à une autre, très furtive, où Zeca, l'un des cinq mineurs de la favela vendeurs de cacahuètes, et un autre enfant pauvre essayent de vendre leur marchandises près de la statue du Christ qui, comme observe Fabris, apparaît au fond de l'image, le dos tourné à la misère des enfants. Vers la fin de la séquence montrant la jeune fille qui s'offre au député afin de sauver son père d'un processus administratif, le Christ « semble donner la bénédiction à la liaison entre les deux bourgeois[527]».

Par ailleurs, l'absence totale des religions afro-brésiliennes dans le film, dans une période où elles n'avaient pas encore été remplacées par les religions pentecôtistes et étaient quasiment omniprésentes dans la vie des communautés marginalisées, notamment des Noirs, renforce cette supposition de critique aux religions. Dans le film, il a une seule et petite allusion à une « mère de saint» (*Ialorixá*), Dona Viridiana, qui a la réputation de guérir les malades avec des herbes et des plantes naturelles. Le dialogue se présente davantage comme une apologie de la médecine populaire que de la religion des Noirs. Plus tard, le réalisateur se rachèterait par rapport à ce rationalisme excessif avec son film *O amuleto de Ogum* (*L'amulette d'Ogum*).

L'inégalité du film n'est pas passé inaperçue de la critique. En raison d'une vision humaniste, voire populiste, et d'un engagement du côté du peuple, l'analyse plus approfondie de la société est négligée au nom d'une vision manichéenne qui apporte des inégables préjudices à son récit. Néanmoins, si ce problème réduit considérablement les capacités critiques et sociologiques du film, il ne les annihile pas totalement au point de le transformer en une œuvre entièrement naturaliste, comme l'avaient supposé certains critiques. Si l'on essaye de chercher le sens du film dans l'enchaînement de ses séquences, le considérant dans sa globalité comme un film de montage

[526] L'aliénation du football sera mieux développée et plus explicite dans deux documentaires réalisés dans les années 1960. D'abord *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*), réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1962, et *Subterrâneos do futebol* (« Coulisses du football »), réalisé par Maurice Capovilla entre 1964 et 1965.

[527] FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 111.

intellectuel, nous courons effectivement le risque d'être déçu, étant donné que la dialectique entre les séquences est un peu maladroite ce qui rend le montage éventuellement hasardeux et apporte des complications au fil narratif du film. Toutefois, si nous le considérons comme un ensemble de montage alterné avec éventuellement des moments de montage dialectique, si nous essayons de nous concentrer davantage sur les personnages que sur sa construction dramatique défaillante, la critique posée par le film paraîtrait plus évidente, même si cela n'enlève pas toutes les contradictions et superficialité de l'œuvre. Nous ne devons pas oublier que le réalisme critique, encore perfectible, était à peine en train de se mettre en place.

Ce qui différencie *Rio, 40 graus* des futurs films du cinéma novo, c'est surtout son aspect non pamphlétaire, non dogmatique. Loin du paternalisme ou du messianisme intellectuel caractéristiques des années 1960, le film, une analyse critique de la situation d'exclusion et de marginalisation des subalternes, ne présente pas une solution toute faite aux problèmes représentés. Il se contente seulement, comme les chanchadas, de les balancer, comme un coup de poing, sur le visage des Brésiliens. Comme si d'abord il voulait sortir ces problèmes de l'ombre pour ensuite poser la question : alors que fait-on ?, incluant dans cet "on" les ségrégués et les ségrégationnistes. La solution doit venir du public, de l'ensemble de la société brésilienne et non seulement d'en haut. Le film présente déjà certaines des préoccupations qui deviendront récurrentes dans l'œuvre du réalisateur, comme la défense des opprimés dans leur bataille pour la survie, et son engagement contre les préjugés sociaux et raciaux.

Même s'il possède un récit très construit, presque maniériste par moments, l'idée du film est de donner la parole aux habitants de la favela. Jamais dans l'histoire de la cinématographie brésilienne, la favela n'avait constitué, la base de l'histoire d'un film, leur réalité sociale et ses habitants servant de point de départ et d'arrivée. En effet, outre le fait que la favela est le principal décor du film, ce sont les vrais habitants de la favela qui conduisent l'intrigue. C'est pourquoi il ne nous paraît pas être un hasard que la chanson choisie pour ouvrir et fermer le film s'intitule *A voz do morro* (*La voix de la favela*), puisque le film cède la parole à cette population sans paroles.

Lors de sa sortie en 1955, le film fut censuré par le responsable du Département Fédéral de Sécurité Publique, alléguant que le film montrait « des délinquants, des vicieux et des marginaux, dont la conduite est jusqu'à un certain point magnifiée», utilisait des « expressions inadéquates à la bonne éducation du peuple et à la considération due aux nationaux de pays amis», racontait des histoires

qui « ne possèdent aucune conclusion d'ordre moral[528]« et qu'à Rio de Janeiro il ne faisait jamais 40 degrés.

L'interdiction a provoqué une vive polémique parmi les journalistes et intellectuels brésiliens jusqu'à la libération du film. L'écrivain communiste Jorge Amado en a profité pour récupérer politiquement cette interdiction en l'associant aux forces rétrogrades et putchistes qui étaient devenues muettes après le suicide du président Vargas, mais qui n'avaient pas été totalement extirpées, demeurant toujours présentes au sein de la politique brésilienne. Jorge Amado défend l'idée, bien communiste, que l'interdiction du film apportait des préjudices à l'industrie cinématographique brésilienne en faveur de l'américaine et avait l'intention de rendre muet les artistes engagés qui essayaient de réaliser des œuvres authentiquement brésiliennes utiles au peuple brésilien. D'après lui, l'interdiction est due au fait que :

> « les hommes du putsch, de la livraison du Brésil [aux américains], de la préparation de la guerre, ceux qui veulent à nouveau effrayer les Brésiliens et transformer notre patrie en une prison, ceux qui préparent la triste aventure de la terreur, de la dictature furieuse sur les Brésiliens, en se tournant contre la culture, contre les créateurs de culture, veulent les faire taire. L'interdiction de *Rio, 40 graus* n'est qu'un timide début des plans de l'ennemi de la liberté et de la culture. Ils commencent avec le film de Nelson Pereira dos Santos pour se lancer, ensuite à l'assaut du théâtre et du livre, de la peinture et de la musique. Nous ne sommes pas loin de l'État Nouveau quand les livres ne pouvaient pas circuler et les peintres ne pouvaient pas fixer sur un tableau la figure d'un Noir. […] *Rio, 40 graus* a besoin d'être diffusé. Parce que c'est un bon film, une œuvre de talent et sensibilité, honnête, brésilienne, patriotique, et parce que, en l'interdisant, les hommes du putsch sont en train de commencer une lutte frontale […] contre l'intelligence brésilienne. […] La lutte contre le putsch est une lutte de tout le peuple brésilien, par conséquent une lutte des intellectuels[529]».

Même si la teneur de ce texte semble un peu exagérée par rapport à la relative liberté politique qui régnait à l'époque, la défense du film par Jorge Amado montre la force et l'omniprésence des intellectuels communistes dans les événements plus ou moins politiques de l'époque. Le texte en profite aussi pour épingler les forces réactionnaires qui avaient essayé de faire un coup d'État, avorté en raison du suicide du président Vargas, et qui, quelques mois après la publication de l'article, essaieraient d'empêcher Juscelino Kubitschek, président élu par le suffrage universel, d'accéder au pouvoir.

---

[528] Toutes les citations entre guillemets proviennent de : GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos : uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1985, v 1. p. 36-37.

[529] AMADO, Jorge. « O caso de *Rio, 40 graus* », Imprensa Popular, 27 set, 1955. Apud : GUBERNIKOFF, Giselle. Op. cit. v 1. p. 42-43.

Commandée par le rédacteur en chef de l'influent journal *Diário Carioca*, la campagne pour la libération du film a provoqué un véritable engouement dans le milieu intellectuel et artistique brésilien. Elle a réuni dans un même groupe, intellectuels, juristes, acteurs de cinéma et de théâtre, écrivains, peintres et hommes politiques, tous unis et mobilisés pour la libération du film qui, entre temps, était diffusé dans des séances privées.

Cette bataille pour la libération du film a eu des répercussions à l'étranger. Certains intellectuels français liés au milieu du cinéma, presque tous liés au Parti Communiste Français, ont envoyé un message de solidarité. Dans un télégramme signé par André Cayatte, Claude Autant-Lara, Georges Sadoul, Ives Montand, Jacques et Pierre Prévert, Paviot et Léon Moussinac et Simone Signoret, nous lisons le suivant : « en prenant connaissance de l'interdiction de *Rio, 40 graus*, nous considérons que tout document humain et honnête mérite d'être montré. Préoccupés par la sauvegarde de la liberté d'expression, nous supplions que soit levée l'interdiction[530]«. Le film fut finalement libéré en décembre 1955 et sortit en salles en mars 1956.

Le deuxième film de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, zona norte* (*Rio, zone nord)*, fut réalisé en 1957 et n'a pas obtenu le même succès que le précédent. Impitoyable, Paulo Emílio considérait le film comme un échec et affirmait que :

> « en mettant de côté les irréfutables déficiences techniques du son et de la photographie, la faiblesse plus évidente de la pellicule résulte de la confiance excessive de Nelson Pereira dos Santos dans la virtualité artistique des matériaux destinés à être cinématographiés. Adepte d'une école cinématographique qui a cherché à fuir la facilité artistique de l'utilisation du studio, et à s'inspirer des ambiances, personnages et situations d'une réalité plus immédiate, Nelson Pereira dos Santos a été peut-être victime de l'illusion que ce style le dispensait de la nécessité laborieuse de stylisation et de la recherche diligente des conventions plus adéquates pour ses propos. Il a simplement disposé dans un certaine ordre les matériaux, presque à l'état brut, d'une réalité peu travaillée, dans l'espoir que la poésie et la beauté qu'elle contient se communiquassent spontanément au spectateur par le miracle de la photogénie et de la sono-génie[531]».

Le grand critique brésilien, qui a souvent pointé du doigt l'incapacité brésilienne pour la copie, semble condamner l'influence et/ou la mauvaise utilisation du néo-réalisme par le réalisateur brésilien et met en doute les possibilités d'une représentation objective de la réalité. Dans un souci de réalisme, Nelson Pereira dos Santos aurait essayé de dissimuler ou de réduire au minimum

[530] Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho impossível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987. p. 120.
[531] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V1. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 351.

possible tous les artifices relatifs à la création qui auraient fini par apporter des préjudices artistiques au film.

Le film raconte l'histoire d'un compositeur de samba, Espírito (Grande Otelo), qui tombe d'un train. Tandis qu'il attend inconscient l'arrivée des secours, il repasse dans sa tête les dernières semaines de sa vie. La rencontre de sa future femme, de Moacyr (Paulo Goulart) un violoniste de radio bourgeois, compositeur de musique érudite, qui semble s'intéresser à sa musique, mais aussi ses rapports difficiles avec son fils délinquant, qui finit par être assassiné devant lui, et avec le personnage Maurício Silva (Jesse Valadão), un homme lié aux radios et aux maisons de disques qui se dit son partenaire et ami mais qui, en vérité, lui vole ses chansons en échange d'un peu d'argent. A la fin, après avoir perdu son fils, la femme qu'il aime et la possibilité de posséder une nouvelle maison, quand il allait finalement pouvoir faire enregistrer sa musique par une grande chanteuse, il meurt à la suite de son opération en présence de Honório, son compère et meilleur ami, et de Moacyr, qui semble enfin et tardivement s'intéresser à ses chansons[532].

Alex Viany n'a pas apprécié le film non plus. Allant dans le même sens de Paulo Emílio, il affirme que le réalisateur n'a pas confirmé la confiance mise en lui et qu'il n'avait pas encore assimilé les leçons du néo-réalisme. Outre le fait que le film n'aurait pas de rythme, il désigne comme principaux problèmes le fait que la narration soit en flash-back et que le réalisateur aurait déprécié les concepts zavattiniens qu'il connaissait si bien[533].

Certains critiques ont aussi condamné le fait que le film ne raconte pas la vie des habitants de la périphérie, la "Zone Nord[534]" du film, mais celle des habitants des favelas. Mais la plupart de la

---

[532] Le film est divisé en 5 grands parties, chacune d'elles commençant par un retour au présent où le compositeur est accidenté. La première est celle des rêves possibles. Espírito démontre son immense talent de compositeur en chantant quelques-unes de ses belles chansons qui plaisent à l'intellectuel Moacyr qui se montre disposé à l'aider, mais aussi à Adélaide, qui voit dans le rapprochement avec cet excellent musicien l'opportunité de sortir peut-être de la favela. La deuxième est celle des rêves : le concubinage avec Adélaide, une nouvelle maison avec une petite épicerie pour gagner un peu d'argent et la possibilité de finalement enregistrer une chanson. Mais la réalité se montre ingrate. Son fils adolescent fuit le centre de mineurs où il était confiné ; la nouvelle maison doit attendre, puisque l'argent qui servirait à acheter du bois est donné au mineur pour qu'il aille chercher du travail à São Paulo, et l'intellectuel n'est pas aussi disponible qu'Espírito aurait aimé. En outre, il découvre que pour enregistrer ses chansons il faut partager les droits d'auteur avec le chanteur, lui qui avait déjà fait de même avec l'intermédiaire. La troisième partie est celle des cauchemars, du début des désillusions. Sa chanson est enregistrée sans son nom, son fils participe à un vol à l'épicerie de l'un de ses meilleurs amis, Adélaide est mécontente et ne veut pas que le fils d'Espírito vive avec eux. La quatrième partie est celle de la perte d'identité et de la fin des rêves. Espírito perd sa future maison au profit des membres de la famille de son compère qui ont été expulsés de la maison qu'ils habitaient. Il perd son fils, assassiné, et sa femme, qui part. En plus, il est obligé, en échange d'un peu d'argent, à renoncer à sa chanson, qui est une marque de son identité. En arrivant à l'hôpital, le médecin de l'ambulance dit qu'il n'a pas d'identité. La dernière partie est celle de l'identité retrouvée, de l'affirmation et de la reconnaissance de sa musique, ainsi que de la rédemption de l'intellectuel qui va finalement pouvoir l'aider, mais malheureusement seulement après sa mort.

[533] VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 134-135.

[534] La ville de Rio de Janeiro est divisée en zones. Nord, Sud et Ouest. La partie sud est celle où vivent les riches (autrefois il n'y avait quasiment pas de pauvres). La partie Nord est celle où vivent les pauvres et les basses classes moyennes. L'une étant symbole de richesse et l'autre de pauvreté (même s'il y a des riches aussi dans la Zone Nord). La

critique de l'époque a attaqué soit l'excès soit le manque de néo-réalisme du film, sans se rendre compte que, au contraire de *Rio, 40 graus*, les rapports du film avec l'école italienne étaient plus tangentiels, plus éloignés et moins évidents. D'ailleurs, même le "réalisme critique", si défendu par la critique de gauche de l'époque, était plus modéré dans ce film où les dénonciations sont plus subtiles. D'après son réalisateur, « la critique est demeurée néo-réaliste et le film n'était pas néo-réaliste. La critique exigeait que le film comportât des paysages des quartiers de la Zone Nord, quand ce n'était pas l'objectif du film. C'est un film beaucoup plus psychologique, qui se passe entièrement dans la tête du compositeur : c'est lui qui raconte sa propre vie[535]».

Ce que la critique n'a peut-être pas voulu voir, c'est le fait que le film dialogue directement avec les *chanchadas*. *Rio, zona norte* est presque une *chanchada* carnavalesque intellectualisée, sans les codes du genre et sans les aspects comiques, puisque le film est plutôt du genre dramatique. En outre, en lieu de la carnavalisation typique des films populaires - qui mettait le monde à l'envers en le représentant d'une manière utopique qui le montrait, non comme il l'était, mais comme il devrait être -, le film de Nelson Pereira dos Santos propose le réalisme, plus proche du monde réel, et le pessimisme critique des intellectuels.

Au delà du fait que son personnage principal est représenté par l'une des principales étoiles des *chanchadas*, Grande Otelo, *Rio, zona norte* a repris du genre l'importance attribuée à la radio. Une bonne partie de l'intrigue se passe autour de son univers puisque Maurício et Moacyr travaillent à la radio et la chanteuse Angela Maria en est une vedette. En référence à la *chanchada*, outre le fait qu'une chanteuse célèbre joue son propre rôle (Angela Maria), il y a le *malandro* (Maurício) - qui, d'ailleurs, est habillé en blanc, comme c'était l'habitude d'un certain type de *malandro*, au moment où il décide de voler définitivement la samba au compositeur populaire -, les belles Noires aux formes "callipyges" et plusieurs numéros musicaux intégrant ou non le récit. De même, avec l'opposition manichéenne entre pauvre et riche, qui était l'une des marques des *chanchadas* et qui était déjà présente dans *Rio, 40 graus*, les pauvres étant très solidaires et les riches, un peu moins[536].

---

partie Ouest est encore en voie de développement et concentre, comme presque toute la ville, autant de riches que de pauvres.

[535] SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro : Federação de Cineclubes, 1975. p. 9.

[536] A titre d'exemple : il y a les pauvres Honório, le compère d'Espírito, qui est train de construire leur future maison gratuitement (le compositeur garderait le premier étage et lui le deuxième) et qui, plus tard, décide d'héberger dans cette future maison des membres de sa famille qui ont été expulsés de la maison dans laquelle ils vivaient ; Espírito, qui reconnaît que cette attitude est la meilleure ; Figueiredo, son compère, qui l'aide beaucoup en lui prêtant de l'argent et qui est prêt à fournir les premiers produits de l'épicerie d' Espírito qui finalement ne verra pas le jour, même en sachant qu'elle lui ferait concurrence. Les riches sont égoïstes, comme Maurício, qui vole les chansons d'Espírito en échange d'un peu d'argent, ou indifférents comme Hélène, la femme de Moacyr qui ne veut pas qu'il aille visiter le compositeur à l'hôpital. Comme dans les *chanchadas*, les aspirants à la richesse agissent comme les riches. C'est le cas d'Adélaide

Mais le dialogue principal entre le film et les *chanchadas* se fait à travers la valorisation de la culture populaire brésilienne. Une culture populaire que le réalisateur expose selon deux optiques différentes. Celle du compositeur Espírito et celle des intellectuels. Tandis que ces derniers insistent sur la question théorique de l'authenticité érigée en concept et confondue quelque fois avec du folklore, pour le compositeur, plus pragmatique, il est plutôt question d'originalité, qu'il perçoit comme l'identité de sa musique, mais aussi comme la marque identitaire de son propre style. Ainsi, le compositeur semble davantage préoccupé par le respect du genre de musique qu'il compose, la *samba de partido alto*[537], et de son style mélodique personnel que par la question d'authenticité, ce qu'il le démontre à deux reprises dans le film.

La première fois, c'est dans la troisième partie du film, au moment du baptême du fils de sa compagne Adélaide. Espírito est très heureux, entouré de ses amis chez Monsieur Figueiredo, le propriétaire de la petite épicerie au pied de la favela qui a confiance en son talent de compositeur, qui l'aide en le faisant travailler un peu ou en lui prêtant un peu d'argent et qui, en raison de tout cela, avait été choisi comme parrain. Adélaide, qui semble ne pas partager le bonheur de tous, montre son insatisfaction pour la première fois tout au long de cette séquence. Filmée depuis le début de la séquence légèrement à l'écart du groupe, elle demande si elle peut mettre un peu de musique, histoire de s'évader davantage et de ne pas prêter attention aux conversations des participants. En allumant la radio, ils entendent la musique d'Espírito qui est annoncée comme ayant été composée par le chanteur, Alaor Costa[538], et par l'intermédiaire, Maurício Silva. Tandis que certains convives l'incitent à se battre pour défendre ses droits et que sa conjointe constate, amère, qu'elle n'aura pas d'argent, ce qui dérange le plus Espírito c'est la façon dont sa musique a été interprétée. Tandis qu'il affirme que la version du chanteur a supprimé toute la beauté de sa chanson, sa filleule affirme qu'il l'a interprété comme si c'était du boléro, alors qu'il s'agit d'une *samba de partido alto*. En se faisant le défenseur du genre, Espírito peut donner l'impression d'être préoccupé par l'authenticité (qui est utilisé dans le film comme synonyme d'immuable, quelque chose qui ressemblerait plutôt au folklore, tandis que la culture populaire est variable et évolue avec le temps), alors qu'au fond ce qui le dérange c'est le changement de la mélodie, plus accélérée dans la version de la radio, et il chante à nouveau sa chanson avec sa mélodie à lui, qui est à la foi le symbole de son identité musicale et personnelle. Dénaturer le style de sa musique c'est plus ou moins comme altérer ou détruire son identité, sa façon d'être qui passe par sa façon de composer.

---

qui, avec un air souvent hautain, traite son fils de bagage et le considère comme une sorte de fardeau. Elle s'est approché d'Espírito parce qu'elle pensait qu'il allait devenir un grand compositeur, étoile de la radio.

[537] Un type de samba qui existe depuis les origines du genre de la samba. Leon Hirszman a réalisé un documentaire sur le genre qui s'appelle *Partido alto*.

[538] Le personnage d'Alaor Costa est joué par Zé Keti, un compositeur de samba qui est le compositeur de la plupart des chansons du film, ainsi que des musiques de *Rio, 40 graus*.

La deuxième fois survient dans la quatrième partie, où le compositeur est graduellement destitué de son identité. Désespéré par ses problèmes d'argent, il va à la radio parler avec Maurício, son supposé partenaire. En y arrivant, il croise Moacyr, lequel semble surpris de sa disparition temporaire alors que, lors de leur dernière rencontre, c'était l'intellectuel qui avait pris le numéro de téléphone du compositeur en disant qu'il l'appellerait. Cette fois, Moacyr lui donne son adresse et l'invite à passer chez lui. Sur le papier que le compositeur lui donne pour écrire l'adresse, il y a les paroles de la chanson *Mexi com ela* (« J'ai flerté avec elle»), la même qui avait passé à la radio dans la troisième partie. Moacyr reconnaît la chanson et essaye de la fredonner, mais le compositeur le corrige en disant que ce n'était pas le bon rythme et la fredonne avec la bonne mélodie. Donc, ce n'est pas une question d'authenticité, mais de respect de l'originalité, du genre de sa composition.

La discussion sur l'authenticité ne semble nullement intéresser le musicien qui traverse d'énormes difficultés. Dans la dernière partie du film, le compositeur est disposé à se battre, à récupérer son identité personnelle et musicale. Après avoir rompu violemment avec Maurício Silva, l'intermédiaire qui voulait lui voler la samba qu'il était en train de composer en l'honneur de son fils assassiné, il part à la radio décidé à parler avec la grande chanteuse brésilienne Angela Maria, jouant son propre rôle. Il lui chante la nouvelle chanson qu'elle aime et elle la chante en l'adaptant à son rythme, plus proche du boléro. Angela Maria lui demande d'apporter la partition piano de la chanson pour y apporter de jolis arrangements. Nous pouvons et nous devons considérer ce « joli» comme synonyme de commercial, d'adaptation aux règles du marché, mais le chanteur, qui a déjà perdu son fils, sa future maison et sa femme en conséquence de ses soucis d'argent, ne semble pas dérangé par cela. Il est très content et fière qu'elle accepte de l'enregistrer. Outre qu'il a besoin de manger pour survivre, il veut aussi prouver qu'il peut vivre de sa création.

Sans savoir comment écrire la musique, il part chez Moacyr et en y arrivant il sera le témoin, un peu attristé, d'une discussion pour le moins surréaliste sur la question de l'authenticité. Espírito est reçu par la femme de Moacyr qui soit ne le reconnaît pas, ce qui serait étonnant, soit ne veut pas qu'il entre. En rentrant, l'intellectuel semble content de le voir. Le compositeur explique qu'il a besoin de la partition de la musique et Moacyr lui répond qu'il va la préparer immédiatement, mais part s'asseoir sur le canapé.

En le présentant à ses amis comme le plus grand compositeur de samba vivant, l'intellectuel le transforme, peut-être involontairement, dans une sorte d'objet exotique exposé à l'admiration intellectuelle. Comme dans les anciens zoos humains, il est assis à l'écart du groupe pour que l'on puisse mieux admirer son aspect exotique. On lui demande de chanter son dernier opus, ce qu'il

fait, dans sa simplicité, avec beaucoup de contentement et s'ensuit le dialogue suivant entre les intellectuels :

- Un vieux monsieur : Une mélancolie profonde, bien sentie et pas mielleuse.
- Carlos : Justement, elle n'est pas mielleuse !
- Moacyr : Le plus impressionnant est qu'il possède une centaine de sambas aussi bonnes ou meilleures que celle-là.
- Hélène, la femme de Moacyr : Toutes authentiques !
- Un jeune : La mélodie est riche.
- Moacyr : J'ai envie de faire un ballet avec ses musiques. Et je le ferai un jour. Il me manque un peu plus d'intimité avec le thème. J'ai peur de tomber dans une stylisation.
- Le jeune : Mais la stylisation est souvent nécessaire. Il n'y pas d'autre moyen de profiter du folklore.
- Moacyr : Non, mais les sambas d'Espírito n'ont rien à voir avec le folklore. Elles sont des créations authentiques. Elles reflètent ce qu'Espírito a vu et ressenti.

Avant de poursuivre l'analyse de la séquence sur la question de l'authenticité, nous devons nous attarder un peu sur la phrase montrant l'envie de Moacyr de faire un ballet avec les œuvres du compositeur populaire. Nous avons ici une tentative de rendre le populaire plus érudit, semblable à celle qui surviendrait avec la bossa nova, moins de deux ans après la sortie du film. Récupérée par les jeunes intellectuels de la classe moyenne, la samba s'est muée en bossa nova, incorporant des accords et des paroles plus sophistiqués avec un rythme plus syncopé qui la rapprochait davantage du jazz sans l'éloigner totalement de la samba.

Notons aussi le fait que l'intellectuel attribue au manque de familiarité avec le thème, la raison pour laquelle il n'aurait pas encore commencé son projet avec les musiques du compositeur populaire, ce qui montre la distance qui séparerait les deux univers culturels et les deux classes sociales. Sans une plus grande intimité, l'intellectuel pourrait finir par construire cette culture qu'il méconnaissait, qu'il voit parfois comme du folklore, mais qui est, invariablement, un produit subjectif d'un vécu et d'une expérience personnelle distante de son univers. En soulevant cette question dans son deuxième film, Nelson Pereira dos Santos anticipait ce qui serait l'un des principaux débats autour des jeunes intellectuels du cinéma novo et du CPC concernant leur manque de connaissance empirique de la culture et de l'univers populaires, ce qui les aurait conduit à une idéalisation et à une "idéologisation" de cette même culture. Nous reviendrons sur cette question un peu plus tard.

Cette séparation entre deux univers socioculturels complètement antinomiques avec des préoccupations et intérêts entièrement divergents est fabuleusement bien marquée par la mise en scène du réalisateur brésilien. Au début de la séquence, le compositeur - à qui le droit d'entrée dans l'espace des intellectuels n'a pas été immédiatement accordé, comme le symbolise l'hésitation

d'Hélène à le laisser entrer – est filmé comme un objet exotique, assis sur une chaise (et non sur le même canapé, pour mieux marquer la séparation) placée devant un miroir et face aux intellectuels, comme sur une scène, légèrement à l'écart du groupe, sans jamais en faire vraiment partie, sans jamais être vraiment adopté par le groupe. Avant qu'il ne commence à chanter, en même temps qu'on le voit assis sur la chaise, on voit aussi le reflet de son dos dans le miroir.

Pourquoi cette insistance sur un plan en apparence si anodin ? Plusieurs lectures sont possibles. La première, et plus banale, concerne le fait que jusqu'au XVIIème siècle le miroir était un objet de luxe, ce qui semble bien être le cas de celui du film dont la seule utilité est décorative, dénotant le côté bourgeois de Moacyr. Deuxièmement, il y a le sens métaphorique du type idéal, du modèle, ce qui viendrait corroborer la phrase de Moacyr où il considère Espírito comme « les plus grand compositeur de samba vivant» et qui est prononcée au moment exact où ce dernier s'assoit devant le miroir, ce qui attribue à la scène le sens de représentation idéalisé des choses et des êtres. Ce dernier sens nous ramène à l'origine latine du terme *speculum*, signifiant miroir, qui a donné le mot spéculation, mais aussi considération[539], deux mots aux résonnances hautement intellectuelles.
Selon Chevalier et Gheerbrant, le miroir refléterait « la vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience[540]«, mais il peut aussi refléter la pureté. Si cela est bien vrai, les intellectuels ne verraient que le dos du peuple. Nelson Pereira dos Santos démontrerait avec cette scène que lorsque les intellectuels spéculent sur le peuple, celui-ci apparaîtrait le dos tourné, à l'envers du réel, comme le montre l'image spéculaire. Et cela pour deux raisons. Soit parce que le peuple ne se reconnaîtrait pas dans cette interprétation, soit parce que les intellectuels, par une série de raisons qu'ils ignoreraient (et que Moacyr veut connaître en se familiarisant davantage avec l'univers du compositeur), n'arriveraient pas à percer le vrai visage du peuple et de sa culture.
Cette difficulté d'appréhension de l'univers populaire est frappante dans le dialogue sur la culture populaire qui suit la petite présentation de la samba par le compositeur. Au fur et à mesure qu'ils commencent à parler de culture populaire et de certaines tentatives échouées de mélanger le populaire et l'érudit[541], Espírito commence à être isolé jusqu'à disparaître totalement du cadre. Comme si l'instance narrative voulait marquer cette distance, cette séparation entre les intellectuels et le peuple, comme si elle voulait affirmer que les théorisations des intellectuels ne concernent pas le peuple ou, mieux, qu'elles l'excluent, qu'elles se font sans le peuple, objet de ses discussions mais

[539] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 9e. Traduction de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 1995. p. 393.
[540] Idem. Ibidem.
[541] Mariarosaria Fabris suppose que la deuxième partie du dialogue, où l'on parle de l'échec de la pièce de quelqu'un nommé Adalberto dans sa tentative ambitieuse mais malheureuse de mélanger le ballet et la culture populaire, fait allusion à Alberto Cavalcanti et à son film *O canto do mar* (*Le chant de la mer*). *Nelson Pereira dos Santos : um olhar neo-realista ?*. Op. cit. p. 185-186.

rarement le sujet. Aucun des intellectuels présents n'a pensé à demander au peuple, symbolisé par la figure du compositeur, ce qu'il pensait de tout cela, s'il aimerait voir ses chansons adaptées pour un ballet. Mais le peuple n'a rien à voir là-dedans. Ce rôle est celui, exclusif, de l'intellectuel. Tout ce dont le compositeur a besoin à ce moment-là du récit, lui qui avait déjà tout perdu, est que sa musique soit écrite pour qu'il puisse la transmettre à la chanteuse, pour qu'il puisse manger et continuer à vivre, et non pas que son art soit théorisé, encensé et réinventé par des abstractions intellectuelles.

Oublié, abandonné et attiré dans le hors-champ du film et de la conversation entre les intellectuels, Espírito ramasse son papier avec les paroles de sa chanson et s'apprête à partir quand Moacyr, le seul à avoir remarqué qu'il partait, vient lui parler un peu étonné de ce départ soudain. Mal à l'aise, Espírito lui dit simplement qu'il doit partir. A la porte et à l'abri du regard des autres, Moacyr lui demande, à voix basse, comme s'il ne voulait pas que les autres entendent, comme s'il avait honte de cette relation, qu'il revienne le lendemain pour qu'il lui écrive la musique. Quand il ferme la porte, le compositeur semble très déçu et frustré. Ce n'était pas encore cette fois-là que l'intellectuel l'aurait aidé.

Cette discussion montre une préoccupation grandissante dans le milieu intellectuel brésilien depuis l'émergence du modernisme dans les années 1920. A l'instar de ce qu'ont fait les peintres modernistes européens avec l'art brut africain, les intellectuels brésiliens cherchaient aussi à récupérer intellectuellement la culture populaire en la considérant comme source unique d'authenticité. D'après la sociologue Maria Isaura Pereira de Queiroz, en se constituant en intermédiaires privilégies de la diffusion de la culture populaire, les intellectuels ont fini pour la soumettre à leur subjectivité et goût. De cette manière, ainsi comme leur définition de culture populaire était directement associée et soumise à leur conception de l'authenticité, ils ne se seraient lié aux couches sociales défavorisées que parce qu'ils les considéraient comme « les détentrices de l'authenticité[542]«.

Rio, zona norte est un film très conscient de ce débat. A travers Moacyr, alter-ego du réalisateur, le film semble dire que les intellectuels cherchaient une façon de représenter cette culture, mais qu'ils n'avaient pas encore trouvé la bonne manière de le faire. Ainsi, il reviendrait au personnage de Moacyr, un compositeur raté qui acceptait n'importe quel type de boulot afin de pouvoir manger, le rôle de l'élément co-génial, celui qui devrait détecter la génialité de la supposée authenticité, la faire sortir de son ghetto et la dévoiler au monde. En fait, n'ayant pas pu commercialiser son œuvre dont

[542] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. « Ainda uma definção do 'ser brasileiro' ». In : RODRIGUES, Leôncio Martins et alii. *Trabalho e cultura no Brasil*. Recife : ANPPCS ; Brasília : CNPQ, 1981. p. 256. Apud : FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 185.

on ne connaît pas la qualité, il se rachèterait en récupérant l'œuvre du compositeur populaire. Ce type d'écriture à la première personne, caractéristique des cinémas engagés, a aussi eu une influence sur le cinéma novo (nous y reviendrons).

A la fin du film, après la mort d'Espírito, Moacyr semble prêt à chercher et à enregistrer ce qui reste de la musique du compositeur pour qu'elle ne soit pas oubliée, pour préserver le nom et l'identité musicale du compositeur. Ce n'est pas un hasard si c'est un numéro de téléphone écrit par l'intellectuel sur un bout de papier, sur l'une des chansons du compositeur, qui permet à Espírito de récupérer son identité. C'est à l'intellectuel, semble dire le réalisateur, que revient la tâche de restituer l'identité au populaire. C'est Moacyr qui, appelé à la maison, va à l'hôpital reconnaître le compositeur populaire et lui attribuer une identité. Est aussi symptomatique de cette nouvelle posture de l'intellectuel le fait que Moacyr, à partir du moment où il se décide à rassembler les chansons d'Espírito, demande à Honório d'arrêter de l'appeler Monsieur. C'est comme s'il s'était soudainement devenu peuple.

Si, dans le premier film, Nelson Pereira se contentait de présenter les situations sans en tirer les conséquences, dans le deuxième il est plus objectif dans sa critique. A travers l'exploitation subie par Espírito, c'est toute l'histoire de l'exploitation des subalternes et celle de la lutte de classes au Brésil qui sont représentées dans ce film. Toutefois, le film ouvre les portes au paternalisme en représentant le peuple comme incapable de se défendre tout seul, en raison de son ignorance, et d'avoir donc besoin des intellectuels pour y parvenir.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si Glauber Rocha considère le film comme « le premier symptôme de réalisme critique du cinéma brésilien» et qu'il trouve que « *Couro de gato*, *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Barravento*, *Escola de samba, alegria de viver*[543] [soient] rattachés à cette descendance de *Rio, zona norte*, à grande ou à petite échelle, avec une grande ou une petite conscience de ses acteurs...[544]».

Fabris voit en Espírito une métaphore du cinéma indépendant[545], qui, avec ses difficultés à enregistrer et à véhiculer ses œuvres, se voit obligé de faire des accords peu judicieux afin d'obtenir un peu d'argent. Et cela n'est pas insensé si nous pensons aux difficultés similaires rencontrées par les cinéastes indépendants qui se voient eux aussi obligés de se soumettre aux lois inexorables du marché pour que leur œuvre soient diffusées pour qu'ils puissent continuer à réaliser des films.

[543] Respectivement *Peau de chat*, court-métrage réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1961 et qui plus tard a été incorporé au long-métrage à épisodes *Cinco vezes favela,* produit par le CPC de Rio de Janeiro ; *Aruanda*, l'un des documentaires déflagrateur du cinéma novo et réalisé par Linduarte Noronha en 1960 ; *Arraial do Cabo*, un autre documentaire très important pour le cinéma novo réalisé par Paulo César Saraceni et Mário Carneiro en 1959 ; *Barravento*, le premier long-métrage de Glauber Rocha, monté par Nelson Pereira dos Santos et *École de samba, joie de vivre*, l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*, réalisé par Carlos Diegues en 1962.

[544] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 110.

[545] FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 88.

Quoi qu'il en soit, le fait est que, ayant été produits par le système de quotas, les deux premiers films de Nelson Pereira dos Santos ont lancé les bases d'un cinéma indépendant qui sera l'une des principales revendications du cinéma novo.

1.2.2.2 - Les documentaires

Deux documentaires furent très importants pour l'esthétique du cinéma novo. Il s'agit de *Arraial do Cabo*, réalisé en 1959 par Paulo César Saraceni et Mário Carneiro, et *Aruanda*, réalisé en 1960 par Linduarte Noronha.

Le premier raconte en 17 minutes les transformations sociales subies par une petite communauté de pêcheurs du littoral Nord de l'état de Rio de Janeiro depuis l'implantation d'une usine d'alcali dans les environs. En polluant la mer et en tuant les poissons, l'usine est en train d'expulser les pêcheurs du lieu. Cette invasion intrusive et destructrice de l'industrialisation et du progrès, qui viennent perturber les formes primitives de la vie d'un village paisible, est matérialisée dans la manière que les réalisateurs filment l'autobus amenant les ouvriers à l'usine. Dans cette scène, le son de guitare presque monastique qui accompagne les scènes décrivant le quotidien de la communauté est échangé contre celui du bruit assourdissant du moteur de ce camion-bus qui est filmé comme une sorte de monstre qui vient leur dérober la tranquillité et le droit à l'existence. Un plan filmé de l'intérieur au moment de son passage montre l'une des maisons humbles des pêcheurs en train de trembler, comme si elle avait peur, comme si ce camion, symbole de l'usine, allait la détruire.

Le film - qui fut produit par le Musée National et par la Saga Films, dont Joaquim Pedro de Andrade était l'un des associés, à partir d'une recherche de l'anthropologue Geraldo Markan - a été primé dans plusieurs festivals de cinéma européens et est aujourd'hui considéré comme le premier succès du cinéma novo, même si le mouvement n'existait pas encore en tant que tel à l'époque de sa sortie. Dans un moment où les jeunes cinéastes étaient en pleine quête d'un cinéma indépendant et "typiquement brésilien", d'une image qui fut à la fois expression de vérité et dénonciation, Glauber Rocha affirme à propos d'*Arraial do Cabo* que « c'est de cette indépendance culturelle que naît le film brésilien. Non pas parce qu'il a des thèmes nationaux, selon les théoriciens du nationalisme... […] L'art brésilien a besoin de se nationaliser à travers son langage, sa forme, son expression, parce que les thèmes nationaux sont logiquement les thèmes qui séduisent l'artiste[546]». Il est important d'observer que l'on commençait à parler aussi de forme et non plus seulement de

[546] ROCHA, Glauber. « Documentários : *Arraial do Cabo* e *Aruanda* ». *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, 6 agosto de 1960.

contenu. Il ne suffisait pas simplement d'avoir un contenu brésilien et de dénoncer la réalité. Un cinéma "typiquement brésilien" devrait aussi avoir une forme "typiquement brésilienne".

Mais le film n'a pas recueilli une critique unanime. Un an après l'article de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet publiait un autre article sur les deux documentaires où il détruisait l'œuvre de Saraceni et Carneiro. Pour lui, ce film était un échec total. Le critique reprochait aux réalisateurs de n'avoir pas exposé clairement le conflit entre l'usine et les pêcheurs et condamnait avec véhémence leur manque de positionnement. Même si l'on devine aisément le parti pris en faveur des pêcheurs, l'opposition entre les deux camps serait représentée de façon simpliste et peu appuyée faisant de la position anti-industrielle du film un acte quasiment réactionnaire[547]. En poursuivant sa diatribe contre le film, Bernadet affirme qu' «Il est possible que tout ce qui est dans le film soit vrai, mais le naturalisme ne suffit pas. Cela ne sert à rien de montrer les choses comme elles sont, sans atteindre ce qu'elles ont de problématique[548]».

Ayant formulé sa critique après les deux autres précitées, et comme s'il voulait les rassembler dans une sorte de complémentarité dialectique, Maurice Capovilla est celui qui apporte une lecture plus équilibrée, plus impartiale et moins émotionnelle du film, tout en essayant de se mettre dans la position des réalisateurs afin de mieux expliquer leurs hésitations et le manque de fermeté de leur position, de leur focalisation, mis en exergue par Jean-Claude Bernadet. Capovilla pense qu'une défense manichéenne des pêcheurs aux dépens de l'usine serait perçue comme réactionnaire et que malgré le passéisme sentimental des auteurs, ils ne tomberaient pas dans l'idéalisme. D'après lui, « Le film finit par montrer que les pêcheurs fuient le progrès, parce qu'il est un phénomène qui n'intègre pas l'homme à la communauté par le travail, quand il est appliqué de haut en bas, sans prendre en considération ses activités plus vitales[549]».

Arraial do Cabo a inauguré l'idée d'une caméra à la main et une idée en tête. En raison d'une production aux moyens précaires qui limitait les recours techniques mis à disposition des réalisateurs, ceux-ci ont été obligés d'utiliser la caméra à la main parce qu'il n'y avait pas de trépied. Fétichisée à l'extrême, l'expression est devenue le slogan et le modèle du cinéma d'auteur à

---

[547] Ce film est le responsable du premier conflit entre le cinéma novo et les membres du CPC (et du PCB), ces derniers l'ayant accusé d'être anticommuniste et opposé au processus d'industrialisation du pays. Tout cela parce que l'usine objet de la critique du réalisateur, la Compagnie Nationale Alcalis, était une entreprise "nationaliste" engagée dans la production de barille, une plante importante pour la production de la soude mais aussi du verre, du savon, de la cellulose, entre autres produits. La barille, qui à l'époque était importée à prix d'or, faisait l'objet de la lutte brésilienne pour plus d'autonomie et moins de dépendance économique envers les pays étrangers, ce qui évidemment était apprécié par les communistes. Apud : SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema* Novo *: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro : Mauad X, 2006. p. 88-89.

[548] BERNADET, Jean-Claude. « Dois documentários ». *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 12 de agosto de 1961 Apud : BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo : Polis, 1978. p. 52.

[549] CAPOVILLA, Maurice. « Cinema Novo ». *Revista Brasiliense*, São Paulo, n 41, p. 182-186, maio/juin de 1962. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro : Record, 2000. p. 86.

la brésilienne, le cinéma indépendant et moderne souhaité par les jeunes réalisateurs du cinéma novo. Ainsi, « Ce qui se posait comme un problème de production se transformait, selon l'opinion de Mário Carneiro, en un système de production. La caméra à l'épaule serait plus efficace que montée sur un trépied[550]».

Une chose intéressante à noter dans ce film - qui constituerait également une particularité des jeunes intellectuels défenseurs de l'instrumentalisation de l'art, notamment les membres du cinéma novo et du CPC – est le silence du peuple. La voix off construit le sentiment et exprime la souffrance du peuple, mais en aucun moment, comme dans la séquence entre le compositeur populaire Espírito et les intellectuels dans *Rio, zona norte*, la parole n'est cédée au peuple pour qu'il explique ce qu'il pense de l'usine, ce qu'il en est. Le seul membre du peuple dont nous entendons la voix est une sorte de prédicateur à l'allure d'un fou. Plus tard, dans plusieurs courts-métrages que Paulo César Saraceni réalisera sur certaines manifestations de la culture populaire brésilienne, cette posture changera radicalement et on sentira une préoccupation de laisser le peuple parler, de le laisser s'exprimer à sa façon même si cela peut lasser le spectateur. Au lieu de parler à la place du peuple, la parole lui est cédée. La caméra et le montage chercheront à ne pas trop interférer, servant comme simple moyen d'enregistrement d'une culture qui, dans plusieurs cas, est essentiellement orale.

Aruanda est un terme d'origine africaine aux multiples significations très utilisé par quelques religions afro-brésiliennes. Dans le film, qui raconte la formation du *quilombo*[551] Olho D'água da Serra do Talhado dans les terres arides du *sertão* de l'état du Paraïba, il signifie paradis ou terre promise. Le film montre ce qui reste de la communauté noire dans la région. Totalement isolés du reste du pays, ses membres vivent exactement comme la famille de l'esclave Zé-Bento, le fondateur du *quilombo* vers le milieu du XIXème siècle, c'est-à-dire, de la culture du coton et, pendant les périodes de sécheresse, de la production de céramique en terre cuite produite par les femmes.

En montrant des familles du présent vivant de la même façon que ses ancêtres dans le passé, dans un état de misère totale à l'écart des villes, abandonnées par les autorités et n'ayant que la farine de

---

[550] SOUZA, Claudio Mello e. « A condenação do talento ». *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 5 de agosto, 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 202.

[551] Un *quilombo* était un lieu de refuge pour les Noirs fugitifs, grand symbole de résistance dans la lutte contre l'esclavage. Il n'y avait pas que des Noirs, mais également des hommes libres et, même certains esclaves. Ces esclaves étaient, selon certains historiens, des Noirs qui ne voulaient pas fuir les fermes au moment des invasions et des assauts par des membres des quilombos et qui étaient amenés de force. Les *quilombos* vivaient d'agriculture et de chasse et échangeaient parfois leurs excédents de produits avec les villages plus proches. Le plus célèbre d'entre eux, qui a occupé dans le Nordeste une aire plus grande que celle du Portugal, s'appelait *Quilombo dos Palmares* et fut exterminé par une puissante artillerie des forces de l'ordre en 1694. Son dernier commandant, le brave guerrier Zumbi dos Palmares, fut assassiné très probablement le 20 novembre 1695. Zumbi est devenu un héros national et l'image de l'éternelle lutte des Noirs brésiliens. Le 20 novembre, jour de sa mort, est devenu le jour de la conscience noire. Le cinémanoviste Carlos Diegues a réalisé deux films représentant l'odyssée des *quilombos* : *Ganga Zumba* (1964) et *Quilombo* (1984), ce dernier dans le cadre d'une coproduction avec la France.

manioc comme aliment, le film s'approprie l'Histoire pour mieux dénoncer le présent, un recours semblable à celui utilisé par Glauber Rocha dans *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*), réalisé en 1964, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, et *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*) réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972. En outre, le film cherche à dénoncer le fait que les années passent et que rien ne vient soulager la souffrance des pauvres qui se perpétue depuis toujours.

La petite fiction du début du film montrant le départ de Zé-Bento en quête de l'Aruanda, sa terre promise, transforme le film dans une espèce de microcosme d'une situation plus globale concernant des milliers de paysans du sertão brésilien qui, vivant toujours comme des esclaves des grands propriétaires terriens avec le silence connivent des gouvernants locaux et nationaux, sont obligés de quitter leur terre en quête d'une terre promise, d'une Aruanda, où ils pourraient vivre de manière autonome. Les pérégrinations du supposé Zé-Bento avec sa femme et leurs deux enfants au début du film rappellent celles de la famille de Fabiano dans le roman *Vidas secas* (*Sécheresse*) écrit par Graciliano Ramos en 1938 et adapté par Nelson Pereira dos Santos en 1963.

Concernant la critique du film, Glauber Rocha et Jean-Claude Bernadet, en dépit du fait que tous les deux désignent des points positifs et négatifs de l'œuvre, ont une position quasiment antinomique. La critique de Glauber est un peu confuse, pleine d'hésitations, comme si le film ne devait jamais être supérieur à *Arraial do Cabo*, même s'il lui semblait plus organisé. Glauber s'attaque particulièrement au montage du film, qu'il considérait « désastreux», en lui reprochant l'absence de procédés techniques qui le rapprocheraient d'un cinéma classique que pourtant il condamnait. Toutefois, en même temps qu'il affirme que les responsables du film n'étaient pas des habitués de cinémathèque, raison pour laquelle ils « méconnaissent les lois grammaticales du montage et doivent avoir assisté à quelques documentaires, mais peut-être aucun de grande importance», il affirme aussi que

> « Les coupures sont discontinues, les travellings sont équilibrés, la photographie change de tonalité à chaque seconde, mais [Linduarte] Noronha et [Rucker] Vieira amènent Zé-Bento jusqu'au lieu de l'ancienne Aruanda. Une force interne naît de cette technique brute et crée à chaque instant un état filmique qui s'affronte et s'impose» dans un film qui n'est « ni académique ni révolutionnaire, mais une chose et autre[552]».

Pour Jean-Claude Bernadet, qui ne dissimule non plus sa préférence pour le film, « Linduarte Noronha, avec *Aruanda*, ne s'est pas limité à montrer les choses telles qu'elles sont. Il les a interprétées. L'histoire, du départ des esclaves jusqu'à aujourd'hui, est reconstituée» et avec ses

[552] ROCHA, Glauber. « Documentários : *Arraial do cabo* e *Aruanda* ». Op. cit.

imperfections « peut marquer une date dans la cinématographie brésilienne». De façon prémonitoire, le critique observe que « Le film est aussi important parce que, au-delà de son effet de provocation et de stimulation, au-delà de son traitement d'un sujet brésilien, il est conçu d'une manière qui peut se transformer dans un style et donner au cinéma brésilien une configuration particulière (en dehors de n'importe quel emploi de folklore, exotisme, naturalisme etc.), ce qu'il, pour ce que j'en sais, n'a jamais eu, pas même de loin». Effectivement, le type de représentation du film, avec cette lumière blanchâtre et explosée caractérisant et exprimant la chaleur brûlante du sertão brésilien, aura une large influence sur le premier cinéma novo, notamment sur les trois films qui constituent la « trilogie du sertão» : *Vidas secas* (*Sécheresse)*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (*Le Fusils*, de Ruy Guerra, 1963) et *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le Dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, 1964). Dans les derniers passages du texte du critique, nous pouvons constater cette envie de faire table rase du passé en réinventant la tradition qui avait caractérisé le cinéma de la Vera Cruz et qui caractériserait celui défendu par le cinéma novo.

Ainsi, il ne fait aucun doute que, comme l'avait affirmé Glauber Rocha, ces deux films ont inauguré une nouvelle ère du documentaire au Brésil, mais il ont surtout ouvert, chacun à sa façon, la porte d'un nouveau cinéma qui - avec une nouvelle esthétique sans sophistications formelles et une nouvelle forme de production simple et de captation de la réalité appuyée sur les thématiques sociales brésiliennes et tournée vers l'Homme brésilien – a émergé au début des années 1960 au Brésil, comme un aboutissement des idées qui étaient en marche, qui mûrissaient depuis le début des années 1950. La base d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau langage du cinéma brésilien, ancrée sur la représentation de l'univers et de la culture du peuple brésilien, était lancée. Avec ces deux documentaires, qui ont inauguré une nouvelle phase du cinéma brésilien, le cinéma novo s'apprêtait à entrer en scène.

Comme l'a observé Ismail Xavier, en essayant de résumer la conception du nouveau cinéma préconisé et théorisé par Glauber Rocha et les critiques de gauche, le cinéma novo a fait de la précarité technique un langage propre et de la représentation réaliste des problèmes concernant les plus démunis son style, ainsi « la caméra à la main devient un trait typique du Cinéma Novo, créant des nouvelles stratégies de mise en scène et de montage. La rupture avec le langage du cinéma industriel – continuité, propreté technique, équilibre – ouvre le chemin à la transformation de la pauvreté en invention stylistique[553]».

[553] XAVIER, Ismail. « Critique, idéologie, manifestes ». In : *Le cinéma brésilien*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1987. p. 225.

1.3 – Le cinéma novo et l'invention de la tradition

Cette citation d'Ismail Xavier nous donne une idée précise de la forme de ce qu'a été le cinéma novo, qui prônait l'existence d'un cinéma moderne, indépendant et d'auteur avec une production et un langage simples. Mais qu'en est-il du contenu de ses films et de l'histoire du mouvement ? Dans cette première partie du chapitre, nous analyserons l'histoire du mouvement et le type de cinéma que nous pensons qu'il constituait. Dans la deuxième partie, nous analyserons les films à partir des préambules que nous aurons formulés dans cette première partie. Mais avant de plonger dans l'analyse du mouvement, essayons d'abord de vérifier quelques points de la genèse du mouvement.

1.3.1 - Humberto Mauro : la thèse

Selon Eric Hobsbawn, la tradition inventée concernerait le groupe de pratiques rituelle ou symbolique qui, implicitement ou ouvertement acceptées, vise « à inculquer certaines valeurs et normes de comportement à travers la répétition, ce qui implique une continuité par rapport au passé[554]» ; un passé qui, selon lui, soit approprié à leurs pratiques.

La tradition servirait donc à créer des liens identitaires d'appartenance et de différenciation. Et pour les cinémanovistes, qui considéraient que le cinéma brésilien commençait avec eux, il fallait créer cette affiliation avec le passé, étant donné qu'ils ne reconnaissaient pas la légitimité du cinéma du contemporain. Ils ont trouvé leur modèle dans le cinéma de Humberto Mauro et dans le film *Limite*, de Mário Peixoto, leurs antipodes. Deux réalisateurs qu'ils ne connaissaient pas vraiment. *Limite* était un film rare et très peu vu, qu'ils connaissaient par ouï-dire, par les commentaires de critiques qui l'avaient vu. Mauro était méconnu ou peu connu et rares étaient ceux, comme Glauber Rocha et Gustavo Dahl, qui apparemment connaissaient vraiment son œuvre au début du mouvement. De Mauro, les cinémanovistes aimaient l'appel au nationalisme thématique de ses documentaires, mais aussi le fait qu'il réalisait ses films dans un système de production très précaire, presque indépendant, avec peu d'argent. Ce système de production lui assurait aussi une certaine autonomie dans son œuvre, faisant de lui un "auteur" de cinéma. Quant au film de Mário Peixoto, il était tout ce qu'ils ne voulaient pas pour le cinéma brésilien. Mis à part la belle photographie d'Edgar Brazil et une certaine modernité avant-gardiste du film, il était le véritable contre-exemple.

[554] « Introdução : A Invenção das Tradições ». HOBSBAWN, Eric in : HOBSBAWN, Eric et RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. 6e. São Paulo : Paz e Terra, 2008. p. 9.

En 1961, Glauber Rocha a écrit un article sur Humberto Mauro. Cet article sera plus tard transformé dans le premier chapitre de son premier livre *Revisão crítica do cinema brasileiro,* publié en 1963 (le livre où les bases de la tradition du cinéma novo sont affirmées). Dans ce chapitre, Glauber Rocha fait une apologie de l'importance cinématographique des années 1930 en faisant un petit tour d'horizon du cinéma dans le monde. Des allemands émigrés aux Etats-Unis (Fritz Lang et Josef von Sternberg), à l'émergence des premiers grands noms du cinéma américain (William Wyler, Frank Capra, Fritz Lang, John Ford, King Vidor...), en passant par la France (René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné, Marcel Pagnol, Jean Vigo...), l'Angleterre (Alberto Cavalcanti et Robert Grierson) et les Pays-Bas (Joris Ivens). Tout cela pour conclure que la véritable importance des années 1930 pour l'histoire du cinéma novo se devait notamment « au fait d'être l'époque de Jean Vigo, Robert Flaherty et Humberto Mauro[555]».

Glauber se penche surtout sur l'analyse de *Ganga Bruta*, réalisé en 1933 et considéré comme l'un des plus grands films brésiliens de tous les temps. Afin de mieux justifier sa tradition, Glauber tente de trouver les sources de la modernité de Mauro dans des films, genres ou réalisateurs qui ont eu une influence directe ou indirecte sur le cinéma novo. Ainsi, en même temps que le film renvoyait au cinéma poétique de Jean Vigo, il était totalement connecté au Brésil par sa thématique brésilienne, sans que cela atténue son universalisme.

Tandis que le cinéma français se laissait influencer par les documentaires anglais, le cinéma américain et le cinéma allemand, Humberto Mauro, sans accès aux cinémathèques et aux livres théoriques, en comptant sur les renseignements limités qu'il pouvait avoir sur Griffith, Vidor ou Ford, se contentait de représenter les paysages de Minas Gerais, son état natal. L'envie de valoriser un lieu universel, qui sera l'une des caractéristiques du cinéma novo, y est bien claire et se confirme quand Rocha affirme que, avec *Ganga Bruta*, Humberto Mauro « réalise une anthologie qui paraît embrasser le meilleur impressionnisme de [Jean] Renoir, l'audace de Griffith, la force d'Eisenstein, l'humour de Chaplin, la composition d'ombre de Murnau – mais surtout l'absolue simplicité, l'aigu sens de l'homme et du paysage...[556]»

Pour le jeune cinéaste, la méconnaissance de l'œuvre de Mauro s'expliquait par la fragmentation de l'évolution du cinéma brésilien, mais aussi par sa structure primaire et par l'admiration qu'il considérait excessive pour *Limite*, ce qui constituait « le seul grand crime que le pays ait commis contre Mauro». Valorisant la thématique et la forme de production simple mais universelle des films de Mauro, Rocha soulignait qu'il ne faisait aucun doute que les jeunes cinémanovistes devaient « étudier Mauro et dans ce processus repenser le cinéma brésilien, non en formules

[555] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac Naify, 2003. p. 44.
[556] Idem. p. 45

industrielles, mais en termes de films se voulant l'expression de l'homme». En outre, il leur fallait transformer le modèle de production de Mauro en celui du cinéma novo qui consistait à établir un cinéma non commercial qui « naît avec une autre langage, parce qu'il naît d'une crise économique – en se rebellant contre le capitalisme cinématographique, [l'une] des formes les plus violentes d'extermination d'idées[557]».

Afin de confirmer Mauro comme un auteur moderne et indépendant, Rocha met en valeur toute sa maîtrise du montage qui n'est jamais tyrannique, mais constitue le point de vue du réalisateur déterminé par le rythme du film lui-même. Ce montage, « marqué par une veine liée à la vie, présente aujourd'hui des liens avec le rythme syncopé d'un Godard ou le rythme spéculatif d'un Resnais – pour citer des auteurs qui ont rompu avec le montage discursif patenté, à partir de 1940, par la pratique commerciale[558]».

Ayant retrouvé les sources formelles de la modernité de Mauro en Godard et Resnais, il trouve les références de contenu et de mise en scène dans des genres et modèles de cinéma qui ont été très importants pour le cinéma novo. Ainsi, pour lui, *Ganga Bruta* , qu'il considérait comme un classique à l'envers étant à la fois expressionniste et notamment réaliste, évoluait « vers le western (la bagarre dans le bar dans le meilleur style John Ford), grandit avec la même force du cinéma classique russe» et si on peut reprocher à une scène déterminée d'être ridiculement freudienne, ce n'est pas grave car « Eisenstein tenait Marx et Freud comme les auteurs piliers de sa théorie[559]».

Quant à la représentation critique du réel, quant à la vérité de l'homme, « Malgré le fait que certaines [de ces] critiques ne soient pas dotées d'une plus vive intensité, la vérité avec laquelle Mauro pénètre dans le cadre est suffisante pour informer, sans détours, du problème social[560]». Le cinéma novo avait finalement fondé sa tradition.

1.3.2 – *Limite* : l'antithèse

Dans son deuxième chapitre, Rocha confirme les idéaux du cinéma novo trouvés dans le cinéma de Mauro à travers la négation du film *Limite*. Une négation dubitative, hésitante, car le cinéaste n'avait pas encore vu le film qui, en plus, était très admiré par des critiques qu'il appréciait.

Il ne l'avait pas encore visionné et ne savait pas si cela serait possible un jour, car le film était « un événement tragique dans l'histoire du cinéma brésilien» avec des « conséquences stérilisantes» pour

[557] Idem. p. 49.
[558] Idem. p. 53.
[559] Idem. p. 52.
[560] Idem. p. 54.

Mário Peixoto lui-même, qui n'avait jamais réussi à tourner un deuxième film, mais aussi pour le cinéma brésilien tout entier. Pour Glauber Rocha, Mário Peixoto était « un intimiste, un mystique peut-être, un homme tourné vers son monde intérieur, entièrement éloigné de la réalité et de l'histoire. Surtout un esthète hermétique ; un reste d'aristocratie marquée par le bon goût[561]». Il est curieux de noter que certains de ces adjectifs qu'il applique ici au réalisateur de *Limite* lui seraient attribués un peu plus tard.

Rocha publie une longue et minutieuse critique du film, écrite en 1931 au moment de sa sortie par Octávio de Faria (un intellectuel aristocratique et conservateur, l'un des fondateurs du Chaplin Club (un club de cinéma), très proche de Paulo César Saraceni - sur qui il a eu une certaine influence intellectuelle), qui, malgré son acclamation du film, va plutôt dans le sens défendu par Rocha. Même en étant très dithyrambique envers le film, cette critique pointe certains détails qui s'opposent aux idéaux cinématographiques du cinéma novo. Pour Octávio de Faria, outre l'absence de personnages et de thématiques nationales, *Limite* « est un film d'images, *sans préoccupations sociales*. [Il] n'expose pas, n'attaque pas, ne défend pas. [Il] *montre seulement*, met en rapport des choses sur le plan esthétique, synthétise des émotions. [Il] laisse le spectateur 'sentir' autant qu'il veut l'excès de contenu de chaque scène. [Il] *n'est pas une œuvre de penseur, mais d'artiste*[562]». (C'est nous qui soulignons). Le critique, qui était un admirateur du cinéma muet et croyait que le parlant entraînerait la mort du cinéma, terminait en affirmant, de manière grandiloquente, que « *Limite* n'était pas un film national qui doit être vu. [C'] est un grand film qui mérite d'être étudié pour les diverses questions de 'cinéma' qu'il suscite[563]».

Après tout cela, il paraissait évident que *Limite* ne servait pas à la tradition cinémanoviste. Plus tard, après avoir eu l'occasion de voir le film, les cinémanovistes auront une grande admiration pour la belle photographie d'Edgar Brazil et pour le travail d'auteur de Mário Peixoto. Mais à l'époque, les jeunes révolutionnaires pensaient que «Dans le processus dialectique de la praxis révolutionnaire, *Limite*, et l'évidente position de classe qu'il représente, est une contradiction historiquement surmontée […] il est le remplacement d'une vérité par une expérience intérieure ; une expérience formalisée, socialement mensongère ; sa morale, comme le thème, est une *limite*[564]». (C'est l'auteur qui souligne).

Mais *Limite* avait quelque chose du cinéma d'auteur qu'ils aimaient. Dans cette même critique, Octávio de Faria fait une séparation entre metteur en scène et réalisateur. Pour lui, *Limite* n'est pas une œuvre d'un metteur en scène, mais d'un artiste et réalisateur. Le cinéma étant une technique, il

[561] Idem. p. 59.
[562] Idem. p. 61-62.
[563] Idem. p. 64.
[564] Idem. p. 67.

réduirait le rôle du metteur en scène en faveur de celui du réalisateur qu'il définit comme «l'individu qui, en même temps qu'il imagine le scénario et dirige ensuite la scène, monte ou oriente le montage du film[565]». C'était, comme l'avait souligné Carlos Diegues, la définition de l'auteur quelques années avant celle d'André Bazin[566].

Le père fondateur du nouveau cinéma était finalement trouvé, le type de cinéma dont ils ne voulaient pas aussi et la tradition cinémanoviste était finalement inventée, inaugurée, ce que Rocha disait être l'une des attributions de l'intellectuel éducateur du cinéma épique. Ainsi, nous avons pu constater comment, au lieu de trouver les points de convergence entre le cinéma novo, un cinéma encore en devenir à l'époque, et l'œuvre de Humberto Mauro en essayant de vérifier ce que le mouvement aurait pu avoir qui s'inspirerait directement du cinéaste du Minas Gerais, ce qu'il avait pu récupérer de ce cinéma, Rocha et les cinémanovistes ont préféré raisonner en sens inverse.

Ainsi, le retour au passé n'est pas représenté comme une source, mais comme une petite base d'où il fallait partir pour réinventer le cinéma brésilien ; un nouveau cinéma, moderne et intellectuel, qui ne devrait pas être perçu comme une sorte de "gêne". C'est pourquoi nous avons l'impression que Rocha a essayé de forger à travers l'œuvre de Mauro, les idéaux et les références cinématographiques du cinéma novo, ce qui lui a permis d'oublier certaines postures dérangeantes et politiquement conservatrices du cinéma du cinéaste, dont nous avons fait allusion dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche.

Ainsi, en inventant sa propre tradition, le cinéma novo rompait avec la tradition et inventait le cinéma brésilien qui n'existait pas encore pour la critique intellectuelle. Avant le cinéma novo, la critique, de manière générale, affirmait que le cinéma brésilien n'était encore qu'un projet. Selon le poète et critique de cinéma Vinicius de Moraes, « le cinéma brésilien n'existe pas, ou du moins [...] est seulement latent dans deux ou trois films que quelques réalisateurs de talent ont sorti à partir de rien. Or s'il n'existe pas, c'est le cas de l'inventer...[567]». Le cinéma novo l'a fait.

La quête de la tradition est invariablement un travail réalisé par les intellectuels ou par une élite dominante avec l'intention de contrôler, de dominer ou, dans le cas des cinémanovistes, de reformuler l'histoire de la création cinématographique brésilienne, mais surtout de légitimer leur position d'inventeur d'une nouvelle tradition. Ainsi, cette affirmation de la tradition passait par la légitimation intellectuelle et l'élévation du cinéma au rang et au même niveau que n'importe quel autre art et a eu comme corollaire immédiat le mépris total envers le cinéma populaire qui se réalisait au Brésil depuis le début du cinéma. Voyons comment cela s'est passé.

---

[565] Idem. p. 62-63.

[566] DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro* : ideias e imagens. 2e ed. Porto Alegre : Editora Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999. p. 87.

[567] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 32.

1.3.3 - La légitimation intellectuelle du cinéma

Dans une sorte de contradiction, une fois qu'ils attachaient, de façon irrévocable, la superstructure à l'infrastructure, les intellectuels de gauche au Brésil disaient assez souvent qu'un pays sous-développé ne devrait pas nécessairement être culturellement. Comme l'acte de filmer était aussi important que celui de dénoncer, les nouveaux réalisateurs voulaient montrer leur talent à partir d'un nouveau cinéma élevé au même niveau que les grands arts, ce qui, s'ils réussissaient, élèverait aussi le niveau du réalisateur, qui serait considéré avec la même importance que n'importe quel autre intellectuel ou artiste. Le cinéma imaginé par les cinémanovistes « avait l'intention de donner de la dignité au cinéma en tant qu'art[568]».

Ce cinéma digne ne pouvait ni ressembler au cinéma populaire et comique des *chanchadas* ni s'apparenter au cinéma technocratique des grands studios de São Paulo, tous les deux supposés être très américanisés. Il devrait être totalement différent de tout ce qui avait été réalisé au Brésil, depuis toujours, en termes cinématographiques. Il fallait créer ou réinventer un cinéma sérieux qui devait se rapprocher du cinéma et de l'art du premier monde.

La critique brésilienne a toujours considéré le cinéma qui se faisait au Brésil comme fort peu intéressant. Le critique Paulo Emílio, un grand amateur de cinéma, le Henry Langlois brésilien, écrivait en 1959 qu'il comprenait les raions pour lesquelles on n'aimait pas le cinéma brésilien, que lui-même avait du mal à supporter. Les films lui provoquant répulsion et déplaisir, il se préserverait « pour les occasions où je crois qu'il s'agit d'une œuvre qui, du moins en partie, justifie les espoirs que je projette sur le futur de notre cinéma[569]».

Et nous avons déjà cité un autre article où il commente la médiocrité de toutes les branches du milieu cinématographique brésilien. Avec le cinéma novo cela allait changer. Le cinéma allait finalement devenir « la conscience nationale, le miroir intellectuel, culturel, philosophique de la nation», ainsi que le proclamait Glauber Rocha en 1979 dans *Abertura*, son programme pour la TV Tupi, l'une des chaînes brésiliennes de l'époque.

Comme dans le cas de la bossa nova - le mouvement musical apparu quasiment au même moment que le cinéma novo et qui a sophistiqué la samba populaire en rendant plus facile la participation des jeunes compositeurs de classe moyenne, en ce sens qu'ils ne seraient plus accusés de pratiquer un art "populaire" -, cette envie d'approcher le cinéma des autres arts, notamment de la littérature,

---

[568] DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro*. Op. cit. 59.

[569] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 41.

signifiait une envie de distinction, mais surtout l'éloignement de la culture populaire souvent dénigrée et ayant mauvaise réputation.

Théoriser la pratique de la culture populaire était une chose, la pratique elle-même en était une autre, ce qui explique le cas de certains compositeurs de classe moyenne qui ont dû changer leurs noms quand ils ont décidé de pratiquer l'une des formes de la culture populaire, tels que, entre autres, le compositeur Carlos Alberto Ferreira Braga, le populaire Braguinha, qui s'est fait appelé João de Barro au début de sa carrière de compositeur de samba afin de cacher à sa famille qu'il écrivait des chansons populaires, et le cas déjà cité du grand acteur Zé-Trindade, qui s'appelait Milton da Silva Bittencourt.

Ainsi, l'une des grandes conquêtes des cinémanovistes consiste à avoir hissé le cinéma au même niveau que les autres arts, comme l'expliquait Nelson Pereira dos Santos en 1965 :

> « Ce que nous pouvons constater aujourd'hui, c'est que le résultat principal a été l'affirmation culturelle du cinéaste brésilien. Cette phrase du député Euvaldo Pinto, à savoir que le cinéma n'est plus une activité divorcée des autres activités culturelles de niveau plus élevé, est entièrement vraie. Ainsi, le Cinéma Novo a réussi à transformer le cinéma brésilien, ou mieux, il a donné au cinéma brésilien cette catégorie de manifestation, d'expression de notre culture. Aujourd'hui le réalisateur de cinéma est au même niveau que n'importe quel intellectuel intégré dans le processus culturel brésilien, ce qui n'arrivait pas autrefois...[570]».

Le cinéma novo a permis à la fois la valorisation du cinéma et la reconnaissance intellectuelle et professionnelle des réalisateurs. Il était important pour les jeunes réalisateurs issus des classes moyennes d'être reconnus en tant qu'intellectuels et non comme simples professionnels du travail, dans un pays où le travail est souvent associé aux esclaves, aux pauvres et aux inférieurs. Outre le refus d'un cinéma populaire, cette légitimation intellectuelle du cinéma était synonyme d'une véritable réification de l'intellectuel. Voyons comment.

1.3.4 - La réification de l'intellectuel

Le nouveau cinéma pensé par les intellectuels de gauche, notamment les communistes, depuis le début des années 1950 devait être indépendant (tourné en dehors des studios et sans l'apparat technique des films commerciaux), réaliste (influence du néo-réalisme italien) et critique de la réalité sociale brésilienne (influence du marxisme à travers les réalismes critique et socialiste),

[570] « Cinéma Novo : origens, ambições e perspectivas ». (Débat entre Alex Viany, Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos). *Revista Civilização Brasileira*, n° 1, mars de 1965. p. 189.

auteuriste (synonyme d'auteur dans le sens français) et intellectuel. Le nouveau cinéma devait élever le niveau du cinéma en le hissant au même niveau que les autres arts (ce qui signifiait valoriser intellectuellement le niveau des films, des dialogues, le rapprocher de la littérature, et justifierait et expliquerait le rapprochement des cinémanovistes avec les romanciers des années 1930, de Bertolt Brecht et d'Eisenstein), ce qui, par conséquent, résulterait dans la reconnaissance et la valorisation des responsables des films, les réalisateurs.

Ce n'est nouveau pour personne que l'idéalisme proposé dans le livre *La République* de Platon a été à la base d'une infinité d'utopies apparues dans le monde. Dans ce livre phare du philosophe grec, il n'y est pourtant pas question de théorie politique sur la construction d'une république ou sur les formes les plus adéquates pour la constitution de cette république. Il y est plutôt question d'une "paideia". C'est-à-dire, de la meilleure manière d'éduquer un peuple. Pour le philosophe, une république idéale devrait être éduquée et commandée par une aristocratie du savoir ayant en tête un philosophe roi. Ainsi, en opposition aux sophistes et aux poètes, il y est proposé comme alternative une paideia philosophique, la seule qui saurait guider le peuple dans la bonne direction.

Le philosophe est le seul capable de guider un peuple qui, sans son enseignement, vivrait encore dans l'obscurité des cavernes, ne voyant que le réflet des ombres projetées, jamais les choses elles-mêmes, tellement il serait éloigné de l'intelligibilité de l'univers. Il faut que le philosophe, pilote et médecin de la société, sorte les meilleurs de cette irréalité et leur fasse voir la lumière du soleil pour comprendre l'essence, « l'être réel», le « vrai absolu» des choses, pour qu'ils sachent établir « les lois du beau, du juste et du bon[571]» afin qu'ils puissent un jour prendre le commandement de la cité. Et la société ne sera jamais celle rêvée et idéale aussi longtemps que les philosophes n'auront pas pris les rênes de son commandement.

Le livre est basé sur quelques oppositions binaires, antinomiques et morales, tels que le bien et le mal, l'être et le non être, le juste et l'injuste, l'opinion et la connaissance, le bon et le mauvais, le monde des idées et le monde sensible et, comme une opposition quasiment corollaire de cette dernière, - qui nous intéresse davantage ici -, celle entre le travail manuel et le travail intellectuel, parmi tant d'autres oppositions. Dans ce livre, les travailleurs, en opposition aux sages philosophes décrits comme les amis des sciences et des choses supérieures et immuables, ne sont pas considérés comme des citoyens de la polis (cité), à cause de leur manque de temps pour se dédier aux réflexions d'ordre plus métaphysique ou liées à la praxis politique, rôle voué au philosophe, dénotant les caractéristiques pour le moins élitistes d'une société idéale.

[571] Platon. *La République*. Traduction, introduction et notes par Robert Baccou. Paris : FlamMárion, 1966. p. 241.

Dans le livre X, le rôle éducatif du philosophe se précise ; il doit éloigner le peuple des impostures, des mensonges des poètes qui, comme les peintres, ne représentent pas le vrai. Socrate y discute avec ses interlocuteurs des manières de construire une polis idéale qui passerait par le bannissement de la poésie. Non pas un bannissement total, mais faire en sorte qu'elle ne soit plus considérée comme un modèle éducatif des hommes en raison du fait qu'elle ne serait qu'une simple imitation, une mimesis de la réalité, qu'elle ne dit ou ne montre pas le vrai, la véritable essence des choses, ce qui *est*, mais seulement les apparences, ce qui n'*est* pas, destitué de tout sérieux et sans aucune « connaissance valable» des choses au profit de la philosophie, qui, elle, serait proche de la vérité et de l'essence des choses. Ainsi, le poète (à l'instar du peintre) :

> « ne produit que des ouvrages sans valeur, du point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondé à ne pas le recevoir dans un État qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine de la sorte, l'élément raisonnable […] il introduit un mauvais gouvernement dans l'âme de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable...[572]».

Quand nous prenons conscience du fait que la poésie à laquelle se réfère le dialogue de Socrate avec ses disciples est celle des livres d'Homère et des tragédies ; qu'il y est aussi question de critique des comédies comme des choses basses et inférieures dont on devrait avoir honte, nous pouvons très bien penser à une opposition élitiste, ce qu'elle est d'ailleurs, entre la culture pour le peuple et une culture plus érudite, une contradiction qui évidemment n'existait pas encore à l'époque sur ces termes.

Ainsi, cette réification de la sagesse, d'un univers intellectuel au détriment d'un univers plus populaire, – en gardant à l'esprit la relativité synchronique de ce terme -, qui fait allusion au citoyen conscient qui ne doit pas se laisser séduire par les choses inférieures, qui cherche à éduquer et à ramener vers la lumière, vers la vérité absolue, un peuple qui vivrait encore dans les cavernes, sous l'emprise de la mauvaise poésie, n'est pas fondamentalement différente de celle qui a eu cours au Brésil dans les années 1950 et 1960. Et si nous transposons l'allégorie de la caverne dans les années 1960, en la transformant non en symbole de l'ignorance, mais de l'aliénation, la ressemblance se révèle davantage saisissante.

La réification intellectuelle du Brésil de ces années-là se basait aussi sur l'opposition entre une culture d'élite et une culture et un cinéma populaires, considérés comme aliénants, ainsi que sur une survalorisation du rôle de l'intellectuel, devenu le seul capable d'aider le peuple à se libérer de cette

[572] Idem. p. 370.

aliénation, à développer une conscience critique de ses problèmes et à marcher vers la lumière de la rédemption. Dans les deux cas, les aspects éducatifs et messianiques d'un intellectuel guide du peuple sont frappants. Comme le souligne Gramsci, l'un des plus grands défenseurs de la supériorité des intellectuels, de leur rôle dans la direction du peuple, pour qui le philosophe de Platon est l'intellectuel d'aujourd'hui, qui est fait pour gouverner les autres et non pas pour être gouverné et pour qui l'auto-conscience signifiait la création d'une élite d'intellectuels, « une masse humaine ne se 'distingue' ni ne devient indépendante 'pour soi' sans s'organiser (*lato sensu*) ; et il n'y a pas d'organisation sans intellectuels, c'est-à-dire, sans organisateurs et dirigeants, c'est-à-dire, sans que l'aspect théorique de la liaison théorie-pratique se distingue concrètement dans une strate de personnes 'spécialisées' dans l'élaboration conceptuelle et philosophique[573]».

Ce texte aurait pu avoir été écrit par n'importe quel intellectuel de l'Iseb ou de la gauche brésilienne des années 1950 et 1960, tant il y a de ressemblances entre leur conception du rôle de l'intellectuel et celle prônée par Gramsci. En analysant le rôle des intellectuels brésiliens entre 1925-1940 et entre 1954-1964, Daniel Pécaut démontre leur envie d'organiser la société brésilienne en s'érigeant comme classe dirigeante. Dans la première période, en se considérant comme les grands connaisseurs de la société brésilienne, ils ont essayé d'organiser la culture en cherchant à affirmer une identité et puis, dans la deuxième période, comme il fallait s'opposer aux forces étrangères, ils se sont positionnés comme des représentants légitimes et des « interprètes des masses populaires[574]».

Dans les années 1960, l'idée que seuls l'intellectuel et l'artiste pourraient désaliéner le peuple, le sortir des cavernes et l'amener à faire la révolution, avait cours. Dans le cas spécifique des réalisateurs, on imaginait que seul le cinéma intellectualisé, instrumentalisé et investi d'un pouvoir éducatif et civilisateur, comme le philosophe de *La République*, pourrait intervenir dans la réalité et apporter au peuple la conscience critique.

Ainsi, les films qui n'étaient pas réalisés par des intellectuels, par des formateurs d'opinion, par des auteurs, étaient critiqués et marginalisés. Ce fut le cas des *chanchadas*, de *O pagador de promessas* (*Parole donnée*), réalisé par Anselmo Duarte, récompensée par la palme d'or à Cannes en 1962, et de *O assalto ao trem pagador* (*L'attaque du train postal*), réalisé en 1962 par Roberto Farias. Il est vrai que ces films n'affichaient aucune envie de recherche formelle comme d'ailleurs plusieurs films des cinémanovistes ou de ces qui les ont précédés et inspirés -, mais c'étaient de films (notamment les deux derniers cités) qui auraient pu appartenir au cinéma novo (comme ce fut d'ailleurs le cas du film de Roberto Farias, qui parfois était considéré par les cinéastes comme un film du mouvement à

[573] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 104.
[574] PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation*. Op. cit. p. 4.

part entière, mais qui la plupart du temps ne l'était pas). Mais comme il ne s'agissait pas de films d'intellectuels ou de films intellectualisés, l'accès au club leur avait été interdit. Art et artiste étaient synonymes d'intellectuel.

A ce sujet, le sociologue marxiste Carlos Estevam - qui a provoqué une vive polémique avec les cinémanovistes en attirant leur attention sur la nécessité d'une forme simple s'ils voulaient vraiment entamer un dialogue avec le public, s'ils voulaient se faire comprendre - avait critiqué le fait que les intellectuels se considèrent comme les seuls représentants de la culture du peuple. Selon lui « les artistes et intellectuels de gauche hésitent à accorder aux autres le droit d'adopter un comportement différent du leur. Ils se sentent détenteurs de la parole définitive sur le sujet de la culture et manifestent le propos de faire en sorte que leurs modèles soient embrassés par tous ceux qui, peu important la manière, produisent de la culture au Brésil[575]».

L'intellectuel était perçu comme le seul maître de l'opinion publique capable de faire plier le pouvoir. D'après Glauber Rocha, l'intellectuel est le seul responsable des idées qui doivent influer sur la masse indécise. Ainsi, les maîtres de l'opinion publique doivent être les éditorialistes et les réalisateurs car leur « idée agit comme une arme très puissante au sein de la société capitaliste […] Devant l'intellectuel et les 'voix de la pensée, le pouvoir oscille' intimement face à la profondeur des yeux qui sautent devant lui[576]».

Cela peut paraître paradoxal, mais il y avait, dans les années 1950 et 1960, une certaine aversion ou, du moins, une certaine résistance aux expressions de la culture populaire. Il y avait un comportement un peu ambigu de la part des intellectuels. Alors même que théoriquement on affirmait vouloir la protéger, dès qu'elle rencontrait du succès au théâtre ou au cinéma, elle était immédiatement critiquée, accusée d'aliénée, comme si, couramment confondue avec le folklore, elle ne devait jamais quitter son ghetto, comme si elle ne devait jamais se montrer au grand public, devant toujours garder son statut de "chose préservée", "traditionnelle" et "marginalisée".

Cette posture ambivalente pouvait être attribuée au complexe du "chien bâtard", très répandu dans un certain milieu intellectuel, souvent préoccupé par ce que pourraient penser les métropoles culturelles et par ce qui s'y faisait. En ce sens, il fallait faire l'apologie d'une culture sérieuse et intellectuelle et dénigrer tout ce qui avait rapport au populaire (peut-être parce que populaire au Brésil avait une liaison avec les esclaves ou avec le travail, toujours considéré comme indigne au Brésil) afin que le Brésil et ses intellectuels ne soient pas l'objet de la risée de la critique internationale. L'un des critiques les plus importants et influents des années 1950 formule les pires

[575] ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Op. cit. p. 26.
[576] ROCHA, Glauber. « O preço da idéia ». Salvador, *Diário de Notícias*, 1960. Apud : VENTURA, Tereza. Op. cit. p. 150.

commentaires sur la culture populaire, le cinéma, les réalisateurs et les techniciens des décennies précédentes, notamment ceux ayant appartenu au cinéma populaire, et conclut que :

> « le produit de cette confusion [le film brésilien] finissait par sortir dans les salles, parce que leurs propriétaires étaient obligés de le diffuser, par la force des lois protectionnistes, ou parce que, d'une forme ou d'une autre, ce produit finissait par *avoir du succès au box-office*, couvrant les dépenses de production et en générant un certain profit – parfois d'un montant élevé – grâce à la *popularité des personnages* qui en faisaient partie ou à l'argument qui était choisi pour ces films. En vérité, *ces arguments étaient les plus primaires et s'inspiraient du carnaval, de la samba, de la favela, du football, de la novela* [*soap opéra*], d*e la radio et d'autres choses du même genre, qui constituaient leur source habituelle*[577]». (C'est nous qui soulignons)

Outre le fait que cette critique est un véritable paradigme du type de critique (qu'elle soit l'œuvre des critiques les plus conservateurs, comme l'auteur de celle-ci, ou qu'elle soit un produit de la critique de gauche) qui avait cours sur les films populaires, nous pouvons noter l'élitisme et les préjugés de son auteur à l'encontre des films populaires (dans le sens du boxoffice), à l'encontre des acteurs populaires (dans le double sens de connus et d'origine populaire) et surtout son plaidoyer contre les manifestations de la culture populaire. C'est pourquoi il ne nous paraît pas surprenant que cette critique ait été réalisée pour le catalogue de la IIéme Rétrospective du Cinéma Brésilien, qui faisait partie du Ier Festival International de Cinéma qui comptait parmi ses invités Henry Langlois, Jean Painlevé, André Bazin, Abel Gance, Eric von Stronheim, Joan Fontaine, Irenne Dunne, Edward G. Robinson et Errol Flynn. Complexe de "chien bâtard" oblige, il fallait critiquer le populaire, culture dite inférieure, face à tout ce beau monde.

Il y avait un abîme entre la théorie et la pratique. Les intellectuels de gauche qui condamnaient les pratiques élitistes des classes hégémoniques étaient les mêmes que ceux qui marginalisaient la culture populaire, considérée comme excessivement intuitive et aliénante. Le respect de la diversité prôné dans la théorie n'était pas respecté dans la pratique. Quand une pratique culturelle n'avait pas l'étiquette de production intellectuelle, elle n'était pas respectée, n'était pas valorisée, du moins dans un premier temps. De façon quasi systématique, les productions non intellectualisées étaient jugées comme mauvaises.

Odyr Fraga, réalisateur et scénariste de dizaines de *pornochanchadas*, un genre de film encore moins recherché qui ne l'étaient les chanchadas, manifeste toute son indignation contre ce qu'il considérait l'élitisme et la partialité de la critique brésilienne et affirme :

---

[577] DUARTE, Benedito J. « As idades do cinema brasileiro ». Retrospectiva do Cinema Brasileiro. São Paulo, 1954. Apud : AUTRAN, Artur. *Alex Viany : crítico e historiador*. São Paulo : Perspectiva ; Rio de Janeiro : Petrobras, 2003. p. 156.

> « le cinéma brésilien est bien le reflet de la culture brésilienne et du peuple brésilien. Il y a un cinéma qui appartient à une classe moyenne gauchisante intellectuelle, quelquefois de piètre formation intellectuelle, qui a une culture d'oreille, joue du piano à l'oreille. Et qui a pris possession du cinéma culturel brésilien. La critique en fait partie. […] Parce que la critique brésilienne n'est pas colonisée culturellement. Elle copie simplement. Elle n'observe pas, elle copie parce qu'elle ne pense pas. […] Les critiques n'arrivent pas à séparer l'argument du scénario. A de nombreuses reprises, ce qu'ils trouvent mauvais dans l'argument est bon dans le scénario. Ils ne savent pas où se trouvent une chose ou l'autre, et pourtant cela devrait être un devoir professionnel de leur part. Enfin, ils font de la critique discursive et il y a souvent une partialité – soit d'engagement idéologique, peu importe le côté, soit d'élitisme intellectuel exagéré, ce qui est une bêtise[578]».

Malgré la généralisation et l'exagération rancunière du scénariste et réalisateur, nous pouvons comprendre que l'élitisme intellectualiste des critiques, que la valorisation systématique de l'art culte au détriment de la culture populaire dérangeât. L'intellectuel et l'intellectualisé détenaient à l'époque le monopole d'un savoir encyclopédique et de la supériorité artistique. Reviendrait à l'intellectuel non seulement le rôle de guider le peuple vers une révolution qu'il était incapable de la réaliser tout seul, mais aussi celui de corriger son goût esthétique et culturel. Cette caractérisation ethnocentrique de la culture populaire comme quelque chose de simple, irrationnel et archaïsant de la part des intellectuels progressistes, souvent faite à partir d'une comparaison hiérarchisée avec la culture dominante, considérée comme supérieure, dénote une médiatisation de la culture populaire semblable à celle effectuée par les classes dominantes.

Ce préjugé contre la culture populaire, considérée comme inférieure, conduit un intellectuel aussi engagé et à gauche que le gramsciste Carlos Nelson Coutinho à affirmer, en reprenant par ailleurs une idée de Gramsci, que seule la culture dite d'élite permettrait à l'être humain de s'élever jusqu'à l'auto-conscience d'appartenir au genre humain « dans la mesure où par son truchement il s'approprie des instruments capables de rompre la fausse conscience aliénée et particulariste qui l'empêche de développer une posture critique adéquate face au monde dans lequel il vit[579]».

Même à droite, il n'est pas facile de trouver une position aussi élitiste et gorgée de préjugés que celle-là. Avant que l'on nous objecte une position anti-intellectualiste, nous devons dire que ce qui est critiqué ici, c'est surtout l'ambivalence et l'incohérence d'un discours qui condamne les postures bourgeoises et les attitudes réformistes d'une certaine gauche, alors même que, culturellement, sont employées les mêmes méthodes réactionnaires. Nous critiquons aussi le discours paternaliste qui considère les classes subalternes éternellement condamnées à la passivité et qui clame la nécessité

[578] ABREU, Nuno César. *Boca do lixo : cinema e classes populares*. Campinas : Editora da Unicamp, 2006. p. 73.
[579] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil.* Op. cit. 92.

d'une classe ou catégorie éclairée, sujet de l'histoire, qui le fasse sortir des cavernes. Enfin, nous critiquons la contradiction survenue du fait que l'on condamne l'emploi de la "voie prussienne", la révolution venue d'en haut, alors même que l'on essaye d'appliquer les mêmes pratiques sur le plan culturel.

Il ne fait aucun doute que la citation ci-dessus est valable pour une certaine classe sociale, mais sûrement pas pour toutes. L'intellectuel ne peut pas se mettre à la place d'un peuple qu'il ne connaît que superficiellement et juger, à sa place, de ce qui serait mieux pour lui. Ce n'est qu'à travers sa propre culture, la culture qu'il comprend, indépendamment des analyses manichéennes, que le peuple peut interpréter le monde. Outre son inaccessibilité, le grand art lui reste invariablement incompréhensible.

Dans la série des préjugés contre la culture populaire de la part des intellectuels de classe moyenne, Nelson Motta, un critique brésilien de musique respecté et très influent, affirme à propos de la musique populaire des années 1950 que les jeunes de classe moyenne trouvaient insupportables les musiques populaires des années précédant la création de la Bossa Nova qui n'avaient rien à voir avec leur univers culturel et leur envie de modernités. D'après lui, pour les « *jeunes de classe moyenne de Copacabana, ces chanteurs de la Radio Nationale et leurs grandes voix, qui parlaient de choses qui ne nous intéressaient pas dans un langage que nous ne comprenions pas, étaient abominables*[580]». (C'est nous qui soulignons).

Glauber Rocha, dans la même lignée que Nelson Motta, avait affirmé que la bossa nova avait sorti la samba de son sous-développement[581], de la même manière que le cinéma novo l'avait fait avec le cinéma brésilien, aurait-il pu dire. Dans ce cas, il y aurait une musique plus développée, qu'on suppose être la musique dite érudite (ou « éruditisée»), et, si l'on est manichéen et généraliste à l'extrême, cette musique serait toujours développée, tandis que l'autre serait souvent sous-développée. Encore une fois, nous percevons que la musique populaire était souvent jugée par comparaison avec la musique hégémonique, jamais dans ses particularités.

Rocha et les intellectuels de gauche ne se rendaient pas compte qu'ils défendaient le peuple contre les capitalistes en employant, en ce qui concerne la culture du pauvre, un discours de goût qui légitime et naturalise, dans les deux sens, un goût et un rapport de classe, qui ne diffère en rien de celui employé par la bourgeoisie. Ce qui vient d'en haut serait toujours bon, tandis que ce qui vient d'en bas serait toujours mauvais. Inconsciemment et contradictoirement, à travers les rapports culturels, ils légitiment une différence de classe qu'ils voulaient abolir.

---

[580] MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais : solos, improvisos e memórias música is*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2000. p. 125

[581] ROCHA, Glauber. *Versus*, n° 6, 15 de novembre, 1976. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 50.

C’est d'autant plus surprenant que dans aucun cas les critères et les paramètres du choix de leurs goûts ne sont définis. Comme si la question sociale et la différence entre les classes suffisaient, servant à les naturaliser. Dans cette négation généralisée et systématique du populaire, il y avait quelque chose de l'ordre de la légitimation du goût des classes aisées. Comme le note Bourdieu :

> « Le refus de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et 'à bon marché', puisque le déchiffrement en est aisé et peu 'coûteux' culturellement, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop *immédiatement* accessibles et par là discrédités comme 'enfantins' ou 'primitifs' (par opposition aux plaisirs différés de l’art légitime) [582]». (C'est l'auteur qui souligne).

Il y avait dans ce mépris quelque chose que Hannah Arendt appelle le philistinisme cultivé dont la caractéristique principale « a toujours été le mépris des loisirs et du divertissement sous une forme ou une autre, parce qu'aucune valeur ne pouvait en être tirée[583]». Mais dans le cas spécifique des intellectuels brésiliens, plus que la recherche d'un utilitarisme de l'art, ce préjugé était une marque de leur classe sociale. Au Brésil, le savoir a toujours eu quelque chose d'aristocratique, sorte de réservoir d'une élite que l'on appelait ironiquement l'élite "togée" (de toge), parce qu'elle se considérait bien formée.

Mais il y avait aussi le préjugé et l'élitisme propres aux intellectuels de gauche. Pour Marx, la révolution était un affaire d'intellectuels, d'une minorité illuminée, avant d'arriver au peuple, même s'il attribue à Proudhon la phrase qui affirme que « Ce sont les savants, les hommes capables de surprendre à Dieu sa pensée intime, qui font l'histoire. Le menu peuple n'a qu'à appliquer leurs révélations[584]». Marx s'inspire de Feuerbach, qui prônait déjà une bipartition de la société entre une classe supérieure et cultivée et une autre, pratique. Sans compter Antonio Gramsci, qui considérait l'intellectuel comme l'avant-garde des classes ouvrières, même s'il disait détester l'élitisme et la notion d'élite parce qu'ils entraînaient la dichotomie gouvernant-gouvernés, qu'il détestait.

L'impression laissée par cette réification de l'intellectuel et de l'intellectualisé au détriment d'une culture plus intuitive et populaire, moins médiatisée par le rationnel, est que, contrairement à ce qu'ils proclamaient, les intellectuels de gauche ne parlaient pas au nom du peuple, mais de leurs propres intérêts, de leurs idéaux instrumentalisés dans le peuple. Ils se sont très rarement mis dans

---

[582] BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. Op. cit. p. 566.

[583] ARENDT, Hannah. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Traduit de l’anglais sous la direction de Patrick Levy. Paris : Gallimard, 1972. Col Folio Essais n° 113. p. 264-265.

[584] MARX, Karl. « Lettre de Marx à Annenkov ». In : *Misère de la philosophie*. Paris : Payot et Rivages, 2002 (Petite Bibliothèque Payot, n° 294). p. 66.

la position du peuple. En se prenant comme des êtres supérieurs, membres d'une petite élite d'élus, de bien nés, ils se sont arrogé le droit de juger la culture du peuple et ont essayé d'imposer, de haut en bas et sans dialectique, ce qui leur semblait mieux et correct. Ils n'avaient peut-être pas tort, mais paternalistes, ils ont oublié de discuter de cela avec l'intéressé. Nous ne parlons pas de lui demander son avis, à quoi l'on pourrait objecter que le peuple, réactionnaire et peu instruit, choisirait la mauvaise voie, ce qui est discutable bien que cela puisse être vrai. Nous parlons de concertation, de tentative de construire quelque chose en commun sans le mépris de l'altérité. De la manière dont cela a été fait, ils ont tout simplement condamné le présent et le passé pour mieux imposer le nouveau, le moderne, le révolutionnaire pour le bien du cinéma brésilien, mais pas forcément pour le bien de la culture populaire.

Comme nous venons de le voir, un autre point important de l'invention de la tradition cinémanoviste fut la négation de la validité de la culture populaire dans la forme où elle se trouvait. Et, dans ce refus du populaire, il y avait le refus total des *chanchadas*, manifeste non seulement dans la critique esthétique de ces films, mais aussi et surtout dans la négation du présent que leur existence symbolisait. C'est souvent la même chose à chaque fois que surgit un nouveau mouvement, étant donné que « toute modification des instruments culturels, dans l'histoire de l'humanité, se présente comme une profonde mise en crise du 'modèle culturel' précédent[585]». Afin de s'assurer une place au soleil de l'Histoire, il faut s'inventer une tradition en niant le passé afin de réinventer le présent et l'avenir. Cela n'a pas été différent avec François Truffaut et le cinéma de la «qualité française», avec le modernisme et le romantisme brésiliens ou avec Maxime Gorki et la littérature russe du début du XXème siècle car, comme l'affirmait Octávio Paz :

> « le nouveau n'est pas nécessairement moderne, sauf s'il est porteur de la double charge explosive : être la négation du passé et être l'affirmation de quelque chose de différent […] Ce n'est pas seulement le différent, mais ce qui s'oppose aux goûts traditionnels. Le nouveau ne nous séduit pas par sa nouveauté, mais parce qu'il est différent ; et le différent, c'est la négation, le couteau qui divise le temps en deux : avant et maintenant[586]».

1.3.5 - L'anti-*chanchadisme*

La critique brésilienne, depuis les années 1920 plus précisément, a toujours cherché à définir la véritable identité d'un cinéma "typiquement" brésilien. Et, avant le cinéma novo, qui a été le

[585] ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6e. São Paulo : Perspectiva, 2004. p. 34

[586] PAZ, Octávio. *Os filhos do barro : do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984. p. 20.

premier à parler d'une forme nationale, cela passait souvent par le contenu des films. Le contenu aseptisé et européanisé de la négation de la réalité brésilienne dans le cinéma des années 1920, plus proche du cinéma américain et d'une conception industrielle du cinéma, ou le contenu réaliste et critique du cinéma des années 1950, plus proche d'un cinéma artistique et européen. Néanmoins, sans aucune base théorique définie, ces suppositions dépassaient rarement le volontarisme, le stage de l'envie, en demeurant restreintes à certains groupes avec des intérêts économiques ou idéologiques bien précis. Par contre, autant la critique des années 1920 que celle des années 1950 savaient, quasiment à l'unanimité, ce qu'ils ne voulaient pas comme modèle pour le cinéma brésilien : le cinéma documentaire pour les premiers, parce qu'il représentait le peuple, et le cinéma populaire des *chanchadas* pour les deuxièmes, parce que considérées comme étant du non-cinéma ou, dans le meilleur des cas, un cinéma malhonnête et mal réalisé, même si la brésilité thématique de ces films, qu'on les aime ou pas, semblait notoire. Encore une fois, la définition de "national était cherchée par soustraction", comme affirmait Roberto Schwarz, ce qui était typique de l'époque.

Mais indépendamment de leur faible qualité filmique, le refus de ces films populaires dans le double sens du terme - films à succès et films avec un langage simple et des thématiques populaires -, avait pour base, avant les années 1950, un préjugé contre le comique, toujours considéré comme inférieur, et contre le populaire, considéré comme vulgaire et non civilisé. Après, dans les années 1950, vient s'y rajouter l'émergence de l'influence communiste sur les milieux artistiques qui, avec son "réalisme critique" d'origine indirectement lukacsienne, refusait tout ce qui n'avait pas un contenu engagé, tout ce qui était de l'art pour l'art, même si ce n'était pas vraiment le cas de ces films aux formes et langages simples, mais loin d'être aliénés comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail.

Si la plupart des intellectuels brésiliens, du moins jusqu'au Romantisme et au Modernisme, même les plus combatifs et indépendants, ont cherché à valoriser la culture populaire sans jamais perdre de vue la culture étrangère, par complexe d'infériorité ou excès de zèle, au moment d'analyser la leur, avec la réification du politique et de l'intellectuel, il n'y avait plus de place pour l'acceptation de ces films populaires ni pour les manifestations de la culture populaire organisées *par* le peuple, totalement évincés du projet que la gauche imaginait pour le Brésil[587].

De toute façon, dans les années 1950, même le choix du type de critique que l'on faisait était marqué par un parti pris, pas forcément esthétique ou politiquement neutre. Grosso modo, les critiques de gauche préféraient les films européens et donnaient la préférence au contenu, tandis que les critiques moins progressistes cherchaient à valoriser les aspects plus esthétiques du cinéma

[587] SIMONARD, Pedro. Op. cit. p. 37.

américain. Le mépris des *chanchadas*, du cinéma brésilien en général, était leur seul point de convergence. Bouc émissaire de ce désamour, ces films furent souvent violemment critiquées par une critique qui ne commencerait à apprécier le cinéma brésilien qu'au début des années 1950, après l'avènement de la Vera Cruz et des premiers congrès de cinéma, comme nous venons de le voir.

Autant mal aimés que détestés et méconnus, ces films populaires semblaient n'intéresser personne, car comme l'affirma Nelson Pereira dos Santos, qui considérait ces films dangereux pour la culture nationale, « je n'avais jamais vu une *chanchada*, ni n'avais le moindre intérêt à en voir[588]». De toute façon, la critique qui avait cours au Brésil à l'époque n'est pas comparable à celle qui se fait de nos jours. Aujourd'hui, comme le note le cinéaste et critique Orlando Senna, la critique est faite après le film réalisé, tandis que dans les années 1950 « la critique était une chose qui précédait les films. Nous écrivions sur le cinéma qui devrait exister, et non sur le cinéma que nous étions en train de voir. Les critiques étaient des hérauts d'une chose qui n'existait pas[589]». Un type de critique normative qui aurait pu transformer le cinéma en un exercice scolaire et le conduire « au folklore touristique et à la propagande[590]», selon le dire de Jean-Claude Bernadet.

Mais tout cela n'avait aucune importance car pour les cinémanovistes et les critiques de manière générale - même pour les premiers historiens du genre -, les *chanchadas,* le modèle négatif de leur futur cinéma, n'étaient qu'une « grossière insuffisance artistique[591]», « pornographie et *musicanaillisme*[592]» vulgaires et irresponsables, le mal contre lequel le nouveau cinéma devrait lutter à tout prix, le contrecarrer, voire l'anéantir comme aimait le dire Glauber Rocha. Davantage qu'un devoir, c'était leur mission de « rejeter un art sans signification esthétique et de simple imitation[593]» avec sa « vision colonisée idéalisée et inconséquente de la réalité[594]».

Le fait est que la critique et les intellectuels ont toujours aimé détester le genre, ce « cancer conformiste du sous-développement[595]» qui n'était même pas considéré comme du cinéma. Selon le critique Jean-Claude Bernadet, « on ne pouvait pas dire du bien[596]» de ce genre de film, dans lesquels « les spectateurs se projettent sur les personnages grotesques […] et rient d'eux-mêmes

---

[588] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 207.
[589] VIANY, Alex. *O processo do Cinema* Novo. Organização de José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 394.
[590] GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 191.
[591] NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petropolis : Vozes, 1966. p. 20.
[592] Glauber fait un jeu de mots avec les mots música l et canaille. Apud : GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996. p. 156-157.
[593] Idem. p. 364
[594] JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo : T. A. Queiroz. 1982. p. 89.
[595] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo : Cosac Naify, 2004. p.
[596] BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. Op. cit. p. 73.

permettant ainsi une catharsis qui soulagerait le complexe d'infériorité d'un public/peuple qui se méprise quand il se compare aux pays industrialisés[597]». Nous ne pensons pas que le public avait cette conscience internationaliste ni qu'il riait de soi. Nous pensons que le public riait de ce qui est critiqué dans les films et des solutions comiques trouvées. Néanmoins, ce qui n'y est pas dit est qu'une certaine partie de la critique, celle "mazombiste" , manifestait elle aussi, dans sa condamnation des films, un certain complexe d'infériorité, le fameux complexe de « chien bâtard», par rapport à la culture étrangère.

En fin de compte, en s'acharnant sur ces films, la critique et les intellectuels assoiffés de modernité auraient opposé, comme l'affirme Bourdieu, leur esthétique à 'l'esthétique populaire', laquelle serait

> « fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction» sans jamais essayer de comprendre le point de vue *fonctionnaliste* du public, celui auquel ces œuvres étaient destinées et qui « refuse toute espèce de recherche formelle et tous les effets qui, en introduisant une distance par rapport aux conventions admises (en matière de décor, d'intrigue, etc.), tendent à mettre le spectateur à distance, l'empêchant d'entrer dans le jeu et de s'identifier complètement aux personnages…[598]»

Après l'analyse de l'opposition aux *chanchadas* et de l'invention de la tradition, essayons maintenant de définir et d'analyser le mouvement avec ses phases, ses objectifs, ses résultats et ses principaux acquis. Le mouvement ou le processus inachevé du mouvement prônait la défense d'un cinéma réaliste qui représenterait de manière critique la réalité des plus démunis. Le cinéma est transformé dans un outil pédagogique qui doit servir à faire prendre conscience aux masses de leurs problèmes, mais surtout de leur aliénation. Un cinéma de réflexion critique, démystificateur et engagé.

1.4 – L'émergence du cinéma novo

1.4.1 – Les phases

Nous pouvons diviser le mouvement dans, au moins, trois phases très différentes que nous pourrions intituler la phase du rêve, la phase de la fin du rêve (où ils analysent les raisons de la défaite) et la phase de la prise de conscience de la fin du rêve (qui les conduits vers d'autres

[597] BERNADET, Jean-Claude. *Propostas para uma historia*. (édition revue et élargie). São Paulo : Companhia das Letras, 2009. p. 117-118.
[598] BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. p. V.

directions). Il va sans dire que l'unique objectif d'une division d'un mouvement ininterrompu est d'en faciliter l'analyse. Ces phases, à l'exception de la première, interrompue et empêchée par le coup d'État fasciste, ne sont pas étanches, n'ont pas de limites précises, même si elles ont été déterminées par des éléments extra-filmiques d'origine historique, politique et culturelle. Certains films de la deuxième phase, qui intéressent moins les objectives de cette recherche, contiennent des éléments thématiques qui seraient mieux développés dans la troisième partie. Il est important aussi de préciser que toutes ces phases sont définies, grosso modo, davantage par des éléments thématiques qu'esthétiques.

La première phase, nous l'appelons la phase romantique ; la phase la plus radicale, *anti-chanchadiste* et très marxiste, très influencée par les guerres anticolonialistes en Afrique, en Asie et par la Révolution cubaine ; la phase du rêve où tout était possible, de la conquête du marché avec un cinéma indépendant, conceptuel et engagé qui apporterait la conscience aux masses et les guiderait, avec le soutien de la bourgeoisie nationaliste, jusqu'à la révolution socialiste qui libérerait le peuple, le pays et le cinéma brésilien de la mainmise de l'impérialisme américain. Elle contient tous les films réalisés avant le coup d'État de 1964 et un peu après : *Barravento* (Glauber Rocha, 1960-1961), *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*, Joaquim Pedro de Andrade, 1962-1963), *Os cafajestes* (*La plage du désir*, Ruy Guerra, 1961), *Cinco vezes favela* de 1962 (constitué par les courts-métrages : *Um favelado*, de Marcos Faria ; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges ; *Escola de samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues ; *Couro de gato* (*Peau de chat*), de Joaquim Pedro de Andrade ; *Pedreira de São Diogo*, de Léon Hirszman), *Vidas secas* (*Secheresse, d*e Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Os fuzis* (*Les fusils*, de Ruy Guerra, 1963) et *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, 1964) et *Subterrâneos do futebol* (« Souterrains du football», de Maurice Capovilla[599], 1964-1965)[600].

La deuxième phase est celle que nous appelons la fin du rêve ou la phase révisionniste et de réflexion, quand les réalisateurs, désenchantés, se remettent en question en analysant les erreurs commises au cours de la phase précédente et en essayant de faire une synthèse du mouvement. Dans l'impossibilité de dire ce qu'ils voulaient dire, certains des films de cette phase deviennent

[599] Maurice Capovila est critique, acteur et réalisateur de São Paulo. Même s'il n'a pas fait partie du groupe du cinéma novo, il partageait, en tant que cinéaste et critique de gauche, les mêmes idées sur politique et cinéma. Son histoire est semblable à celui du réalisateur Roberto Santos, dont les films *O grande momento* et *A hora e a vez de Augusto Matraga* sont proches de la thématique du cinéma novo, mais comme ils vivaient à São Paulo et ne faisaient pas partie du groupe, leurs films sont très rarement cités comme appartenant au groupe

[600] La liste des films que nous donnons ici n'est pas exhaustive des films du mouvement. Nous ne citons que les films que nous considérons plus parlant pour chacune des trois périodes. Nous allons aussi citer et parfois analyser certains documentaires réalisés à la même époque par des réalisateurs identifiés au cinéma novo, mais qui ne faisaient pas partie du groupe de base.

allégoriques, constituant ce que Carlos Diegues intitule une "esthétique du silence". Elle contient les films *O desafio* (*Le défi*, de Paulo César Saraceni, 1964), *O menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*, de Walter Lima Júnior, 1965), *A falecida* (*La morte*, de Leon Hirszman, 1965) *O padre e a moça* (*Le prêtre et le jeune femme*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1966) *Terra em transe* (*Terre en transes*, de Glauber Rocha, 1967), *A grande cidade (La grande ville*, de Carlos Diegues, 1967), *O bravo guerreiro* (*Le brave guérillero*, de Gustavo Dahl, 1968), *Fome de amor* (*Soif d'amour*, de Nelson Pereira dos Santos, 1968) et *Os herdeiros* (*Les héritiers*, de Carlos Diegues, 1969).

C'est le moment où les cinéastes revoient leur façon de réaliser les films et où, selon Carlos Diegues, ils se sont rendu compte que le rêve était fini, que tout ce dont ils avaient rêvé en termes artistiques et culturels n'était plus possible de mettre en place car avait été usurpé par les militaires[601].

C'est aussi le moment où l'intellectuel renonce à ré-élaborer la culture populaire, abandonne la campagne, revient vers les villes et se tourne vers son propre univers en essayant de comprendre les problèmes à partir de son propre milieu social et intellectuel. Comme le souligne Fernão Ramos :

> « C'est le dialogue franc et sincère de la génération « cinémanoviste» même, avec l'univers qui l'entoure, ses doutes et ses culpabilités. […] Le personnage central n'est plus le chauffeur de camion ou le tueur de *cangaceiros* qui s'exaspère face à la passivité populaire, mais le jeune de classe moyenne lui-même. La culture de l'autre (le peuple) est perçue à travers un prisme divers, et le concept d'aliénation, tel qu'il avait été exprimé dans les films de la première phase, est critiqué[602]».

Nous ne pensons pas que leur position concernant l'aliénation de la culture populaire ait totalement changé dans cette deuxième phase. Il serait peut-être plus prudent de dire que cette remise en question a permis une révision de la posture radicale et même ethnocentrique des intellectuels vis-à-vis de la culture populaire, qui changerait définitivement un peu plus tard, dans la troisième phase. Dans *Terra em transe*, la manière dont Glauber Rocha dépeint la culture populaire est encore redevable à celle de la première phase, même si elle est plus subtile et nuancée.

C'est dans la troisième phase que la conception d'un populaire aliéné disparaîtra. La troisième phase est le moment d'une réelle prise de conscience de la fin de tous les rêves, notamment de celui d'un cinéma indépendant divorcé du public, et d'une tentative d'un nouveau départ sur de nouvelles bases. C'est le moment d'essayer de séduire le public et, à ce titre, de nouer un dialogue avec les *chanchadas* si détestées et critiquées en tentant de réaliser des films qui peuvent être à la fois d'auteur et modernes et entretenir un dialogue avec le public. C'est le moment des grands succès

[601] DIEGUES, Carlos. Interview. VIANY, Alex. *O processo do Cinema* Novo. Op. cit. p. 443.
[602] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». Op. cit. p. 358.

commerciaux du cinéma novo : *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*, Glauber Rocha, 1969), *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *São Bernardo* (Léon Hirszman, 1972), *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972), *O amuleto de Ogum* (*L'amulette de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos, 1974) et *Xica da Silva* (1976, Carlos Diègues).

Carlos Diegues, qui à l'époque de son film *Xica da Silva* fut massacré par la critique, affirme que la troisième phase fut magnifique et très importante pour le cinéma novo, même s'il regrette que ce soit pendant cette période que le groupe se soit séparé. D'après lui, pendant cette phase, « le cinéma brésilien a abandonné l'expérience commune, communautaire, a abandonné l'aventure collective et l'idée de projet pour devenir une aventure individuelle[603]», une séparation dont la faute est attribuée à la dictature militaire et à son deuxième coup d'Etat, le AI 5[604], qui aurait poursuivi et séparé les cinéastes et tous les groupes de gauche.

1.4.2 - Le début du cinéma novo

Si les origines du cinéma novo remontent au début des années 1950, son baptême a lieu pendant la sixième biennale de São Paulo en 1961 quand les premiers films de court-métrage de quelques membres du mouvement sont présentés en groupe, notamment *Arraial do Cabo* et *Aruanda*, suivis de débats. C'est à partir de ces discussions qu'a émergé la maxime qui a caractérisé le mouvement, « une caméra à la main et une idée en tête», mais aussi, selon Maurice Capovilla, les trois points principaux autour desquels tourneraient les films des cinémanovistes : « 1) un nouveau type de production, sans scrupules techniques ; 2) l'homme comme thème, c'est-à-dire, la tentative de trouver l'homme brésilien, l'homme de la rue, l'homme de la plage et du *sertão*, la quête de cet homme, de sa manière de parler, de marcher, de s'habiller, d'exister, son travail, sa structure mentale, etc. ; 3) un nouveau langage qui s'esquissait dans ses films[605]».

Mais le premier film de long métrage attitré du groupe est *Barravento*, réalisé par Glauber Rocha entre 1959-1960, mais sorti en salles seulement en 1961, après avoir été monté par Nelson Pereira

[603] VIANY, Alex. *O processo do Cinema* Novo. Op. cit. p. 442.

[604] Le AI 5 ou Acte Institutionnel numéro 5 est entré en vigueur le 13 décembre 1968 et est considéré comme une tournée vers l'extrême droite, comme un putsch dans le putsch. Il donnait toutes les libertés au président Costa e Silva y compris celui de fermer le Congrès s'il en avait besoin. L'acte interdisait les manifestations, les habeas corpus en cas de crimes contre l'État et imposait une censure au préalable pour les journaux, revues, livres, pièces de théâtre et musiques.

[605] CAPOVILLA, Maurice. Interview à Maria Rita Galvão et Lucília Ribeiro Bernadet. In : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 196-197.

dos Santos. Comme l'histoire de la production du film et le film lui-même en disent beaucoup sur le mouvement et sur la construction idéologique de la culture populaire, essayons de l'analyser un peu. Au départ, le film aurait dû être réalisé par Luis Paulino et devait raconter le quotidien d'un village de pêcheurs vivant à l'écart des grandes villes et des possibles problèmes de communication que cela entraînait. Tout cela sur fond romantique d'une histoire d'amour impossible entre une villageoise et un citadin, symbole de la séparation entre la ville et la campagne. Dans cette version, Firmino est un personnage secondaire, qui travaillait avec un camion et qui, tous les ans, débarquait au village au moment de la pêche du *xaréu*, le poisson de la région[606].

Le film, peut-on en déduire, serait une sorte de guide touristique ou de petit bréviaire d'images sur la beauté exotique du littoral et de l'état de Bahia, le charme et la grâce des hommes et des femmes de la région avec, de surcroît, un peu de religion afro-brésilienne pour séduire les futurs touristes, ce que son premier réalisateur ne nie que partiellement. Il disait que son film porterait sur la culture populaire *bahianaise*, surtout sur la valorisation du *candomblé*, la principale religion afro-brésilienne. Rocha lui-même, alors seulement le producteur exécutif du film, communiquait avec enthousiasme qu'on y verrait « plage d'Itapoã, fête de Yemanjà, son de tambours, brune sensuelle, forts et courageux pêcheurs encadrés par la mer et les cocotiers[607]», ce qui a permis au critique communiste Walter da Silveira de déduire, très judicieusement, que le film serait « l'idéalisation poétique, surtout paysagiste, des drames riverains des pêcheurs noirs[608]».

Très probablement déjà influencé par l'engagement militant des documentaires *Arraial do Cabo* et, surtout, *Aruanda*, Rocha a fini par virer son ami Luis Paulino du film, l'accusant de donner trop d'importance aux aspects religieux et à l'héroïne du film qui était sa compagne. Rocha assume alors la réalisation et transforme totalement le récit. De ce qu'on imaginait être une espèce de propagande exotique pour l'organe de l'état de Bahia responsable de la promotion du tourisme dans la région, Rocha le transforme en une sorte de plaidoyer marxiste contre la région populaire représentée comme l'opium du peuple et considérée comme responsable de l'aliénation et du retard de la population de pêcheurs de Buraquinho, lieu où se passe le film, qui est représenté dans le film comme une espèce de microcosme du pays.

Comme premier film, *Barravento* ne pouvait être plus spécifique, plus "typiquement" cinémanoviste et, à ce titre, plus réussi. Il présente déjà plusieurs caractéristiques et idées qui constitueraient quelques-uns des axes idéologique et esthétique de la plupart des films du

---

[606] CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – Cinéma na Bahia (1958-1962)*. Thèse de doctorat. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999. p. 95-96.

[607] « Barravento exportará os encantos da Bahia para as telés do mundo », *Jornal da Bahia*, 10 mars 1959, p.3. Apud : CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Op. cit. 96.

[608] SILVEIRA, Walter da. « Um filme de transição ». In : *Deus e o diabo na terra do sol*. ROCHA, Glauber et alii. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965. p. 74.

mouvement. Il est d'abord responsable de la pose des bases d'un cinéma de ré-élaboration de la culture populaire à travers, malgré les ambiguïtés, la supposition que le mythe empêcherait la conscience des pêcheurs (des pauvres de manière générale) en imposant une réification rationaliste où la conscience critique s'imposerait à la conscience ingénue. On y voit l'institution du lien de causalité qui serait la base des premiers films du mouvement, associant culture populaire à aliénation et misère. Dans le film, les problèmes des pêcheurs – montrés comme économiques alors qu'ils seraient, à l'origine, politiques - sont attribués à leur aliénation religieuse.

Ensuite, nous pouvons dire qu'il est aussi responsable du lancement d'un "cinéma de synthèse" qui a marqué certains films du mouvement. Transformée en une sorte de microcosme du Brésil et, plus tard, des pays colonisés de manière générale, la plage du Buraquinho devient le symbole de la lutte des peuples opprimés contre l'aliénation et l'oppression. Les subalternes souffrent parce que leurs pays sont aliénés par les forces impérialistes étrangères. Un pays dépendant, aliéné, politiquement et économiquement, le serait aussi culturellement.

Ainsi, nous pouvons considérer *Barravento* comme responsable de l'emploi, dans le cinéma brésilien, de la théorie marxiste de la reproduction ou du reflet. Celle qui, par opposition à la théorie sur l'hégémonie de Gramsci, suppose la culture populaire aliénée, pré-moderne, car étant le reflet d'une société précapitaliste où l'idée dominante est celle des classes supérieures qui sont, à leur tour, une reproduction de la culture métropolitaine. Ce n'est pas encore le moment de montrer que cette idée est très seyante malgré son côté un peu généraliste et même, en courant le risque de paraître contradictoire, a-historique étant donné que les réalisateurs, de manière presque schématique, prennent une théorie et essaient de l'adapter au Brésil sans faire attention à l'histoire, analysée de manière synchronique, et à ses particularismes locaux qui sont considérés de façon monolithique.

Avec son premier long-métrage, Glauber Rocha, déjà très influencé par le rêve de la révolution cubaine et les luttes anticolonialistes en Afrique, échange le formalisme de ses premiers courts-métrages contre un cinéma plus axé sur le contenu, instrumentalisé et socialement critique. Selon le jeune cinéaste, le film lui a donné la conscience de la misère dans laquelle vivaient les pauvres du pays, tout en lui donnant la possibilité d'instrumentaliser le cinéma afin de le transformer en un instrument à service d'idées essentielles et de valeurs universelles. Ainsi, il a pu « montrer au monde que sous la forme de l'exotisme et de la beauté décorative des formes mystiques afro-brésiliennes, habite une race malade, affamée, analphabète, nostalgique et esclave[609]«.

[609] ROCHA, Glauber. « O processo do cinema ». *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1961. In : ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 48.

Si l'on voulait caricaturer la pensée du génial réalisateur brésilien, nous pourrions imaginer qu'il suffisait d'éliminer la religion pour que tous les problèmes d'origine sociale, économique, raciale et politique des pauvres fussent éliminés. Mais ce qu'il montre avec cette citation, c'est la possibilité de l'utilisation politique des images du cinéma et le nouveau rôle que l'intellectuel devrait avoir dans ce processus. Conscient que « tout spectateur est un lâche ou un traître», comme l'avait écrit Fanon dans *Les damnés de la terre* - livre qui était d'ailleurs sorti à la même époque où la production du film se mettait en marche -, l'intellectuel brésilien décide de devenir acteur du processus social.

C'est l'avènement de l'intellectuel civilisateur et rédempteur qui essaie de prendre en charge le destin des plus démunis. Pendant ces années-là, les intellectuels décident de sortir de leur passivité pour tenter d'influer sur la destinée de la société brésilienne. En prenant conscience de la dure réalité de l'époque pour les plus démunis, ils échangent la simple contemplation intellectuelle contre une sorte d'action artistique collective en se rendant compte de l'importance historique de leur rôle et de la nécessité d'accoupler les problèmes culturels aux problèmes politiques. Désormais, « l'écrivain, le cinéaste, le peintre, le professeur, l'étudiant, le professionnel libéral se redécouvrent des citoyens directement responsables, comme les autres travailleurs, de la société qu'ils aident à construire quotidiennement, et sur laquelle ils pensent avoir le droit et l'obligation d'agir[610]».

Avec *Barravento*, les objectifs du cinéma novo ne pouvaient être plus clairs et précis. A travers un cinéma instrumentalisé - à l'instar du cinéma russe des années 1920 et du cinéma que l'Institut National du Cinéma Éducatif (l'INCE) avait essayé de faire dans les années 1930 -, les films devaient mettre en scène, de manière critique, l'univers de l'homme simple brésilien, celui qui est constamment exploité.

Les films devaient choquer le public et susciter des réactions, des débats, mais jamais laisser le public impassible. Ils devraient exposer le peuple au peuple, le secouer pour qu'il se réveille et se rebelle à travers un processus de prise de conscience de ses problèmes et, ce faisant, le désaliéner, le décoloniser tout en lui dévoilant, en lui proposant à travers le didactisme supposé des œuvres, les seules solutions possibles. C'est ce que Glauber Rocha appellerait plus tard, inspiré par Bertolt Brecht, le cinéma « épique-didactique». Le didactique aurait la responsabilité d'« alphabétiser, informer, éduquer, conscientiser les masses ignorantes, les classes moyennes aliénées», tandis que l'épique devrait « provoquer le stimulus révolutionnaire» à partir d'une « pratique poétique qui devra être révolutionnaire du point de vue esthétique pour qu'elle projette de façon révolutionnaire

[610] GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002. p. 23.

son objectif éthique» et dénoncer « la réalité sous-développée, dominée par le complexe d'impuissance intellectuelle, par l'admiration inconsciente de la culture coloniale[611]». Les deux concepts doivent fonctionner concomitamment car « la didactique sans l'épique engendre l'information stérile et dégénère en conscience passive chez les masses et en bonne conscience chez l'intellectuel. [Elle] est inoffensive. L'épique sans la didactique engendre le romantisme moraliste et dégénère en démagogie hystérique. [Elle] est totalitaire[612]».

Avec le cinéma novo, l'image cinématographique devient instrument de transformation sociale et idéologique de la réalité. Tout en dénonçant la dure réalité des pauvres, ses aspects primitifs et précapitalistes, les films cherchaient aussi à organiser la vision du monde, l'idéologie des cinéastes et à éduquer le public, à lui enseigner à voir et à analyser la vie de la même manière et, si possible, avec les mêmes outils révolutionnaires, en espérant que le cinéma les aidât à faire la révolution.

Mais le mouvement n'a pas été qu'une simple expérience politico-culturelle. Il était aussi une expérience esthétique, artistique et cinématographique. Il ne s'agissait pas simplement de représenter de façon thématique l'univers des opprimés, il fallait, au moins dans un deuxième temps, donner à ce contenu local une forme "authentique". Comme le souligne José Carlos Avellar, il s'agissait « d'apporter vers les films, vers l'intérieur des films, les problèmes populaires, à la fois comme thème pour les scènes et comme suggestions pour la forme de mise en scène[613]». Ou, comme le signale la chercheuse Tereza Ventura, la manière de mettre en scène le populaire dans les films du cinéma novo révélait un « type de procédé esthétique qui refuse une vision linéaire de l'histoire. C'est la marque de l'expérimentation, du discontinu, de la recherche formelle, du style auteuriste, du lyrisme que Rocha revendique dans son approche du populaire[614]».

Ces deux dernières citations attirent notre attention sur l'esthétique et la forme des films. Concernant l'esthétique, nous ne pouvons pas affirmer qu'ils en avaient une commune. Comme le déclare le réalisateur Léon Hirszman, l'une de ses grandes étoiles, les membres du cinéma novo ne constituaient pas un mouvement comme dans le cas des néo-réalistes italiens ou des cinéastes de l'âge d'or du cinéma soviétique. Dans le cinéma novo, malgré quelques affinités « il y a des différences de narrative, d'expression dramatique cinématographique, de style cinématographique. Nous avons plus de différences que de similitudes entre Glauber [Rocha], Paulo César [Saraceni], Nelson [Pereira dos Santos], Joaquim [Pedro de Andrade] et toi [Alex Viany]».

Mis à part les textes de Glauber Rocha comme *A estética da fome*, publié en juillet 1965, et *A estética do sonho*, un texte de 1971 publié pour la première fois dans son livre *Revolução do*

---

[611] « A revolução é uma estétyka » (sic). In : ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 99-100.
[612] Idem. Ibidem.
[613] AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro : Alhambra, 1986. p. 12.
[614] VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Funarte, 2000. p. 125.

Cinema Novo de 1981, où il esquisse une tentative de théorie sur les films, le mouvement n'a pas eu un manifeste ou une position théorique particulière. Chacun, comme le présuppose le texte de Léon Hirszman, était libre de créer selon ses subjectivités personnelles encadrées par un programme plutôt politique qu'esthétique, par une vision critique plutôt que théorique. Le cinéma novo, comme aimait plaisanter Nelson Pereira, « est quand Glauber est à Rio», ce qui démontrait l'esprit grégaire et de commandement du réalisateur *bahianais*. Le mouvement a eu une certaine unité de pensée, des convergences idéologiques, mais pas une ligne théorique ou esthétique rigoureuse.

Outre le programme politique, qui déterminait l'origine idéologique de gauche du groupe, étant donné que les principaux réalisateurs étaient communistes ou sympathisants, il n'y avait pas une idée stylistique centrale. S'il y avait une indéniable convergence idéologique en ce qui concerne la conception engagée des films, nous ne pouvons pas affirmer qu'il y avait une méthode servant de socle théorique aux œuvres. Et tant mieux car cela aurait pu enlever l'une des originalités du groupe, sa diversité interne. Leur théorie était une espèce de *work in progress* constant qui se renouvelait dans les conversations entre eux, dans la publication de chaque article ou dans les réactions à chaque critique reçue. Malgré l'absence d'un théoricien attitré, Gustavo Dahl se demande s'il aurait eu « dans toute l'histoire du cinéma un courant plus théorisé : [puisque] chaque directeur est en même temps un théoricien. Il y a eu un grand travail théorique en commun : le grand théoricien du Cinéma Novo est une communauté[615]».

Nous pourrions penser, à tort, à une esthétique marxiste ou lukacsienne, mais ce n'était pas le cas, d'autant plus que l'idée d'une esthétique marxiste détourne plus qu'elle ne clarifie, vu que Marx lui-même n'en a jamais défini une. Les cinéastes n'étaient pas de grands lecteurs de Marx ou de Lukacs et quand ils les lisaient ils le faisaient mal, se contentant de reproduire les clichés les plus connus ou appropriés à un film en particulier, mais non à son ensemble. La totalité, et même l'individualité des œuvres, pouvait avoir la synthèse et l'antithèse d'une réflexion des idées marxistes, lukacsienne, etc. Comme observe Nelson Pereira :

> « En matière de sources théoriques, notre position engagée nous amenait à chercher une responsabilité d'intellectuel devant la société, son devoir envers elle. Faisaient partie de ce cadre les discussions sur la forme et le contenu. Nous lisions *Sur la littérature et l'art*, un texte de Mao [Tsé-toung] dont je ne me rappelle pas le nom, dans l'édition française, Plekanov, *Art et société*, un texte de Lukacs qui traitait d'existentialisme, Maiakovski... Que de lecture d'aisselle, que de feuilletage de pages et que de promenade avec le livre sous le bras, sans comprendre le dixième de ce qui était discuté. Simplement, c'étaient les noms branchés dans notre milieu[616]».

[615] « Vitória do Cinema Novo, Gênova, 1965 ». *Revista Civilização Brasileira*, n° 2, maio 1965.
[616] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 208.

En fait, Glauber Rocha, les autres cinéastes du groupe et la majorité de la critique ont souvent parlé de « réalisme critique» sans jamais définir ce que c'était. Le critique Alex Viany et le philosophe Luiz Carlos Maciel, un ami proche de Rocha et acteur dans son premier court-métrage *Cruz na praça* ("Croix sur la place"), ont été les rares personnes, dans le milieu cinématographique, à avoir associé le terme au nom de Georg Lukacs et à en expliquer la signification. Vers la fin de années 1960, Glauber a commencé non seulement à mentionner le nom du philosophe hongrois quand il parlait de réalisme critique - peut-être sous l'influence de son ami philosophe, de ses voyages en Europe ou en raison des traductions de son œuvre qui ont commencé à circuler au Brésil à partir de 1964 –, mais à refuser l'appartenance de ses films à ce concept, ce qu'il ne faisait pas auparavant.

En réalité, le réalisme critique brésilien concernerait la représentation critique de la réalité des plus démunis prônée par les cinémanovistes et la critique de gauche, sans aucune théorisation, et n'aurait rien à voir avec celui que Georg Lukacs définit comme le réalisme des écrivains bourgeois en opposition au « réalisme socialiste». Selon Paulo César Saraceni, « que l'on tourne des films au Paraíba[617], comme c'est le cas de Walter Lima Júnior, ou ici [Rio de Janeiro], comme ce sera mon cas et celui de Caca [Carlos Diegues], l'angle de vision sera souvent celui d'un réalisme critique, en voulant représenter pour le public les problèmes brésiliens[618]».

Pour Georg Lukacs, ce qui distinguait le réalisme critique du réalisme socialiste était la perspective socialiste du second qu'il considérait comme une perspective intérieure au mouvement socialiste, étant donné l'appartenance de tous ses pratiquants au socialisme, tandis que les écrivains du réalisme critique pouvaient être réactionnaires, même si leurs œuvres comportaient des aspects progressistes[619]. D'après lui, pourvu qu'elle remplisse son rôle de vision et création littéraires, « la perspective socialiste permet donc à l'écrivain une représentation de la réalité sociale et historique plus totale, plus riche, plus concrète qu'aucun des autres points de vue qu'il a pu adopter dans le passé, y compris, bien entendu, celui du réalisme critique[620]».

Quoi qu'il en soit, le fait est que Glauber Rocha n'aimait pas Lukacs. En fait, nous pensons que le cinéaste brésilien refusait de soumettre son cinéma en le rendant dépendant d'une esthétique ou d'une théorie quelconque qui n'ait pas été conçue ou écrite par lui-même, son art devant rester une

---

[617] Walter Lima Júnior a tourné son premier film *Menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*) dans cet état du Nord-est du Brésil en 1965.

[618] In : VIANY, Alex. *O processo do Cinéma* Novo. Op. cit. p. 122.

[619] Cela résultait de la discussion entre la conception et la méthode suscitée par la « théorie du reflet » de Lénine qui, grosso modo, affirmait que peu importait l'origine politique des écrivains, leur méthode, si leurs œuvres, leur conception, étaient progressistes et critiques de la réalité comme ce fut le cas de Balzac, pour Marx, de Tolstoï pour Lénine et de Balzac, Dostoïevski et Tolstoï pour Lukacs.

[620] LUKACS, Georges. *La signification présente du réalisme*. Traduit de l'allemand par Maurice De Gandillac. Paris : Gallimard, 1960. p.181.

manifestation de son indépendance, de son seul et unique libre-arbitre. Malgré sa réalisation d'un cinéma engagé, il se refusait à rattacher ses films à des dogmes politiques. Il croyait, comme Brecht et Maïakovski, que :

> « … pour de nouvelles idées il fallait avoir de nouvelles formes. De sorte que ne me plaisaient pas les théories des arts politiques réalisées en termes soit de réalisme socialiste soit des théories de réalisme critique définies par Lukacs et tous ceux qui ont écrit sur l'art révolutionnaire. Spécialement en Amérique latine, où l'on trouve de grandes intentions dans les déclarations, mais les résultats dénotent une aliénation complète par rapport au processus cinématographique. C'est-à-dire que des auteurs qui combattent l'aliénation du point de vue sociologique réalisent des films qui – dans leur majorité – apparaissent profondément aliénés et qui sont, au fond, liés aux préjugés culturels colonialistes du cinéma américain ou européen[621]».

Il est intéressant de noter, dans la fin de cette citation, que ce que Rocha attribue à d'autres artistes pourrait aussi être attribué à certains films du cinéma novo. La méfiance de Glauber Rocha envers le philosophe hongrois s'expliquait, probablement, par le fait qu'il avait été constamment associé à l'orthodoxie marxiste et au stalinisme, outre le fait qu'il n'était pas un admirateur des avant-gardes formalistes. Mais une meilleure connaissance de son œuvre aurait sans doute permis au jeune réalisateur brésilien d'avoir un autre point de vue. A l'époque, on ignorait encore les nuances du réalisme-critique en tant que réaction au schématisme du réalisme-socialiste et le fait que, entre les lignes, il faisait l'apologie de l'autonomie de l'esthétique à condition qu'il ne fut pas purement formaliste.

Cette analyse du début du cinéma novo à partir de son premier film nous a permis de constater, comme le souligne Ismail Xavier, ses caractéristiques téléologiques[622], en ce sens que le cinéma devient un milieu, un instrument, pour atteindre une fin déterminée qui consistait à faire prendre conscience au peuple de son aliénation, l'amener à se révolter et à faire la révolution socialiste avec l'aide de la gauche et d'une supposée bourgeoisie nationaliste. Les objectifs peu prétentieux des jeunes cinéastes se résumaient simplement, ainsi que nous renseigne Carlos Diegues, en la transformation sociale du cinéma, du Brésil et du monde[623]. Pour atteindre ces objectifs, il a fallu instrumentaliser le cinéma, afin qu'il devienne un outil pédagogique.

Cette analyse de *Barravento* montre déjà l'importance que la praxis politique aurait pour les films de la première phase. Pour que leurs films soient révolutionnaires, les cinémanovistes commencent d'abord par instrumentaliser le cinéma, puis mettent en pratique une véritable réification du

---

[621] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. 170.
[622] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo : Brasiliense, 1993. p. 12.
[623] Témoignage du cinéaste dans le documentaire *Vidas cruzadas*, de Alice de Andrade.

politique, qui avait déjà commencé au début des années 1950 mais dont les premières esquisses d'une théorie n'ont eu lieu que vers la fin de la décennie et le début des années 1960 avec, notamment, les membres du Teatro de Arena et du CPC, comme nous avons pu le noter *supra*. Essayons de voir de plus près les formes de cette instrumentalisation et de cette réification du politique.

1.4.3 – La réification du politique

Depuis le premier film de Glauber Rocha, nous assistons à cette proéminence du politique et du social qui serait l'une des marques de fabrique du groupe et de la gauche brésilienne pendant longtemps. Cette valorisation d'un contenu politique commence en réalité à devenir une exigence à partir de l'influence du PCB sur le milieu artistique à travers, notamment, l'action des membres du parti liés au cinéma durant les premiers congrès de cinéma réalisées au début des années 1950 et l'exigence d'un cinéma populaire.

En définissant l'authenticité brésilienne par l'existence d'un contenu brésilien auquel serait ajouté, *a posteriori*, la forme critique, tout ce qui était considéré comme réactionnaire et non engagé était critiqué et considéré comme non "typiquement" brésilien ou comme cosmopolite, non nationaliste.

C'était le moment de la mise en pratique d'un projet révolutionnaire où tout ce qui n'était pas politiquement engagé était considéré comme secondaire, comme les aspects ludiques et de divertissement inhérents au cinéma, par exemple. Comme cela avait été souligné au moment où nous avons analysé les rapports entre le CPC et l'Iseb, la culture était réduite à l'idéologie et la culture populaire devenait synonyme d'art engagée. Ainsi, la culture devenait totalement soumise au politique et il n'y avait plus de place pour la culture sans intentions politiques.

Cette réification du politique marquait la rupture des communistes avec l'art moderne. Au Brésil, il s'agissait d'une valorisation de la culture populaire révolutionnaire, mais aussi d'une réaction politique à l'art pour l'art, notamment, à l'abstractionnisme en vogue au Brésil depuis le début des années 1950 avec le concrétisme brésilien inauguré en 1952 avec la création de la revue *Noigandre*, mais lancé officiellement seulement en 1956 avec l'Exposition Nationale d'Art Concret. Dirigé par les poètes Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari et José Lino Grünewald, le concrétisme[624] brésilien, dont la poésie purement formaliste était dépourvue de toute implication

[624] Le deuxième court-métrage de Glauber Rocha, *Patio* ("Cour"), réalisé en 1959, est un exercice esthétisant et purement formaliste totalement influencé par l'esthétique concrétiste. Le film est un poème visuel et présente dès le générique des images géométriques, des espèces de signes graphiques, comme le préconisait la poésie concrétiste. D'autres cinémanovistes, comme Carlos Diegues, revendiquent aussi une influence de ce mouvement. Les concrétistes brésiliens, fruit eux aussi de la mentalité « développementiste » des années 1950, aimaient énoncer la phrase selon

sociale, de même que le surréalisme et l'abstractionnisme, entre autres avant-gardes artistiques, était considéré par les communistes comme de l'art décadent.

En interprétant Proudhon, Bourdieu affirme ce qui suit sur l'art engagé par opposition à la notion d'art pour l'art :

> « A l'opposé de cet art séparé de la vie sociale, sans foi ni loi, l'art digne de ce nom doit se subordonner à la science, à la morale et à la justice; il doit se donner pour fin d'exciter la sensibilité morale, de susciter les sentiments de dignité et de délicatesse, d'idéaliser la réalité, en substituant à la chose, l'idéal de la chose, en peignant le vrai et non le réel. Bref, il doit éduquer…[625]»

Cette définition de l'art engagé est bien proche, comme l'affirme Bourdieu lui-même, du réalisme socialiste, la vision esthétique du stalinisme. Il est évident que cette survalorisation du contenu, aussi appelé au Brésil de "conteudismo" ("contenutisme") passait par le réalisme socialiste, qui était apparu pour la première fois en 1932 dans l'ancienne Union Soviétique. Un article publié dans la *Literaturnaia Gazette* et intitulé « La véracité dans la figuration de la révolution» assurait que « les masses exigent de l'artiste la sincérité et la véracité du réalisme socialiste, révolutionnaire dans la figuration de la révolution prolétaire[626]».

Au Brésil, le réalisme socialiste apparaît au début des années 1950 quand le PCB avait coordonné le lancement de différents types de revues politiques et culturelles. Parmi les titres importants, nous soulignons la publication de la revue *Fundamentos*, qui n'a existé que de 1948 à 1955, et la publication de la collection de livres au nom suggestif de *Romances do Povo* ("Romans du Peuple") par la maison d'édition communiste Victoria. Responsable de la diffusion du réalisme socialiste au Brésil, la collection, dirigée par l'écrivain communiste Jorge Amado, a publié une vingtaine de romans qui racontaient dans leur majorité des histoires manichéennes autour de personnages héroïques, populaires et, invariablement, communistes. De tous les livres publiés, un seul était d'un auteur brésilien, ce qui montre bien la distance entre le PCB et la réalité brésilienne[627].

---

laquelle toute réalité nouvelle exige des formes nouvelles. Et cette phrase a eu un énorme impact sur les jeunes cinéastes. D'ailleurs, ce sont les concrétistes qui récupèrent, dans une tentative de défendre leur formalisme, la phrase de Maïakovski dans lequel il affirme « qu'il n'y a pas d'art révolutionnaire sans forme révolutionnaire ». Phrase dont les cinémanovistes ont fait leur devise lors de la polémique avec les membres du Centre Populaire de Culture (CPC) qui exigeaient une forme de cinéma plus simple et moins hermétique, de façon à faciliter la communication avec le peuple.

[625] BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 50.

[626] STRADA, Vittorio. « Do 'réalisme socialiste' au zdhanovismo ». in : HOBSBAWM, Eric (org). 2e ed. 12 Vols. *O marxismo na época da terceira internacional : problemas da cultura e da ideologia*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques, Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987 (Vol 9 de *Historia do marxismo*). p. 190.

[627] Pour plus de détails sur la collection Romances do Povo et sur les maisons d'éditions du PCB, lire d'Antonio Albino Canelas Rubim : *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador : Centro Editorial e Didàtico da Universidade Federal da Bahia, 1995.

Date aussi des années 1950 le lancement de la trilogie écrite par Jorge Amado et intitulée *Subterrâneos da liberdade* ("Souterrains de la liberté"). L'histoire se passe pendant la dictature de l'Etat Nouveau et raconte la lutte des révolutionnaires du PCB contre le fascisme du président Getúlio Vargas et contre l'impérialisme américain, mais aussi la torture subie par ses membres avec la connivence de la classe dominante. Les ouvriers et les révolutionnaires y sont exemplaires et le traître est un trotskiste. Ce n'est pas un hasard si ces romans sont considérés à la fois comme un modèle de réalisme socialiste à la brésilienne et de mauvaise littérature.
Ce type de roman mettait en place un style de récit dans lequel :

> « Le modèle, intrinsèquement déséquilibré par la prédominance du politique sur le proprement culturel, met en valeur, en général, davantage l'auteur que l'œuvre et se restreint au contenu, en oubliant presque la forme. Celle-là n'a d'importance que lorsqu'elle est subordonnée au contenu et aux nécessités de sa facilité expressive. La qualité immanente du matériel culturel et artistique, le tendu et délicat ajustement entre forme et contenu, la créativité, etc. deviennent des éléments secondaires. A ce moment, surviennent les exigences politico-idéologiques, même si elles ne sont pas formulées en limites et modèles précis ou souvent sectaires[628]».

Le courant a commencé à décliner avec la mort de Staline en 1953 et la dénonciation en 1956 de ses crimes par Khrouchtchev pendant le XXème Congrès des PCUS. Cette fin a provoqué des hésitations dans les maisons d'édition du PCB qui, soudainement, ne savaient plus quoi publier ou quelle ligne éditoriale suivre, ce qui a conduit à une certaine flexibilité et diversité de la ligne éditoriale qui a finalement ouvert un espace pour les théories et les penseurs marxistes plus critiques au lieu des textes sectaires et dogmatiques, de véritables manuels soviétiques auxquels les intellectuels étaient habitués. Mais ce n'est qu'après 1956 et notamment au début des années 1960 qu'ont commencé à arriver au Brésil les premiers textes des marxistes critiques. Cette ouverture a surtout permis aux intellectuels communistes de respirer un peu de liberté, libres de la pression du parti. Car l'intellectuel qui ne suivait pas la ligne du parti était immédiatement marginalisé et qualifié de réactionnaire.
Ainsi, il n'y en avait pas beaucoup qui osaient braver les lois autoritaires du parti. Mais avant 1956, la plupart des intellectuels de gauche croyait vraiment aux pouvoirs magiques du réalisme socialiste et à l'importance d'un cinéma et d'un art au contenu politique. Selon le peintre Carlos Scliar, qui avait présenté Nelson Pereira dos Santos à Joris Ivens à Paris en 1949, il était important de défendre le réalisme socialiste dans la mesure où il permettait aux personnes conscientes de vouloir changer

[628] RUBIM, Antonio Albino Canelas. « Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil ». In : *Historia do Marxismo no Brasil*. MORAES, João Quartim de (org). 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007. p. 454-455.

la réalité environnante. Cette possibilité de changement les enthousiasmait d'une telle manière, qu'ils la diffusaient un peu partout avec beaucoup de sectarismes[629].

Cette réification du contenu politique a provoqué au Brésil des situations pour le moins curieuses. A cause de leur apolitisme, certains des grands auteurs de la littérature brésilienne ont été critiqués par les communistes. C'est le cas, par exemple, de Machado de Assis, de João Guimarães Rosa, dont l'influence sur Glauber Rocha est indéniable, et de Rachel de Queiroz.

L'histoire de cette dernière, grande romancière et membre du parti, est encore plus éloquente sur ce radicalisme parfois pamphlétaire. L'un des ses livres, *João Miguel*, fut censuré et interdit de publication par le parti qui l'a accusé de manquer au devoir de romantisme révolutionnaire et de n'avoir pas de "héros positifs". Ce qui, toutes proportions gardées, fait penser à la critique de la gauche française, notamment de la part de Simone de Beauvoir, qui accusait le nouveau roman français de n'être pas révolutionnaire, ou à la critique des communistes à James Joyce, Robert Musil et Franz Kafka, entre autres artistes accusés d'être réactionnaires ou excessivement formalistes.

La réification du politique a eu pour résultat que le Modernisme ait été presque raillé, totalement renié par les critiques littéraires de gauche, notamment ceux liés au PCB. La Bossa Nova et le Tropicalisme ont aussi été violemment attaqués, mais au contraire des *chanchadas* - grande victime des réifications politique et intellectuelle -, les autres mouvements ont souvent joui, pour être des mouvements intellectuels, de l'approbation, même si elle était parfois silencieuse, des membres moins radicaux de la gauche et de presque toute la critique spécialisée.

Par ailleurs, José Ramos Tinhorão, l'un des plus grands critiques et chercheurs de musique brésiliens, constitue l'un des rares cas d'un critique de gauche, totalement dévoué au réalisme-socialiste et à l'anti-impérialisme, à avoir été critiqué et marginalisé pour ses positions nationalistes exagérées (ce qui n'a jamais été le cas d'un Alex Viany ou d'un Jorge Amado, pour ne citer que deux staliniens notoires, peut-être parce que ces derniers, malgré leur attachement au réalisme socialiste, n'ont jamais usé de leurs plumes contre les mouvements intellectuels brésiliens). Aujourd'hui, quasiment oublié et totalement isolé, Tinhorão se plaint d'avoir subi l'ostracisme de l'intelligentsia nationale en raison de ses diatribes marxistes contre la Bossa Nova et le Tropicalisme.

S'agissant de cinéma, la patrouille idéologique n'a pas été différente. Les cinéastes sans œuvre engagée étaient la proie des critiques des cinémanovistes et de la critique de gauche. Ainsi, au début du cinéma novo, Paulo César Saraceni est critiqué pour aimer Federico Fellini et cela n'aurait

[629] SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*... Op. cit. p. 64-65, note de pied de page n° 11.

pas été différent s'il avait aimé Michelangelo Antonioni ou Ingmar Bergman, considérés comme des cinéastes ennuyants et bourgeois. *Limite*, un très grand film brésilien, fut, comme nous avons vu, durement critiqué pour son manque d'engagement politique, parce qu'il était considéré comme un modèle de l'art pour l'art. Nous pouvons citer encore toutes les *chanchadas*, la grande victime (à tort) de la réification du politique, *O cangaceiro* (*Sans peur, sans pitié*, 1953) de Lima Barreto, les films de Walter Hugo Khouri, *Assalto ao trem pagador* (*L'attaque du train postal*, 1962), de Roberto Farias, et *O pagador de promessas* (*Parole donnée*, 1962), de Anselmo Duarte. A l'exception du film *O Cangaceiro* et des films de Khouri, tous les autres films cités ci-dessus ont aussi été critiqués pour l'aspect classique de leur narration et parce qu'ils n'étaient pas des films modernes, des films d'auteur.

1.4.4 - L'instrumentalisation de l'art

Au Brésil, l'idée d'éduquer à travers l'art n'est pas nouvelle et nous pouvons attribuer la première initiative au travail des jésuites d'éducation et puis de catéchisation des indiens brésiliens par le théâtre à partir du milieu du XVIème siècle. Si nous faisons abstraction de son aspect religieux, l'entreprise jésuite peut très bien être mise en parallèle avec l'entreprise des cinéastes, laquelle présentait quelques similitudes avec son intention civilisatrice et ses aspects d'acculturation et d'endoctrinement, bien que poursuivant des objectifs totalement différents.

Ensuite, il y a eu pendant le Romantisme, la poésie sociale, critique, réaliste et très engagée de Castro Alves qui, inspiré par la poésie humaniste et politique de Victor Hugo, a mis son œuvre au service d'une cause politique et idéologique, celle du combat contre l'esclavage, entre autres injustices de l'époque. La poésie libertaire et pleine d'indignation et de révolte romantique du poète *bahianais* a eu une grande influence sur Glauber Rocha, sur la poésie engagée d'un Carlos Drummond de Andrade et même sur quelques chansons de protestation apparues dans les Festivals de la Chanson des années 1960.

Castro Alves, croyant à la force de persuasion de sa belle poésie et à son caractère de tribun, allait vers le peuple, à travers ses écrits ou directement à travers ses discours sur les places populaires, pour défendre la libération des esclaves, mais aussi pour critiquer, de manière générale, tous les maux qui corrompaient la société brésilienne de l'époque. Castro Alves, aussi bien que les cinémanovistes, espérait que le peuple écoutât et comprît ses idées et ensuite se rebellât contre les injustices et les inégalités sociales.

Dans une population beaucoup plus réduite et élitiste, avec un plus grand nombre de personnes libres éduquées, que celle du Brésil des années 1960, il ne nous paraît pas improbable que les paroles sophistiquées du jeune poète ait trouvé écho, même si, mort à la fleur de l'âge, il n'a pas eu le temps de voir ses efforts triompher avec la libération des esclaves en 1888, 17 ans après sa mort pour cause de tuberculose à 24 ans.

En 1947, l'année du centenaire de la naissance de Castro Alves, la revue communiste *Literatura* ("Littérature") a publié un document signé par quelques 300 intellectuels majoritairement communistes. Le texte exalte ses qualités de poète du peuple et son engagement pour la liberté des Noirs et des opprimés et affirme que « nul doute que la meilleure façon de célébrer le centenaire de Castro Alves consiste à réaffirmer la foi patriotique et démocratique qui émerge du contenu de son œuvre comme un programme permanent de pensée et d'action au service du peuple[630]».

Nous avons vu dans le premier chapitre de la première partie comment, en 1934, la conjugaison d'une loi protectionniste obligeant à la diffusion de films de court-métrage nationaux avec la création d'un Département de Propagande et Diffusion Culturelle, inspiré de certains gouvernements dictatoriaux européens, avait permis l'émergence de films à finalité éducative stimulés et produits par l'État, ce qui avait donné une grande impulsion à l'industrie cinématographique brésilienne. Trois ans plus tard, cette production de films de court-métrage éducatifs serait totalement étatisée avec la création en janvier 1937 de l'Instituto Nacional do Cinema Educativo (l'Ince), qui avait Humberto Mauro comme l'un de ses directeurs.

En visant la centralisation du pouvoir dans la capitale et la nationalisation du pays, qu'il considérait excessivement fédéraliste à son goût, Getúlio Vargas a essayé de mettre fin au pouvoir régional des élites oligarchiques et de se rapprocher du peuple. A partir des années 1930, tout ce qui concernait le peuple et qui était autrefois source de critique est devenu un modèle à exalter. Ainsi, une grande partie des films éducatifs de cette période a abordé de manière traditionaliste et populiste certains aspects de la culture, des mythes et des héros populaires qui servaient aussi à la propagande du régime. C'est une période faste pour la culture populaire qui a vu l'apparition des premiers *musicarnavalesques* qui ont servi de socle narratif aux *chanchadas*.

Dans le cinéma mondial, il y a eu le cinéma russe des années 1920 et son engagement à côté de la révolution et de l'État soviétique qui leur commandait des films historiques au caractère bien didactique. Dans la plupart des films de cette époque, nous assistons, de manière schématique et manichéenne, à la condamnation de l'ancien régime tsariste (*La Grève,* 1924, de Sergueï Eisenstein, et *La Mère*, 1926, de Vsevolod Poudovkine), la représentation des luttes pré-révolutionnaires (*Le*

[630] RUBIM, Antonio Albino Canelas. « Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil ». In : *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. 445.

cuirassé potemkine, 1925, et *Octobre,* 1928, d'Eisenstein, *La fin de Saint-Pétersbourg*, 1927, de Vsevolod Poudovkine, et *Arsenal*, 1929, d'Alexandre Dovjenko) ou encore l'histoire de la collectivisation des terres (*La ligne générale*, 1929, de Sergueï Einsenstein, et *La terre*, 1930, d'Alexandre Dovjenko) et des guerres civiles (*Tempête sur l'Asie,* 1928, de Vsevolod Poudovkine). Certains de ces films, à l'instar de ceux du cinéma novo, n'ont pas trouvé la compréhension souhaitée auprès du public.

Dans tous les cas cités ci-dessus, nous constatons que l'art perd sa signification primaire d'art pour l'art, mais qui évidemment n'était pas l'unique, et en acquiert une autre, latérale comme dirait Glauber Rocha, de transformation sociale. A partir de là, l'art se confond avec l'idéologie de ses idéalisateurs, de ses créateurs, qui n'est pas forcément la même que celle de son public, et devient un outil pédagogique et éducatif de lutte politique. L'art est ainsi instrumentalisé et gagne un aspect téléologique en devenant l'art de la persuasion.

Dans ce processus éducatif et civilisateur, plein d'ethnocentrismes, il revient à l'intellectuel, détenteur supposé du monopole du savoir, de jouer le rôle de rédempteur d'un peuple ingénu et incapable de se défendre tout seul. Influencés par le concept de "situation coloniale" de l'Iséb, ces intellectuels considéraient le Brésil comme étant totalement dépendant des pays étrangers, économiquement, politiquement et culturellement. Pour eux, la culture des pays dominés était celle imposée par les pays dominants, ce qui signifiait que la culture populaire brésilienne était aliénée. Ainsi, il fallait désaliéner le pays avant de faire la révolution et le cinéma était l'outil dont disposaient les réalisateurs pour essayer de reconstruire ou, du moins, de réparer le Brésil et le monde. Le cinéma obtient le sens que Fanon attribuait à la littérature nationaliste de combat qui « informe la conscience nationale, lui donne forme et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimités perspectives. Littérature de combat parce qu'elle prend en charge, parce qu'elle est volonté temporalisée[631]». Dans ce sens, ce n'est pas un hasard si Rocha proclame que « nous voulons des films de combat à l'heure du combat[632]».

Sur l'importance de l'instrumentalisation de l'art et du cinéma comme un manifeste, le critique et réalisateur Maurício Capovilla affirmait en 1963 que :

> « l'attitude spécifique de la culture et de l'art est de penser. Et penser cette réalité [la brésilienne] c'est l'obliger à solutionner les contradictions. La culture comme superstructure sera inévitablement d'autant plus extensive, plus riche, plus originale que les conditions matérielles de l'existence du peuple seront élevées. Mais tandis

[631] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002 – (La Découverte Poche;134. Essais). p. 228

[632] Apud : MORAES, Denis. *A esquerda e o golpe de 64 : 25 anos depois as forças populares repensam seus mitos*, sonhos ilusões. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989. p. 24.

qu'il [le peuple] sera en train de se débattre dans le contexte du développement, la culture pour être utile, valide et sérieuse, doit exprimer, diffuser et critiquer cette situation[633]».

Mais pour les jeunes réalisateurs brésiliens des années 1960 - de gauche, membres ou simples sympathisants du PCB, mais en même temps politiquement et culturellement indépendants, surtout en matière de questions esthétiques –, il ne suffisait pas simplement d'instrumentaliser le cinéma en le transformant en véhicule de réformes sociales et de "catéchisation" idéologique et culturelle. Le cinéma est aussi un art. C'est pourquoi il fallait aussi chercher une façon spécifique de transmettre leur message artistique, qui serait une forme d'authenticité de ce cinéma, cherchant non seulement à traduire la réalité sous-développée du pays mais à être en rapport avec elle :

« Tout ce qui se tentait ou se pensait traduit une quête difficile d'une forme cinématographique adaptée aux exigences et aux possibilités d'un pays sous-développé et inculte, où tout est encore à faire, et pas seulement en matière de cinéma. Il s'agissait de la tentative d'atteindre et, si besoin était, d'inventer une expression cinématographique adaptée à une certaine réalité culturelle, économique, politique, sociale, qui fût à la fois reflet de cette réalité et facteur actif de son surpassement. On proposait que le cinéma aidât à former une nouvelle culture, en s'appuyant sur la préexistante pour l'enrichir et la transformer. Ainsi, en termes sociologiques, on comprenait le cinéma en tant que manifestation représentative d'une réalité historique déterminée qui prétendait dévoiler et analyser de façon critique, et en tant que facteur intervenant sur cette réalité. Et en termes esthétiques – en tant qu'art –, le cinéma devrait être non seulement un objet de jouissance, simple spectacle, mais aussi et surtout une forme de réflexion, un moyen d'être en rapport et d'interagir avec la réalité brésilienne – et ce serait celui-là, le critère de sa valeur artistique[634]».

Toutefois, cette instrumentalisation ne possédait pas un niveau programmatique bien précis, fruit d'une réflexion mûrie et bien façonnée. Volontariste, elle était réalisée un peu au gré des subjectivismes idéologiques de ses auteurs, comme une vision extérieure et idéologiquement construite de la réalité représentée. Vérité absolue, cette vision idéologiquement construite de l'altérité n'a jamais été perçue comme une vision parmi d'autres possibles, comme une simple vision d'un groupe par rapport à celle d'un autre, mais comme la seule possible[635]. On ne concevait

[633] CAPOVILLA, Maurice. « Um cinema entre a burguesia e o proletariado ». *Revista Brasiliense*, n° 43, set/out de 1962. p. 19.
[634] GALVÃO, Maria Rita, SOUZA, Carlos Roberto de. « Cinema Brasileiro : 1930-1964. » In : FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 3e ed. 11 vols. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Historia Geral da Civilização Brasileira ; t.3, v.4). p. 495.
[635] D'après Daniel Pécaut, « Quatre caractéristiques se retrouvent dans les diverses définition isébiennes de l'idéologie. Elle est explicitation du mouvement du réel. Elle est l'affirmation d'une unité par delà la multiplicité des intérêts. Elle exprime une logique émancipatrice. Elle comporte enfin un projet de transformation volontariste ». Si nous pensons que l'Iseb a eu une énorme influence sur les jeunes intellectuels de ces années-là, on comprend mieux leur posture un peu impériale envers la culture populaire. In : PECAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil.* Paris : Maison des sciences de l'homme, 1989. p. 101.

pas la culture de l'autre à partir de sa propre histoire, mais à partir d'une idéologie qui leur était extérieure. Dans ce cas, l'idéologie acquérait le sens bourgeois de négation de l'histoire où un discours idéal cherche à reconstruire le réel, devenant, comme le préconisait Althuser, une sorte de « relais par lequel, et élément dans lequel, le rapport des hommes à leurs conditions d'existence se règle au profit de la classe dominante[636]», symbolisée non seulement par la classe d'origine des intellectuels, mais aussi par le rapport à la position de supériorité que les intellectuels s'attribuaient dans le processus de transformation de la culture populaire et, conséquemment, de la société. Cela ne veut pas dire, loin s'en faut, que les cinémanovistes étaient des bourgeois, mais cela sert tout simplement à démontrer les contradictions que leur position embrassait.

Ce manque de programme minutieux et plus réfléchi autour de leurs idées, ainsi que d'un peu de dialectique, était d'autant plus étonnant dans la mesure où ce cinéma et cette instrumentalisation cinématographique -, au contraire du cinéma russe des années 1920 et 1930, n'étaient ni commandés ni sponsorisés par l'État ou par le PCB, mais à peine suggérés par l'idéologie partisane. Dans le fond, cette envie d'instrumentalisation constituait un produit du libre arbitre des intellectuels et de leur envie de réforme, de changement d'une société injuste et inégale envers les classes subalternes, même s'il y avait convergence avec les idées du PCB.

Mais même en gardant une posture d'indépendance, ces intellectuels ne se sont jamais posé la question de savoir si le type d'instrumentalisation qui condamnait la culture populaire sans penser à son histoire particulière de résistance et d'affirmation identitaire était la meilleure manière de faire. Ils n'ont jamais envisagé de se placer du côté du peuple. Ils n'ont pas pensé à considérer la culture par un autre biais que celui de l'aliénation. Ils n'ont jamais imaginé jusqu'à quel point cette vision du populaire répétait quelques conceptions ethnocentriques des pays colonialistes qu'ils critiquaient. Dans leur conception, le populaire était aliéné et le rôle de le désaliéner, d'éduquer un peuple inculte et mal élevé revenait au cinéma et aux intellectuels.

Outre cette prétention qui leur permettait de penser qu'ils pouvaient entamer un dialogue avec une classe sociale spécifique en la critiquant, les jeunes intellectuels et réalisateurs ont cru qu'ils pouvaient parler à un public quasiment analphabète et peu accoutumé à l'art avec un cinéma sophistiqué, ponctuellement hermétique et totalement différent du cinéma auquel ils étaient habitués. En dépit de tout, les jeunes et romantiques révolutionnaires ont cru au réveil et à une subséquente rédemption du peuple brésilien, du Brésil et de l'industrie cinématographique brésilienne à travers des films engagés, modernes et anti-commerciaux, alors qu'il paraissait

[636] ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris : La Découverte, 2005. p. 11.

évident, depuis le départ, que la forme même de cette instrumentalisation posait quelques problèmes et qu'elle ne pourrait pas fonctionner.
En outre, ils n'ont jamais pensé aux problèmes culturels que l'instrumentalisation de l'art posait sur une longue durée. Ils ne se sont jamais rendu compte qu'en transformant le cinéma en véhicule de transmission d'une idéologie, ils transformaient la culture en quelque chose d'utilitaire et de didactique et que cela, pour mieux intentionné que cela soit, ne pouvait pas durer longtemps car cela subvertissait les lois immanentes de la culture, comme le note Hannah Arendt, pour qui :

> « La culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin. Et pour cet utilitarisme de la fonction, cela ne joue pratiquement pas que les besoins en question soient d'un ordre élevé ou inférieur. Que les arts soient fonctionnels, que les cathédrales satisfassent un besoin religieux de la société, qu'un tableaux soit né de l'envie de s'exprimer de l'individu peintre, que le spectateur le regarde par désir de se perfectionner, toutes ces questions ont si peu de rapport avec l'art et sont théoriquement si neuves qu'on est tenté simplement de les évacuer comme préjugés modernes[637]».

Cette instrumentalisation du cinéma faisait partie du rêve utopique de transformation sociale de la société brésilienne à travers les arts, en configurant une espèce de messianisme romantique qui associait culture et idéologie. Avant d'analyser les particularités de ce messianisme intellectuel, il est important de noter que cette association, qui a caractérisé le mouvement autour de la quête d'un cinéma brésilien à partir des années 1950, n'était pas nouvelle dans le sens où elle reflétait une ancienne envie des classes dominantes brésiliennes de définir une identité nationale à partir d'un élément populaire transformé en symbole national. Cela constituait un processus typique d'universalisation du particulier. Voyons à présent les aspects de ce populaire-national.

1.4.5 – Le populaire-national

Depuis les premiers congrès de cinéma, nous avons vu s'affirmer l'idée qu'un cinéma "typiquement brésilien» devrait avoir un contenu et une thématique nationaux. Puis, au fur et à mesure qui grandissait l'influence des communistes et du réalisme socialiste dans les milieux artistiques brésiliens, nous avons vu qu'il ne suffisait pas d'avoir une thématique nationale, mais qu'il fallait aussi être critique ou, mieux, réalistico-critique. Puis, à partir de la publication du texte de Gianfrancesco Guarnieri, « Le théâtre comme expression de la réalité nationale», publié en 1959,

[637] ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Op.cit. p. 266-267.

on a vu émerger l'idée que le "typiquement national" passait aussi par la représentation objective de la culture populaire, considérée comme unique source d'authenticité et d'enseignement. Donc, c'est dans un processus quasiment concomitant à l'émergence du cinéma novo qu'ont lieu les discussions sur un populaire-national.

Mais avant, nous avons expliqué comment les premiers films d'Alex Viany et de Nelson Pereira dos Santos ont essayé de donner forme aux questions nationalistes discutées dans les débats au sein des congrès. En quête d'une identité pour le cinéma brésilien, les nouveaux films, en aucun cas, ne devraient répéter la légèreté du cinéma populaire des *chanchadas* ou le cosmopolitisme abstrait fait de sophistication technique creuse des films des grands studios. Le nouveau cinéma brésilien devrait s'appuyer sur une représentation critique de l'univers et de la culture des classes subalternes brésiliennes. Un cinéma "typiquement brésilien" ne devrait pas se contenter de simplement représenter la réalité, mais devrait la dénoncer en rendant la population consciente de ses problèmes. La culture populaire, une fois de plus, est érigée en symbole national et modèle identitaire d'un cinéma "typiquement brésilien". Analysons maintenant les particularités de ce populaire-national brésilien.

Avant de définir ce que les prétendants théoriciens, les critiques et les cinéastes brésiliens entendaient par "national-populaire" ou, comme nous préférons l'exprimer, "populaire-national", voyons ce que le théoricien communiste italien Antonio Gramsci, inventeur du concept, avait écrit sur le sujet. N'ayant pas vraiment théorisé le concept, Gramsci le définit dans ses très fragmentés *Quaderni del cárcere* (*Carnets de prison*) à partir d'un exemple, qui est en réalité un contre-exemple, qui constitue la négation de ce que serait le national-populaire. Répondant aux inquiétudes nationalistes de la critique fasciste, préoccupée par le fait que les journaux italiens publiaient en feuilleton des romans français du XIXème siècle d'Alexandre Dumas et de Paul Fontenay au détriment du roman moderne italien, Gramsci explique que cela était possible parce que :

> « En Italie, le terme 'national' possède une signification très restreinte idéologiquement et, de toute manière, ne coïncide pas avec 'populaire', puisqu'en Italie les intellectuels sont éloignés du peuple, c'est-à-dire, de la 'nation' ; ils sont liés, au contraire, à une tradition de caste qui n'a jamais été brisée par un fort mouvement politique populaire ou national venu d'en bas[638]. […] Les intellectuels ne viennent pas du peuple, même si accidentellement quelques-uns d'entre eux sont d'origine populaire ; ils ne sont pas liés au peuple (sauf dans la rhétorique), ils ne les connaissent pas ni ne sentent ses nécessités, ses aspirations et ses sentiments diffus ;

[638] Gramsci fait allusion ici aux mouvements plutôt réformistes que révolutionnaires survenus tout au long de l'histoire italienne et qu'il a qualifié de « révolution passive » parce que, contrairement à d'autres pays comme la France, ils venaient toujours d'en haut.

mais ils sont, en face du peuple, quelque chose de détaché, libre dans l'air, c'est-à-dire une caste et non une articulation (avec fonctions organiques) du peuple même[639]».

Sans aucune mention particulière ni à "national" ni à "populaire", le texte nous permet d'inférer que le "populaire-national" entraînerait une plus grande association entre les intellectuels et le peuple, c'est-à-dire la nation, qui pourrait non seulement permettre la création d'une littérature, d'un art en général - inspiré des sentiments populaires et, donc, nationaux, en opposition à un art de caste, élitiste et cosmopolite - mais aussi la fondation du "peuple-nation". Autrement dit, la distance entre les intellectuels et le peuple empêcherait la création d'un art populaire et national qui correspondrait aux envies du peuple italien, l'obligeant à consommer un art populaire étranger, comme la littérature française du XIXème siècle.

Avant de poursuivre, essayons de voir ce que Gramsci comprend par "national" et "populaire". Selon la philosophe brésilienne Marilena Chaui, Gramsci donnait à "national" un sens presque romantique de récupération du passé historique et culturel italien institué « comme patrimoine des classes populaires[640]» qui était soit ignoré par les intellectuels soit utilisé comme propagande par les fascistes. Pour Gramsci, la culture populaire, qu'il confondait d'ailleurs avec le folklore, était une culture à part entière qui représentait une vision du monde des classes subalternes par opposition au monde officiel.

Concernant le populaire, Gramsci lui attribuerait le sens de typique et d'universel à la fois. C'est à l'artiste et à l'intellectuel qui reviendrait le rôle de trouver ce typique dans la culture populaire nationale et de lui donner une forme universelle qui pourrait être perçue et comprise par le peuple en tant que tel. Et cette notion d'universel ouvert et non fermé vers l'extérieur est très importante pour le "national-populaire". Comme le souligne Carlos Nelson Coutinho, le "national-populaire" « ne peut pas être compris, en ce qui concerne ses figures concrètes et son contenu, comme quelque chose d'opposé à l'universel, comme la simple affirmation de nos prétendues racines culturelles 'autonomes' contre la pénétration du 'cosmopolitisme aliéné[641]».

Dans une citation qui nous apporte un peu d'éclaircissement sur les affinités et les différences par rapport à la conception "populaire-national" du cinéma novo, voyons comment Marilena Chaui explique le populaire chez Gramsci. Pour la philosophe, outre l'universalisme, chez Gramsci le populaire est synonyme de :

---

[639] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Tradução, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 42-43.

[640] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 15.

[641] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre idéias e formas*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 60.

> « capacité à capter dans le savoir et dans la conscience populaires des instants de 'révélation' qui changent la vision du monde de l'artiste ou de l'intellectuel qui, *en ne se mettant pas dans une attitude paternaliste ou tutélaire face au peuple*, transforme en œuvre la connaissance ainsi acquise […]. Signifie aussi la capacité à transformer des situations produites par la formation sociale en thèmes de critique sociale identifiable par le peuple [...]. Signifie, finalement, la sensibilité capable de 'se lier aux sentiments populaires', de les exprimer artistiquement, la valeur artistique de l'œuvre ayant peu d'intérêt dans ce cas […]. Dans la perspective gramscienne, le populaire dans la culture signifie, pourtant, la transfiguration expressive de réalités vécues, connues, reconnaissables et identifiables, dont l'interprétation par l'artiste et par le peuple coïncident[642]». (C'est nous qui soulignons).

Cette définition nous permet de commencer à définir, par la négation, par ce qu'il n'est pas, le "populaire-national" brésilien. La représentation du populaire des intellectuels et des artistes brésiliens ne visait pas forcément à s'inspirer de cette culture pour changer leur vision du monde. Bien au contraire, c'était la vision du monde des intellectuels qui essayait de bouleverser une culture populaire considérée comme aliénée et, ce faisant, de changer la vision du monde et, dans un deuxième temps, l'univers même des classes subalternes. Le peuple étant incapable de se rendre compte par lui-même de son aliénation, il reviendrait à l'avant-garde intellectuelle de les conscientiser et de les amener, sous la direction des intellectuels, à faire la révolution. Ce qui configurerait une sorte de révolution passive, venue d'en haut, tout ce que Gramsci, malgré toute sa réification de l'intellectuel, détestait. En partant de ce principe paternaliste qui voulait aider en critiquant, parfois en méprisant, les points de vue ne pouvaient pas converger.

Chaui ne parle pas d'idéologie ni d'une tendance quelconque, même s'il y est question de "critique sociale". En fait, cette "critique sociale", qui caractérise et définit le 'national-populaire' gramscien, apporte, comme seul point d'intercession entre les œuvres de diverses tendances et genres, le problème du "réalisme critique" - comme méthode et non comme style -, qui a guidé, de manière générale, la quasi-totalité de la critique marxiste. Selon le "national-populaire", peu importait la tendance ou la forme de l'objet artistique. L'important était que l'art s'oppose à la culture bourgeoise et puisse éclairer les hommes, les conduisant à réfléchir quand ils sont confrontés à ce même objet artistique. Concernant le réalisme critique - art de contenu -, l'art doit aussi s'opposer impérativement à l'art bourgeois et à la théorie de l'art pour l'art qui inspire ce dernier. Toutefois, le contenu à lui tout seul, c'est-à-dire, le thème, ne définit pas, avec un *a priori*, le national-populaire. Ainsi, il n'y a pas, comme l'observe Carlos Nelson Coutinho, un art "national-populaire" en amont

[642] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 17.

de la création artistique, mais seulement en aval[643]. C'est le traitement du sujet, le type de focalisation qui le détermine. Ce qui, grosso modo, signifie que c'est le réalisme critique qui détermine le "national-populaire" et qu'il n'y a pas d'art "national-populaire" réactionnaire.

Alors, comment se configurait le "national-populaire" à la brésilienne ? Mis à part l'engagement, c'est-à-dire, la critique de la réalité et l'instrumentalisation de l'art comme processus de prise de conscience des subalternes, le concept brésilien présentait peu de similitudes avec celui de Gramsci, dont l'œuvre n'avait pas encore été traduite en portugais dans les années 1950 et début des années 1960. En outre, et peut-être à cause de la non connaissance de l'œuvre du théoricien italien, les intellectuels brésiliens ignoraient encore les concepts d'hégémonie et de contre-hégémonie et préféraient utiliser le concept d'aliénation en ce qui concernait la culture populaire[644].

Tandis que, chez Gramsci, national signifiait la reconnaissance d'un passé historique encore non récupéré par les élites et populaire gardait des liens étroits avec l'univers des classes populaires[645], pour les intellectuels brésiliens, comme pour les romantiques allemands, les concepts de "populaire" et de "national" s'équivalaient. National était synonyme de nationaliste et s'opposait à étranger. Du point de vue politique, le terme faisait partie de la lutte anti-impérialiste contre la dépendance politique, culturelle et économique du pays. Populaire était synonyme d'engagement. La superstructure étant envisagée comme le reflet de l'infrastructure, c'est-à-dire de la situation coloniale de dépendance étrangère, le populaire ne pouvait pas être autre chose qu'aliéné. Malgré son obliquité, cette démarche permettait une ouverture vers la reconnaissance et la valorisation d'un populaire - en opposition à un art bourgeois, élitiste et cosmopolite - qu'il fallait tout de même désaliéner pour qu'il redevienne brésilien et national.

Toutefois, du point de vue artistique, le "populaire-national" brésilien était, assez souvent, perçu aussi comme synonyme de typique, d'authentique, mais surtout de brésilité, ce qui lui donnait un

---

[643] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 63-64.

[644] Gramsci ne concevait pas la culture populaire / le folklore comme aliéné, contrairement à la gauche brésilienne. Il défendait qu'il n'y avait pas d'aliénation, mais tout simplement une hégémonie intellectuelle, synonyme de domination idéologique d'une culture sur l'autre. Ainsi, il considérait fondamental pour l'aboutissement de la révolution prolétarienne que la culture populaire ait l'hégémonie sur la culture bourgeoise, qu'elle constitue une sorte de contre-hégémonie. C'est cette inversion hégémonique qui permettrait l'avènement de la révolution, et non le contraire. Pour Gramsci, l'hégémonie des idées des classes dominantes au sein des classes subalternes est la seule responsable du non déclenchement des révolutions dans les sociétés capitalistes comme il avait été prévu par Marx. Gramsci, qui croyait fermement à la capacité et à la force de la superstructure, pensait qu'une révolution prolétarienne ne pourrait jamais se maintenir seulement par la coercition et la suprématie économique. Il fallait une contre-hégémonie. Pour y parvenir, il fallait aider le peuple à développer sa propre culture à travers la constitution d'un groupe de forces sociales unies autour d'un même intérêt qu'il a dénommé "bloc historique", lequel, divisé en État et en Société Civile, serait le responsable, par la diffusion et la propagation des idées, de la nouvelle idéologie à travers les diverses institutions sociales, notamment à travers la religion, l'enseignement, les partis politiques et la culture populaire. Cet investissement sur la base était la seule manière d'éviter les "révolutions passives", les mouvements réformistes venus d'en haut. Pour plus de détails sur les rapports entre les notions d'hégémonie et de "bloc historique", lire : PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco historico*. Traduçao de Angelina Peralva. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

[645] CHAUI, Marilena. Seminários. Op. cit. p. 17.

caractère d'identité artistique et nationale. Ainsi, un peu démagogique, le "populaire-national" brésilien, qui n'était qu'une manifestation d'opposition à l'impérialisme américain, a cherché non pas un rapprochement entre les intellectuels et le peuple, mais une tentative de conscientiser ce dernier que sa culture était aliénée et devrait changer s'il voulait modifier sa situation. Au contraire de ce qu'imaginait Gramsci, le changement était imposé par une classe tutélaire, ce qui constituerait un cas de "révolution passive". Ainsi, il est possible d'affirmer que l'intellectuel brésilien n'est pas vraiment allé vers le peuple, mais aurait plutôt essayé de le ramener à lui.

En ce qui concerne le milieu cinématographique, le "populaire-national" des cinéastes brésiliens était un peu ambivalent, du moins celui qui va jusqu'à la fin des années 1960, et gardait une duplicité entre un "national" non universel et un "typique" universalisant. A l'étranger, les cinéastes affirmaient la représentation de la culture populaire comme l'expression d'un nationalisme radical et une forme de résistance *historiciste* à toutes sortes de culture étrangère, à toutes sortes d'internationalisme - ce qui s'opposerait au postulat universaliste implicite dans la conception du "national-populaire" gramscien. La culture brésilienne est perçue comme inauthentique parce que simple reflet de la culture étrangère. Au Brésil, ils affirmaient la représentation de la culture populaire comme simplement "typique", mais aliénée. Ce qui était inauthentique devenait une sorte d'identité culturelle du cinéma brésilien. Ainsi, le typique local était transformé en universel et devenait à la fois le modèle cinématographique brésilien et l'alternative à la domination du marché par le cinéma impérialiste américain.

De plus, en prenant la culture populaire non comme l'expression culturelle d'une classe spécifique - une culture qui devrait être préservée et améliorée de l'intérieur, comme l'imaginait Gramsci - mais comme une culture nationale, les intellectuels brésiliens ont fait abstraction de la lutte de classes. La culture représentée n'était pas celle des classes subalternes - par opposition à celle des classes hégémoniques, ce qui impliquerait la reconnaissance de deux classes distinctes et opposées -, mais celle de la nation brésilienne. Au nom du "populaire-national" et d'une supposée alliance inter-classes qui ignorait les différences sociales, la révolution nationaliste qu'ils défendaient, dans leur combat contre l'impérialisme culturel et politique, du point de vue externe cherchait plus d'autonomie et d'indépendance pour le pays, mais, du point de vue interne, n'abordait pas la question de l'émancipation sociale des classes subalternes. Ainsi, si nous parvenions à l'indépendance externe, celle-ci ne mettrait pas fin aux inégalités et aux relations de domination internes.

Concernant les cinéastes, la culture populaire ne semblait les intéresser qu'en tant qu'objet, comme un modèle de tipicité qui ne servait qu'à l'affirmation de l'authenticité d'un cinéma brésilien révolutionnaire. Le sujet, ou le différentiel des films si nous voulons utiliser un langage de marché,

était l'engagement. Le "populaire-national" n'était qu'un outil desservant un objectif précis, qui consistait à faire prendre conscience à la masse de son aliénation et à la conduire à faire la révolution. Comme l'avait proclamé Glauber Rocha, « J'ai pensé à un cinéma national populaire, à un cinéma épico-didactique, parce que *fondamentalement, [je] pensais au cinéma*[646]». (C'est nous qui soulignons).

A partir de là, nous pouvons souligner une autre différence importante avec Gramsci. Tandis que pour les cinéastes brésiliens, en quête d'un nouveau modèle de cinéma brésilien, l'art cinématographique semblait importer davantage ou, dans le meilleur des cas, autant que la culture qu'ils mettaient en scène, pour le philosophe italien il était plus important de :

> « parler de lutte pour une 'nouvelle culture' et non pour un 'nouvel art'. Peut-être est-il possible que l'on ne puisse pas dire, pour être exact, que l'on lutte pour un nouveau contenu de l'art, puisque celui-ci ne peut pas être pensé abstraitement, séparé de la forme. [...] On doit parler de lutte pour une nouvelle culture, c'est-à-dire pour une nouvelle vie morale, qui ne peut pas ne pas être intimement liée à une nouvelle intuition de la vie, jusqu'à ce que cette dernière devienne un nouveau mode de sentir et de voir la réalité et, par conséquent, un monde intimement en rapport avec les 'artistes possibles' et avec les 'œuvres d'art possibles'[647]».

Néanmoins, même si leur rapport à la culture populaire demeure ambigu, donnant l'impression qu'elle n'était qu'un outil nécessaire à la légitimation du cinéma brésilien dans le combat contre la domination du marché cinématographique par le cinéma américain, nous ne pouvons pas mépriser la lutte et l'engagement des cinéastes brésiliens pour transformer le monde à travers un changement du mode de représentation de la réalité. Et cette volonté de révolutionner le monde était justement ce qui connectait les intellectuels brésiliens au philosophe italien, cette bataille pour la transformation de la société, cette envie de dénoncer l'exploitation des plus démunis, même si c'était par des moyens et des formes différents. C'est aussi ce qui ressort de l'observation de Carlos Nelson Coutinho, pour qui il y avait entre les intellectuels de gauche brésiliens quelque chose qui les liait, quelque chose qui passait par une « idée de défendre une culture *gramsciennement* national-populaire, réaliste, les valeurs de l'humanisme, de la raison. Un mélange entre Lukacs et Gramsci. C'était cela qui marquait un peu la culture des intellectuels communistes du PC à ce moment-là[648]».

---

[646] ROCHA, Glauber. « Teoria e pratica del cinema politico ». *Cinema Sessanta*, Roma, Biblioteca Umberto Barbaro, n° 77, jul-ago de 1970. In : GERBER, Raquel. « Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. p. 28.

[647] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Op. cit. p. 70.

[648] Témoignage de Carlos Nelson Coutinho à Marcelo Ridenti. In : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro : Record, 2000. p. 129.

En analysant les aspects de l'instrumentalisation du cinéma et les différences entre les conceptions du national-populaire gramscienne et brésilienne, nous avons pu constater du côté brésilien un certain romantisme révolutionnaire qui passait par l'idéalisation du rôle de l'intellectuel et du cinéma. Analysons à présent les caractéristiques de ce romantisme.

1.4.6 - Le romantisme révolutionnaire

Certains acteurs importants de la scène politique des années 1960, ainsi que certains historiens n'aiment pas le terme "romantisme" ni même celui de "romantisme révolutionnaire", tandis que d'autres n'ont pas de difficulté à l'assumer, comme le montre cette citation du réalisateur cinémanoviste Arnaldo Jabor :

> « Ce qui reste de merveilleux de la période 61-64 de la culture brésilienne c'est la folie "conscientisatrice" des artistes. Comme les gauches étaient proches du pouvoir, elles ont réussi à monter mille véhicules de "conscientisation" en masse du peuple brésilien. Des avions, des camions transformables en estrades, cirques, funambules, etc., ont sillonné le pays dans une folle "saltimbanquerie" révolutionnaire. Le peuple regardait ébahi cette foule de jeunes qui lui enseignait des choses en pointant le doigt, lui faisait des équations, le bousculait, l'encourageait en voulant transformer les ouvriers et paysans en un groupe de héros. *Ce qui est resté ce fut cette inédite, incroyable, infantile, généreuse, génialement ridicule croyance dans les pouvoirs transformateurs de l'art*. Jamais dans le monde il n'y eut autant de croyance dans l'art[649]». (C'est nous qui soulignons)

Quoi qu'il en soit, nous pensons - même si cela peut paraître contradictoire envers le scientisme prôné par le matérialisme historique qui était à la base de l'idéologie de la grande majorité des intellectuels de gauche de la période en question - qu'il y a bien eu un certain romantisme révolutionnaire. Nous pensons même qu'il y a eu un triple romantisme. Un romantisme utopique et plus politique, révolutionnaire, qui, comme une vision du monde, rêvait de changer le destin du Brésil et croyait, dur comme fer, que cela était possible. Le deuxième romantisme concernait l'instrumentalisation du cinéma et le rêve de réussir à opérer une révolution à partir des enseignements apportés par un cinéma transformé en outil révolutionnaire, comme nous venons de le voir. Et le troisième romantisme, lui aussi d'origine cinématographique, concernait le fait qu'ils croyaient qu'ils allaient conquérir le marché avec des films engagés, modernes, d'auteur et sans intentions commerciales préalablement établies.

[649] JABOR, Arnaldo. « Debaixo da terra ». Pasquim, Rio de Janeiro, 4 janeiro 1973. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem:CPC, vanguarda e desbunde:1960-70*. 5e. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004. p. 32-33.

Le premier romantisme était peut-être le moins romantique, quand bien même il serait un peu ingénu, dans le sens où il était le produit davantage de l'envie révolutionnaire que d'une analyse pragmatique et minutieuse de la société, mais qui aurait pu être réalisé sans les erreurs commis. Et l'erreur principale provenait d'un mauvais présupposé théorique, d'une analyse artificielle de la société brésilienne considérée à tort comme une société précapitaliste et féodale. Nous y reviendrons. S'appuyant sur des thèses du PCB et de l'Iseb, la gauche brésilienne estimait qu'il y avait un groupe de nationalistes de classes sociales différentes qui, en constituant un "front unique" et uni autour d'un même projet anti-impérialiste, était prêt à faire la révolution, même si une analyse plus attentive et approfondie, moins volontariste, aurait pu lui démontrer le contraire. En essayant d'importer sans les adapter des idées qui ont fonctionné en Europe, les communistes ont ignoré les particularités de la société brésilienne. Au nom d'une union nationale interclasses utopique et impossible, ils ont fait abstraction des luttes intestines et des contradictions inhérentes à la hiérarchisation sociale de la société brésilienne. Tout cela a eu une énorme influence sur les cinémanovistes.

Outre les contradictions internes, ils ont oublié le caractère conservateur et réactionnaire des classes hégémoniques brésiliennes. Il suffit de remarquer les conseils de Fanon - que les intellectuels de l'Iseb connaissaient très bien – lorsqu'il il affirme que la bourgeoisie nationale des pays périphériques « doit se faire un devoir impérieux de trahir la vocation à laquelle elle était destinée, de se mettre à l'école du peuple, c'est-à-dire de mettre à la disposition du peuple le capital intellectuel et technique qu'elle a arraché lors de son passage dans les universités coloniales[650]», pour affirmer ensuite que cela n'arrivait que très rarement. Au Brésil, la bourgeoisie à toujours été fidèle à elle-même et aux intérêts du capital.

Au nom d'un front unique[651], les réalisateurs n'ont émis aucune critique, notamment dans les films de la première phase, à l'encontre des classes moyennes qui étaient les principales opposantes, voire les principaux bourreaux des classes subalternes. Le front unique faisait partie d'un rêve utopique du PCB et des membres de l'Iseb, qui croyaient à l'existence d'une bourgeoisie nationaliste et progressiste et à son alliance avec les autres groupes progressistes dans la lutte contre les forces réactionnaires internes, incarnées par les grands propriétaires terriens, et l'impérialisme américain. Cette union était indispensable pour atteindre la révolution bourgeoise, prélude de la révolution socialiste.

---

[650] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 147.

[651] Cette idée de front unique aurait pu être suggérée par les Thèses Blum que Georg Lukacs avait écrit en 1928 pour le Parti Communiste Hongrois et où il propose une alliance entre tous les démocrates contre le fascisme. Le philosophe hongrois jouissait d'une bonne réputation et avait beaucoup de prestige auprès des communistes brésiliens.

Le front unique serait d'ailleurs le responsable, selon Jean-Claude Bernadet[652], du choix de placer la temporalité diégétique de certains films dans le passé. Cette stratégie aurait pour objectif d'éviter de commenter certains problèmes du présent qui pourraient compromettre l'unité des nationalistes autour du front. C'est le même critère qui détermine la préférence pour la campagne au détriment des villes dans les films de la première phase. Il serait en effet impossible de parler des villes sans parler des ouvriers exploités par la bourgeoisie industrielle. De plus, en plaçant leur intrigue à la campagne, ils allaient dans le sens du PCB, pour qui les principaux ennemis internes étaient les propriétaires terriens, les féodaux. L'absence dans les films des *Ligas Camponesas*, l'association paysanne liée au PCB qui luttait pour la réforme agraire, serait aussi, selon Bernadet, une manière de ne pas blesser les sensibilités de la bourgeoisie.

L'idée d'un front unique faiblit après le putsch militaire, mais ne meurt qu'à partir du moment où il y a une dissidence au sein du PCB, une partie du groupe optant pour la lutte armée comme seule possibilité de mettre fin à la dictature militaire. Entre 1967 et 1968, le Teatro de Arena, un groupe proche du PCB, met en scène la pièce *Arena conta Tiradentes* ("Arène raconte Tiradentes"), de Gianfrancesco Guarnieri et Augusto Boal, qui exalte la lutte armée. Ensuite, en 1968, le groupe monte *Primeira feira paulista de opinião* (« Première foire paulista d'opinion»), un spectacle réunissant les principaux dramaturges de gauche (Plinio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Bráulio Pedroso, Augusto Boal, entre autres) et de grands compositeurs brésiliens de l'époque (Caetano Veloso, Edu Lobo etc.). Spectacle monté à la hâte, on y discute des problèmes de la censure et on y condamne très ouvertement les positions révisionnistes et la politique unioniste du PCB, tout en exhortant le peuple et l'*intelligentsia* de gauche à adhérer à la lutte armée.

1.4.6.1 - Le romantisme cinématographique : un cinéma d'auteur et indépendant

Analysons maintenant le troisième romantisme et le rêve d'un cinéma d'auteur moderne et "anti-commercial". Les discussions autour d'un cinéma d'auteur commencent au Brésil au moment où la critique et les futurs cinéastes commencent à réfuter le cinéma commercial et aliéné des grands studios. A partir de ces discussions, ils commencent à imaginer un cinéma qui serait différent de celui-là, autant du point de vue thématique (il fallait avoir un contenu brésilien, mais réaliste et critique) que de la production (qui devait se passer en dehors des studios, avec peu d'équipements

[652] Jean-Claude Bernadet aborde ces questions dans deux livres : *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p. 45-48 ; « De recortes e contextos ». In : *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo : Annablume, 1995. p. 124.

techniques et sans la mainmise des producteurs. Bref, les réalisateurs devraient avoir une totale liberté et être les seuls responsables de l'aspect final du film).

Cette conception d'un cinéma moderne s'enrichit d'un principe de théorisation avec Glauber Rocha dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro* ("Révision critique du cinéma brésilien"), publié en 1963, qui fut acclamé par les cinémanovistes mais violemment critiqué par le reste du milieu cinématographique brésilien, y compris par des critiques sympathiques au mouvement, comme Jean-Claude Bernadet et Paulo Emílio. Avec sa propension à la polémique, le jeune critique et réalisateur montre le concept dans sa notion exacte de jugement de valeur plutôt que d'appréciation critique, lequel choisissait parfois les réalisateurs, les hommes, presque au détriment de leurs œuvres[653]. Dans le cadre de la légitimation[654] intellectuelle du cinéma et de l'envie de l'élever au même niveau que les autres arts, il invente, comme nous avons déjà analysé, dès l'introduction du livre, une tradition pour le cinéma novo entièrement fondée sur la notion de cinéma d'auteur, par opposition au cinéma commercial, qui pour lui était le seul modèle adéquat pour le cinéma révolutionnaire prétendu par les cinémanovistes. Selon lui, « l'auteur est le plus grand responsable de la vérité ; son esthétique est une éthique, sa mise-en-scène est une politique. [...] Le cinéma n'est pas un instrument, le cinéma est une ontologie[655]».

Pour Glauber Rocha et les cinémanovistes, ce cinéma moderne et d'auteur, qui symbolisait le renouveau et la renaissance du cinéma brésilien, devrait être libre, dans le sens où il devrait être tourné à l'extérieur des studios et sans aucun attachement d'ordre économique qui pouvait limiter l'action de son réalisateur et la liberté esthétique et thématique du film. Leur révolution ne devrait pas être seulement thématique, mais aussi formelle et devrait atteindre toutes les étapes de la production d'un film, qui devrait être indépendante, de la mise-en-scène au montage, ces étapes devant toutes rester soumises au ressort du réalisateur-auteur.

Enfin, ces nouveaux films devraient montrer les traces, la signature de leurs créateurs, leur façon d'appréhender le monde car, ainsi que l'avait défini André Bazin, la politique d'auteur consistait « en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante[656]».

Lorsque Glauber Rocha se réfère à l'ontologie du cinéma, il est très probablement en train de faire allusion à l'association entre l'art et la réalité qui caractérisait le cinéma novo. Ce cinéma, que Saraceni disait être une question de vérité, devrait faire abstraction du cinéma léger des *chanchadas*

---

[653] BAECQUE, Antoine (org). *La politique des auteurs*. Collection La Petite Anthologie des Cahiers, n° IV. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001. p. 126.

[654] Corroborait encore cette légitimation le fait que les jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*, qui défendaient cette politique, étaient des passionnés de littérature.

[655] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 36.

[656] BAECQUE, Antoine (org). La politique des auteurs. Op cit. p. 112.

et du technocratisme et de l'esthétisme typiques des films commerciaux des grand studios de São Paulo, symbole d'une culture passéiste qui devrait être détruite, pour s'appuyer sur une analyse critique et réaliste de la réalité du quotidien du peuple brésilien. L'auteur, source de rébellion et de non-conformisme, doit être un anarchiste comme Buñuel ou un iconoclaste comme Godard[657].

Glauber Rocha n'oubliait pas les problèmes à affronter par les jeunes cinéastes. Il savait très bien que cette liberté ne serait pas facile. L'auteur devrait se battre contre les méfiances, les résistances et l'hypocrisie d'un milieu très précarisé par le manque de livres théoriques, d'écoles cinématographiques, par une production intermittente, par l'isolement des critiques, par le manque de professionnalisme et par une médiocrité généralisée qui enlevait toute authenticité au cinéma brésilien - ce qui fait penser à l'article de Paulo Emílio cité ci-dessus sur la médiocrité du milieu cinématographique brésilien qui fut publié un peu avant la sortie du livre de Rocha.

Le cinéma qui pourrait leur servir d'instrument de critique de la société capitaliste était lui aussi un produit typique de cette société, car il avait besoin d'être financé pour être réalisé. Ainsi, Glauber Rocha se plaint des producteurs qui ignorent les véritables artistes, les auteurs, au profit des "artisans" et de leur cinéma caricatural, copié des films américains et méprisé par le public. La solution à ce problème serait l'intervention de l'État, qui ne surviendra que quelques années plus tard, en 1969, avec la création de l'Embrafilme, l'entreprise étatique brésilienne chargée de la production et plus tard de la distribution des films brésiliens.

Comme nous l'avons vu, Glauber Rocha prend les films de Humberto Mauro, comme exemple, et *Limite*, de Mário Peixoto, ainsi que les films produits par la Vera Cruz et les *chanchadas*, comme contre-exemples du cinéma d'auteur (le film de Mário Peixoto verra sa juste valeur reconnue par les cinémanovistes un peu plus tard, montrant ainsi que la définition d'un auteur est elle aussi conditionnée par le contexte).

Le romantisme ou l'idéalisme naît du fait d'imaginer qu'un film d'auteur radical pourrait séduire un public majoritairement analphabète et les producteurs (qui ne l'étaient pas moins en termes cinématographiques), alors qu'en réalité ces films donnaient l'impression qu'ils étaient (ou devraient être) réalisés pour un public et une critique spécialisés, voire pour la critique internationale et les festivals. Comme l'avait expliqué Carlos Diegues, le cinéma novo avait été réalisé « avec les *Cahiers du Cinéma* dans les mains, puis sous l'empire de ce qui se lisait dans Variety[658]».

Il est important d'ouvrir une longue parenthèse afin de détailler cette relation un peu ambiguë des cinémanovistes avec la critique internationale. Les jeunes cinéastes brésiliens, qui empruntaient aux

[657] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 37.
[658] DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro...* Op. cit. p.

Français le terme et la notion de cinéma d'auteur, notamment à André Bazin qui est considéré comme l'un des premiers à avoir essayé de systématiser ce concept, n'ont jamais dissimulé leurs envies de séduire la critique internationale. Parfois, ils se montraient tellement préoccupés par le succès de leurs films dans les festivals internationaux qui cela semblait plus important que le marché national. N'ayant pas réussi à atteindre le public qu'ils voulaient conscientiser - qui ne comprenait pas les œuvres -, mais seulement ceux qui connaissaient et partageaient cette problématique, il paraît naturel que les réalisateurs se soient tournés vers le marché extérieur, notamment vers les grands festivals internationaux. Cela peut aussi être attribué à leur envie de légitimation intellectuelle du cinéma, pour laquelle une reconnaissance internationale aurait une énorme signification et pourrait leur ouvrir les portes du marché intérieur qui leur étaient toujours fermées. En outre, le pays ayant une chronique tradition de *mazombismo*[659], le fait d'être reconnu à l'étranger leur faisait penser que cela pourrait les réconcilier avec le public brésilien.

D'après Sylvie Pierre, cela faisait partie des efforts de Glauber Rocha, de « sa lutte pour la reconnaissance internationale de ses œuvres qu'il insère d'ailleurs dans une stratégie globale du Cinéma Novo consistant à tenter de conquérir les marchés extérieurs[660]». Et c'est Rocha lui-même qui semble lui donner raison lorsqu'il souligne l'importance de la critique et des festivals européens qui ont permis au cinéma novo de sortir de l'isolationnisme dans lequel il se retrouvait au Brésil. D'après lui, son « rapport avec les prix et les festivals a souvent été dans le sens de fortifier la politique du cinéma brésilien, d'utiliser dialectiquement les contradictions du colonialisme afin de pouvoir produire la révolution dans les possibilités et conditions existantes[661]».

Quoi qu'il en soit, cette admiration excessive pour les festivals - comme l'ont démontré ses réactions passionnées contre Louis Malle lors du Festival de Venise de 1980 qui a décerné à ce dernier le Lyon d'Or pour *Atlantic City, ex aequo* avec *Gloria*, de John Cassavettes, au détriment de son dernier film, *A idade da terra* - était un peu contradictoire. Outre le fait que cette préoccupation envers l'avis et la reconnaissance des métropoles allait à l'encontre du combat qu'ils menaient contre le cosmopolitisme, elle dissimulait un certain complexe de "chien bâtard" refoulé, fondé sur cette envie de plaire à une critique internationale, "plus intelligente", qui pourrait légitimer leurs films. Surtout quand nous sachons que cette reconnaissance internationale par la métropole, perçue dans ce cas presque comme synonyme de civilisation supérieure face à une mentalité encore en

---

[659] Nous avons défini ce concept au premier chapitre comme le fait d'avoir le dos tourné au pays et tout ce qu'il produisait et d'être tourné vers les choses étrangères considérées comme supérieures à tout ce que le pays produisait, notamment en termes culturels. Jusqu'à aujourd'hui, il est parfois nécessaire qu'un produit, qu'un artiste soit d'abord reconnu à l'étranger avant de l'être au Brésil.

[660] PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 29.

[661] Interview à Raquel Gerber. Apud : « Glauber Rocha : uma obra pessoal ». In : *Glauber Rocha*. GERBER, Raquel et alii. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. p. 27.

voie de développement, pouvait être jetée au visage d'une critique et d'un public locaux encore un peu indifférents aux mérites du cinéma novo, comme une confirmation de leur universalité. Dans un article écrit en 1969 pour le *Jornal da Tarde*, Rocha corrobore cette idée quand il commente, non sans un brin d'ironie, cette véritable passion des cinémanovistes pour les festivals internationaux :

> « Nous, les cinéastes brésiliens, sommes colonisés et sous-développés. Pour cette raison, nous ressentons la nécessité de participer aux festivals, sans avoir peur d'être traités d'opportunistes. Notre seule finalité est de nous libérer de la colonisation, sans utiliser ni la démagogie ni le paternalisme. Simplement avec une vision lucide et honnête, capable d'établir un dialogue politiquement et économiquement juste[662]».

Encore en 1969, quand le cinéma d'auteur n'était plus un dogme irréfutable et irréprochable, quand les cinémanovistes étaient dans ce que nous appelons leur troisième phase et, critiqués et accusés par les jeunes cinéastes du "cinéma marginal" d'avoir vendu leur âme au marché, cherchaient à dialoguer avec le public, Glauber fait, dans une interview aux Cahiers du Cinéma, un commentaire sur les rapports supposés des jeunes réalisateurs avec la revue française qui synthétiserait la relation que le groupe avait lui-même entretenue auparavant avec la revue qui avait été une sorte de bible du cinéma novo. Il y affirme la profondeur des rapports entre le milieu cinématographique et la revue et son importance dans le développement d'une culture cinéphilique en dehors de la France, tout en l'accusant d'être la responsable « d'une certaine aliénation des cinéastes jeunes et indépendants. [Dans la mesure où] Ils jurent fréquemment par les Cahiers et font leurs premiers films comme s'ils voulaient plaire aux Cahiers[663]». Cela a presque l'air d'un mea culpa, d'un aveu, même si nous savons que le réalisateur brésilien avait des idées très changeantes, réagissant souvent en fonction de son interlocuteur, soit dans le sens de lui plaire, de lui dire ce qu'il voulait entendre, soit en s'y opposant totalement.

Mais à cette notion d'auteur, accusée parfois d'être ou de causer l'aliénation, Glauber donne une notion différente de la notion française : le cinéma d'auteur, qui s'oppose au cinéma commercial, et l'auteur lui-même deviennent synonyme de cinéma engagé et révolutionnaire. D'après lui, affirmer qu'un auteur moderne est un révolutionnaire est quasiment un pléonasme. A cet égard, poursuit-il, « dire qu'un auteur est réactionnaire, au cinéma, c'est la même chose que le caractériser comme réalisateur du cinéma commercial ; c'est le désigner comme artisan ; et non pas comme auteur[664]».

---

[662] *Jornal da Tarde*, Bahia, 15 juin de 1969. Apud : REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 96.
[663] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. 220.
[664] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica*. Op. cit. p. 36.

Glauber Rocha situe le cinéma d'auteur et l'auteur lui-même dans la lignée du cinéma réalistico-critique à la brésilienne, du cinéma décolonisé et "conscientisateur". Pour lui, un cinéma moderne doit réfléchir sur la réalité environnante de manière critique et s'opposer au cinéma commercial, traditionnel et industriel, au cinéma américain donc (qu'il considérait comme dépassé et réactionnaire). Contrairement aux Français, il idéologise le concept de cinéma d'auteur et affirme que les réalisateurs et les films réactionnaires et/ou commerciaux ne pourraient jamais appartenir à la catégorie du cinéma d'auteur.

La notion de cinéma d'auteur faisait partie de la lutte du cinéma novo contre le cinéma industriel et traditionnel symbolisé par le cinéma américain. Ainsi, la question du cinéma d'auteur, venue d'Europe, visait à affirmer l'identité du cinéma brésilien appuyée sur un cinéma militant et politiquement engagé, mais elle faisait aussi partie de la lutte nationaliste et anti-impérialiste menée par la gauche brésilienne sous l'influence du PCB.

1.4.7- L'anti-impérialisme du cinéma novo

Selon Hannah Arendt, ce qui caractérisait l'impérialisme était l'échange d'un intérêt national, local et limité contre une envie gratuite « de toujours plus de puissance, qui pouvait sillonner et dévaster la planète entière sans finalité nationale ou territoriale bien définie et par conséquent sans orientation prévisible[665]». Au Brésil, la notion d'impérialisme, tributaire de l'anti-impérialisme ou de l'anti-américanisme, était totalement influencée par le PCB et avait un biais politique, économique et culturel. Les années 1950 marquent l'exacerbation de la "guerre froide", illustrée par la Guerre de Corée. En réalité, le conflit entre socialistes et capitalistes était devenu évident en 1947 quand Andreï Jdanov avait présenté un texte à la Conférence de Szklarska Poreba où il mentionnait une division du monde entre impérialistes et anti-impérialistes. Comme être de gauche au Brésil pendant les années 1950 et 1960 signifiait pratiquement être communiste (ou sympathisant), cela signifiait être anti-américain. Parallèlement il y a eu, comme nous avons analyse ci-dessus, l'émergence des nationalismes modérés, avec Getúlio Vargas et les populistes, et radical avec les communistes. Le premier défendait la suprématie des entreprises nationales et l'étatisation des entreprises étrangères en sol brésilien sans s'opposer totalement aux entreprises et aux capitaux étrangers à condition qu'ils soient minoritaires. Le nationalisme radical des communistes allait au-delà et prônait qu'aucun pays du Tiers Monde ne pourrait connaître un développement industriel étant dépendant économiquement et/ou politiquement des pays étrangers.

[665] ARENDT, Hanna. *L'impérialisme*. Traduit de l'anglais par Martine Leiris et révisé par Hélène Frappat. Paris : Gallimard, 2002. p. 9.

Il fallait s'émanciper totalement des pays colonialistes afin non seulement d'atteindre un développement indépendant, mais l'indépendance totale du pays.

Dans le cas du cinéma, l'opposition aux États-Unis s'est transformée aussi en une lutte économique, dans une bataille pour la conquête du marché. Cela se justifiait car le cinéma américain détenait presque 90% du marché cinématographique brésilien. Il fallait donc industrialiser le cinéma brésilien et développer un modèle de cinéma qui ne chercherait pas à imiter le modèle américain. D'abord on a parlé d'un cinéma avec une thématique brésilienne, puis on s'est rendu compte que la thématique ne suffisait pas si elle essayait d'imiter le modèle de cinéma américain. Alors, on a pensé à un cinéma qui représentât la réalité des plus démunis de manière critique en mettant en valeur la culture populaire brésilienne (en fait, populaire gagne le sens de révolutionnaire et de culture réalisée non plus *par* le peuple, mais *pour* le peuple. La culture devient un instrument de "conscientisation"). Ensuite, avec l'incorporation du concept de cinéma d'auteur, on a dit que le cinéma devrait être indépendant et anti-commercial, ce qui voulait dire anti-américain. Ainsi, pendant les années 1960, l'identité du cinéma typiquement brésilien se définissait par un cinéma réaliste, critique et anti-américain.

En outre, avec la notion de situation coloniale prônée par les membres de l'Iseb, qui associait de façon monolithique la superstructure à l'infrastructure, la culture brésilienne, culture d'un pays dépendant économiquement, culturellement et politiquement, a été définie comme une culture aliénée, parce que reflet de la culture d'élite qui était elle-même copie de celle des pays dominants, et comme un obstacle à l'indépendance du pays. Il fallait désaliéner le peuple brésilien, l'amener à prendre conscience de lui-même, du pays afin de le conduire vers l'indépendance (par rapport aux forces étrangères) et à la subséquente révolution bourgeoise. Comme l'avait souligné Roland Corbisier, le premier directeur exécutif de l'Iseb :

> « La colonie, pourtant, est pour la métropole comme l'instrument pour le sujet qui l'utilise, comme l'esclave pour le maître. Son essence est l'aliénation. Or, dans un contexte social globalement aliéné, la culture est inévitablement condamnée à l'inauthenticité. Si une culture authentique est celle qui s'élabore à partir et en fonction de sa propre réalité, de l''être' du pays qui, comme nous l'avons vu, consiste dans le projet ou dans le destin qu'il cherche à réaliser, la colonie ne peut pas produire une culture authentique à défaut d'avoir un 'être' ou destin propre. Sa culture ne pourra être qu'un reflet, un sous-produit de la culture métropolitaine, et l'inauthenticité qui la caractérise est une conséquence inévitable de son aliénation[666]».

[666] CORBISIER, Rolland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3e ed. Rio de Janeiro : Ministério de Educação e Cultura / Iseb, 1960. p. 78

Afin d'atteindre l'indépendance politique, économique et surtout culturelle, il fallait développer la conscience nationale et rompre avec cette situation coloniale contre laquelle l'idéologie du "développementisme" était la seule solution possible. Cette situation ne pourrait être inversée sans le développement du marché intérieur, de la transformation des structures de base, du développement de l'industrie nationale et de la réduction maximale des importations qui entraîneraient des transformations sur les plans éducationnel et culturel[667].

Ces transformations ne seraient pas possible sans les intellectuels, sans qu'ils sortent de leurs cocons livresques pour échanger leurs rôles de simples observateurs, de simples commentateurs des textes étrangers, contre celui d'acteur du processus de libération du peuple et du pays à travers le développement d'une idéologie propre. Le cinéma faisait partie de ce processus de décolonisation du pays autant au niveau économique que politique et culturel. Il entre dans la dispute comme le produit national et nationaliste qui se bat, comme produit national, contre les forces étrangères de l'impérialisme qui dominent le marché, contre le néo-colonialisme culturel qui étrangle la culture et le marché culturel locaux. Et les cinéastes de gauche n'avaient pas d'autre option car ceux qui n'étaient pas nationalistes et anti-impérialistes étaient des "entreguistas", des libéraux, ennemis de l'autonomie nationale.

Donc, du point de vue économique, le film "typiquement" brésilien devrait occuper, en tant qu'industrie nationale, l'espace occupé par le produit d'une industrie étrangère. La conquête du marché par le cinéma brésilien consacrerait la victoire de l'industrie brésilienne sur l'industrie étrangère, contre le colonialisme économique. Un aspect curieux et non moins intéressant, presque paradoxal, de cette supposée victoire de l'industrie cinématographique brésilienne sur l'américaine, est qu'elle marquerait une victoire industrielle d'un cinéma anti-commercial sur un cinéma industrialisé, une victoire commerciale d'un cinéma anti-commercial.

Du point de vue culturel, le cinéma "authentiquement" brésilien étant un cinéma moderne, indépendant, d'auteur, engagé et militant qui prône la "conscientisation" des classes plus démunies dans leur cheminement vers la révolution socialiste par opposition au cinéma réactionnaire et traditionnel, dépendant des grands studios, symbolisé par les films américains, la victoire de ce cinéma, surtout si elle était accompagnée de la réussite dans le processus de "conscientisation" et de la révolution, symboliserait, du moins sur le marché intérieur, une large victoire politique sur les Américains.

La victoire de ce cinéma entièrement appuyé sur la représentation (même problématique) de la culture populaire ou du "populaire-national", signifierait une grande victoire culturelle du cinéma

[667] Idem. p. 85.

brésilien, une victoire contre le colonialisme culturel qui, avec sa suprématie, empêche soi-disant la manifestation de la culture locale.

Lors de l'analyse du texte de Glauber Rocha, *A estética da fome*, nous avons déjà pu évoquer l'influence de Fanon et de son livre *Les damnés de la terre*, à travers les intellectuels de l'Iseb, sur cette conception d'un cinéma décolonisé et l'importance de la lutte culturelle parallèlement à la lutte politique. En essayant d'expliquer les rapports possibles entre la culture et la lutte armée ou simplement politique, Fanon note que :

> « la lutte organisée et consciente entreprise par un peuple colonisé pour rétablir la souveraineté de la nation constitue la manifestation la plus pleinement culturelle qui soit. Ce n'est pas uniquement le succès de la lutte qui donne par la suite validité et vigueur à la culture, il n'y a pas mise en hibernation de la culture pendant le combat. La lutte elle-même, dans son déroulement, dans son processus interne développe les différentes directions de la culture et en esquisse des nouvelles. […] Cette lutte qui vise à une redistribution fondamentale des rapports entre les hommes ne peut laisser intacts ni les formes ni les contenus culturels de ce peuple. Après la lutte il n'y a pas seulement disparition du colonialisme mais aussi disparition du colonisé[668]».

Cette citation explique l'importance de l'instrumentalisation des arts et de l'engagement des artistes et éclaire tout le combat et la croyance des cinémanovistes et des artistes de gauche des pays en voie de développement en général dans la nécessité de la "conscientisation" à travers le cinéma et les arts. S'ils atteignaient l'objectif de conscientiser le peuple, la révolution ou l'indépendance politique, économique et culturelle du pays face aux forces étrangères en serait une simple conséquence. Et ils y croyaient.

La finalité du cinéma nationaliste basé sur la représentation du "populaire-national" consisterait à empêcher le colonisé de continuer à rêver avec la culture de l'autre, avec le cinéma de l'étranger. Le cinéma novo, cinéma anticolonialiste, viendrait sinon annuler, du moins réduire, le droit de cité de la culture étrangère, qui plus est de la culture impérialiste. En imposant la culture nationale, ce cinéma obligerait le peuple à prendre conscience de soi et à rêver ses propres rêves. Ainsi, le cinéma novo, inspiré par les idées de Fanon, faisait partie d'un processus anticolonialiste qui visait à mettre fin au cinéma aliéné et à l'aliénation du peuple brésilien, résultant de la diffusion excessive de films américains sur le marché national, en essayant de renverser la domination de ce marché.

Le cinéma novo était un outil important dans la lutte anti-impérialiste à travers la tentative de mettre fin à la domination américaine du marché cinématographique qui régnait de façon absolue depuis longtemps. La lutte du cinéaste ou de n'importe quel autre artiste et intellectuel de l'époque

[668] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 233.

devrait se restreindre à la lutte contre l'impérialisme américain, irréconciliable avec les desseins de liberté et d'autonomie du peuple brésilien.

Mais, encore une fois, la position anti-impérialiste de la gauche brésilienne était très schématique et semblait parfois factice, dans la mesure où, comme le suggère Roberto Schwarz, elle ne dérivait pas d'une conviction socialiste résolue, mais plutôt d'un anti-capitalisme primaire[669]. Au même moment, le chanteur et compositeur Caetano Veloso accusait le nationalisme brésilien de n'être qu'une simple opposition à l'impérialisme américain sans se préoccuper de résoudre les problèmes des personnes et du monde à partir d'une focalisation, d'un programme entièrement brésilien[670].

Les deux citations font allusion au manque de systématisme des positions de la gauche et surtout, entre les lignes, à la simple transplantation par le PCB de positions étrangères, staliniennes, concernant la guerre froide. Autant le nationalisme que le socialisme n'étaient que des manifestations anti-impérialistes, sans plus de fondements théoriques sur le sujet. Il est important de souligner que ce n'était pas la position prise contre l'impérialisme qui était condamnée, mais sa forme peu programmatique d'opposition davantage au concept d'impérialisme qu'aux systèmes d'idées représentés par l'impérialisme. Roberto Schwarz, marxiste décomplexé, critiquait surtout l'importation des idées étrangères sans leur adaptation aux réalités locales (des transplantations qu'il considérait comme des idées « hors de lieu»). Il est vrai que la simple transplantation sans une sorte d'enracinement des idées pouvait créer des problèmes de conviction et engendrer certaines contradictions[671], ayant pour conséquence que les adeptes de ces idées les propagent sans savoir vraiment pourquoi ou sans avoir une base pour en expliquer le pourquoi à partir, comme le pense Caetano Veloso, d'une optique endogène.

Mais le simplisme des positions n'atteint sûrement pas les grands intellectuels et les militants qui luttaient vraiment contre l'impérialisme. En effet, à l'époque, ils avaient d'abondantes raisons pour

---

[669] SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978. p. 92.

[670] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 50. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 267.

[671] Beaucoup de ces intellectuels de gauche ne détestaient pas, ce qui nous paraît absolument normal, la culture américaine, comme le prouvent la création de la Bossa Nova et du Tropicalisme (très influencés par une certaine culture américaine), ou l'admiration pour le cinéma et la musique américaines. La grande majorité des cinéastes du cinéma novo admirait le cinéma américain, ce qu'ils étaient obligés de cacher en raison de leur idéologie. Walter Lima Júnior, qui vénérait les comédies música les et John Ford, aimait dire que le portail de la Paramount était plus important que l'Arc du Triomphe (peut-être pour affirmer que le cinéma américain était plus intéressant que le cinéma français ou qu'il a eu plus d'influence sur le cinéma brésilien que le cinéma français). C'était l'impérialisme qu'ils n'aimaient pas. Mais la grande contradiction concernait les intellectuels de l'Iseb, le grand propagateur des idées de gauche de l'époque, qui était soutenu par un gouvernement complètement "entreguista" (celui du président Juscelino Kubitschek), qui avait internationalisé l'économie brésilienne et avait quasiment cédé le pays aux Américains en augmentant considérablement la dette extérieure brésilienne. Ce gouvernement est le responsable du manque de chemins de fer au Brésil car soumis aux diktats américains (qui ne produisent pas de trains). En contrepartie d'une promesse "d'aide" économique, il a été obligé de ne construire que des autoroutes. En fait, la lutte de la gauche s'activait contre le colonialisme, contre l'ingérence extérieure et pour la défense de la brésilité et d'un espace pour l'industrie, le cinéma et les produits brésiliens.

s'opposer aux impérialistes. Marilena Chaui énumère une série d'exemples qui pourraient au même temps amener le peuple à prendre conscience des attitudes impérialistes des américains et justifier l'anti-impérialisme :

> « Le FMI, l'USAID [United Agency Aide for International Development], le point IV [l'Act for International Development qui fut approuvé en 1950 et traçait les bases du développement des pays périphériques], l'alliance pour le progrès [un supposé programme d'aide économique et technique visant le développement des pays périphériques de l'Amérique latine[672]], la violence contre Cuba et l'Amérique Centrale, la politique de Lincoln Gordon [ambassadeur américain au Brésil en 1962] et de Roberto Campos[673] [économiste conservateur qui était ambassadeur brésilien à Washington en 1962], sans parler de la CIA[674]».

Dans le cas du cinéma, si nous partons surtout des débats survenus pendant les congrès, l'option pour un cinéma engagé était une option presque économique et syndicale. Économique, dans le sens où elle visait la défense de l'industrie cinématographique brésilienne, où elle visait la conquête du marché ou, du moins, la réduction de la part de marché du cinéma américain[675]. Syndicale, dans le sens où le choix du cinéma engagé était le choix d'un différentiel, d'une identité, d'un type de cinéma qui ne serait pas produit par le cinéma dominant et qui dénotait l'envie d'une catégorie insatisfaite de la domination quasiment déloyale de leur branche par une industrie étrangère. Et Glauber Rocha semble nous donner raison quand, après avoir constaté que le cinéma est aussi une industrie, la même industrie à laquelle ses films voulaient s'opposer au départ, il affirme qu'il a « toujours placé le problème du cinéma du point de vue économique et politique […] et je savais qu'il n'y avait pas d'industrie proprement dite et que l'artiste qui désirait être cinéaste devait se

[672] A titre de curiosité, en portugais la préposition "pour" et le verbe "arrêter" s'écrivent de la même façon : para. Le verbe a eu longtemps un accent aigu appelé différenciateur : pára (il l'a perdu depuis la dernière réforme de 2009). Très intelligemment, la gauche brésilienne avait mis un accent sur le premier « a » de « para » sur toutes les affiches de l'alliance pour le progrès collées un peu partout au Brésil. Ainsi, ce qui était "alliance pour le progrès" était devenu, "alliance arrête le progrès", ce qui était plus proche de la réalité que les prétendus objectifs américains.

[673] L'économiste et diplomate Roberto Campos, libéral convaincu, fut l'un des grands ennemis de la gauche pendant longtemps, particulièrement pendant la dictature militaire. Il était tellement proche des intérêts américains que la gauche l'appelait seulement par Bob Fields, la traduction littérale de son nom en anglais. Marilena Chaui fait allusion au fait que ce dernier et l'ambassadeur américain furent accusés en 1962 par le ministre du travail João Pinheiro Neto de travailler, avec l'aide d'Otávio Gouveia de Bulhões, directeur du département responsable pour la Monnaie et le Crédit, contre les intérêts du Brésil face au FMI.

[674] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 71-72.

[675] L'hégémonie du cinéma américain commence, un peu partout, au moment de la Première Guerre Mondiale, mais ne se consolide qu'à partir des années 1920 et notamment à partir de l'avènement du cinéma sonore et du perfectionnement de son *star system*. C'est justement tout au long des années 1930 que son influence, et l'influence de toute la culture américaine en général, commencent à remplacer celles (notamment la française) des pays européens au Brésil (et un peu partout dans le monde). Une influence qui deviendra culturelle et politique à la fois. Dans les années 1950, quand débute l'anti-impérialisme systématique au Brésil, le cinéma américain détient 90% du marché brésilien et c'est justement cette immense suprématie qui a engendré la préoccupation et la juste révolte des intellectuels de gauche. Il est utile de rappeler que, de manière générale, toute la critique spécialisée brésilienne n'avait d'yeux, avant les années 1950, que pour le cinéma américain, y compris les critiques devenus marxistes un peu avant ou après la Deuxième Guerre Mondiale, tels que Paulo Emílio Sales Gomes ou Alex Viany.

transformer également en chef d'entreprise[676]». Cette citation est de 1979 quand les cinémanovistes avaient déjà revu à la baisse leur radicalisme initial et cherchaient une manière de séduire le public et de conquérir le marché intérieur.

En ce sens, il ne nous semble pas tout à fait anodin qu'il ait choisi de placer le terme "économique" devant le terme "politique". Quand nous avons analysé les congrès de cinéma, nous avons vu l'importance donnée aux aspects protectionnistes et aux contenus "typiques" que devrait avoir le nouveau cinéma afin de pouvoir se distinguer du cinéma traditionnel et américanisé. Et tout cela coïncidait avec les exigences de la gauche de l'époque, avec l'envie de transformation de la société.

Ce que nous voulons dire par là, c'est que cette posture nationaliste et anti-impérialiste - autant dans son sens politique que dans son sens économique et culturel qui sont évidemment reliés - était d'origine entièrement communiste et, dans le domaine du cinéma, constituait, avant tout, une réponse à la domination du marché par le cinéma américain. Cette posture anti-impérialiste a commencé à se développer, comme il a été souligné, au début des années 1950, notamment à partir de la publication du radical manifeste du PCB écrit par Luiz Carlos Prestes et de l'augmentation de l'influence du parti sur les milieux artistiques et culturels brésiliens. La diabolisation théorique de Hollywood est avant tout un pendant de l'aversion à l'impérialisme américain, au capitalisme et à tout ce qu'il représentait et symbolisait selon une conception du monde marxiste, comme le prouve ce texte d'Alex Viany, qui se réfère à la lutte contre les monopoles américains, avec l'aide de certains groupes nationaux, et pour la défense de la réserve de marché pour le film brésilien :

> « La lutte qui a cours ces dernières années, à travers l'ainsi nommée Guerre Froide et le Plan Marshal, est en tout semblable à la bataille des impérialistes pour le pétrole et d'autres sources de richesse naturelle des pays occidentaux, africains et sud-asiatiques. Ainsi que chacun sait, la structure économique des pays capitalistes est constituée de telle manière que les impérialistes et les monopolistes ne pourront survivre pas longtemps dans un climat de guerre, avec la domination totale des sources de richesse et des marchés encore disponibles et avec le sacrifice de l'économie nationale et du propre bien-être de tous les peuples sous la tutelle des États-Unis[677]».

Par ce texte, Viany universalise le cas brésilien en démontrant que ce qui était valable pour son pays l'était aussi pour tous les pays en voie de développement sous tutelle des Américains. Au Brésil, ce n'est qu'à partir des années 1950 (après le texte d'Andreï Jdanov de 1947, le manifeste de Luiz Carlos Prestes de 1950 et l'éclosion de la guerre de Corée en 1950) que l'emploi des termes impérialisme et anti-impérialisme commence à se banaliser. Au début, l'aversion à toute

[676] ROCHA, Glauber. Interview au *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1979. Apud : PIERRE, Sylvie. Op. cit. p. 106.
[677] VIANY, Alex. « Breve introdução à historia do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, n° 20, julho de 1951.

manifestation de présence étrangère était encore très schématique et quasiment stalinienne aussi elle était simpliste. Ainsi, une partie considérable des accusations portées contre la Vera Cruz, quand bien même elles seraient justifiées, était dirigée contre ses techniciens étrangers qui, ne connaissant pas la culture brésilienne, cherchaient à la représenter à partir d'un modèle étranger et américain, au lieu d'analyser les problèmes conjoncturels de l'entreprise qui avait investi massivement dans la production en oubliant les secteurs de la diffusion et notamment de la distribution des films.

Selon Viany, les questions relatives à l'impérialisme ont commencé à être vraiment débattues de manière un peu plus systématique à compter de la faillite des grands studios construits à São Paulo, et particulièrement à travers les discussions et les thèses présentées lors des premiers congrès de cinéma. Même si l'idée des studios ne reposait pas sur de bonnes bases dès le départ, les critiques et les intellectuels du milieu de cinéma, sans savoir très bien comment analyser cet échec (étant donné qu'ils ne connaissaient pas grand chose sur le sujet), l'attribuaient à la situation coloniale brésilienne, une position qui rendait le pays dépendant des pays étrangers. Selon Viany, ceux-ci prenaient une analyse toute faite, une analyse type et l'appliquaient au cinéma, mais qui était aussi valable, comme nous venons de le voir ci-haut, pour n'importe quelle autre manifestation culturelle du Brésil ou de n'importe quel autre pays périphérique :

> « Le cinéma national était asphyxié et boycotté par le cinéma étranger, spécifiquement l'américain. Nous étions confrontés à une situation typique de domination impérialiste : les Américains étaient les propriétaires de notre marché, faisaient et défaisaient, s'organisaient, maintenaient les exploitants sous sujétion, stimulaient la formation de trusts, dominaient totalement le secteur de la distribution de films. Nous savions que les choses étaient comme ça, alors nous devrions trouver des données qui confirmaient tout cela, faire des analyses qui démontreraient l'applicabilité du schéma général interprétatif qui était celui de la gauche de l'époque à la situation spécifique du cinéma[678]«.

Cette citation illustre bien le fait que les intellectuels de gauche ont adapté le cinéma à un schéma généraliste des théories de gauche de l'époque, notamment celles sur l'anti-impérialisme américain, au lieu de faire l'inverse, c'est-à-dire d'essayer d'analyser le cas particulier du cinéma brésilien, avec son histoire personnelle, afin de concevoir la meilleure théorie ou de construire les meilleurs projets qui pourraient aller avec celle-ci. Cela montre bien, et nous y reviendrons, que l'anti-impérialisme cinématographique était davantage une posture commerciale (ou, du moins, tout aussi commerciale) qu'une posture idéologique.

[678] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 200.

1.4.8 - Les influences du cinéma novo

Analyser les influences du cinéma novo n'est pas une tâche facile, tellement elles sont nombreuses, diverses et même hétéroclites par moments. Nous n'allons pas essayer ici de répertorier toutes les supposées influences désignées par les réalisateurs eux-mêmes et la critique spécialisée. En raison de l'ampleur du travail et de son caractère plus impressionniste que scientifique, une grande partie des influences directement esthétiques, qui sont aussi nombreuses que subjectives, seront laissées de côté à dessein et pourront, peut-être, faire partir d'un autre travail. Ici elles ne seront commentées que sous l'angle de leurs convergences avec les quelques influences théoriques ou esthétiques qui seront analysées. Nous éviterons, aussi souvent que possible, d'analyser les influences individuelles des réalisateurs pour nous restreindre à celles d'ordre plus générale qui auraient marqué ou influencé tout ou une grande partie du groupe ou un moment particulier du groupe.

1.4.8.1 - Le modernisme

La principale influence interne, nationale, du cinéma novo vient, sans aucun doute, du Modernisme, en tant que philosophie du mouvement, mais aussi en tant qu'esthétique, influence de la littérature des romans régionalistes des années 1930.

D'après le philosophe brésilien Roland Corbisier, « jusqu'à 1922, c'est-à-dire, jusqu'à la semaine d'art moderne, il n'y a pas histoire stricto sensu, mais pré-histoire du Brésil[679]». Non pas parce qu'aucun art, qu'aucune science n'étaient authentiques avant cet événement, comme l'affirme Corbisier, mais en raison de la conscience historique et sociale du Brésil que le mouvement a apporté. Même si l'affirmation du philosophe semble assez exagérée, il est vrai que le mouvement est à la base d'un renouvellement jamais égalé de la culture brésilienne et de plusieurs mouvements culturels qui sont nées depuis, tels le Concrétisme et le Tropicalisme et jusqu'au cinéma novo qui se sont mis en quête d'une authenticité nationale et ont permis une redécouverte du Brésil[680]. D'abord avec le mouvement *Pau Brasil* (1924-1925), puis avec le *Manifeste Antropophage* (1928), car le mouvement selon Mário de Andrade, l'un des grands représentants et organisateurs de la Semaine de 1922, « fut essentiellement un préparateur ; le créateur d'un état d'esprit révolutionnaire

[679] CORBISIER, Roland. Op. cit. p. 45.

[680] Le sociologue Marcelo Ridenti attire l'attention sur cette apparente contradiction des modernistes brésiliens, à savoir le fait que le mouvement connu comme le héraut de la modernité brésilienne ait inspiré des affirmations identitaires à partir d'une valorisation des traditions nationales, faisant en sorte que le mouvement soit en même temps romantique et moderne, passéiste et futuriste. Lire son œuvre *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 49. Une autre contradiction apparente soulignée par plusieurs auteurs est due au fait que les modernistes brésilients ont valorisé et renouvelé le national sans tourner le dos aux conquêtes artistiques des avant-gardes européennes, qui devaient être mélangées aux cultures locales et ensuite "anthropophagisées" afin de former une culture nationale ce qui est en totale opposition avec le nationalisme quasiment xénophobe des années 1950.

et d'un sentiment d'éclatement[681]». Et tout cela sans jamais tourner les dos aux importantes conquêtes de l'art occidental. Au lieu de prôner un isolement qui serait inévitablement préjudiciable au développement de l'art dans un pays encore en construction, les modernistes ont préféré garder le Brésil en contact avec ce qui se faisait de meilleur en Europe.

Le modernisme fut, comme nous le suggère Mário de Andrade dans la citation ci-dessus, un point de départ vers une nouvelle culture, plus inventive et surtout plus brésilienne, mais projetée vers l'avenir, ce qui permet à Renato Ortiz d'inférer que le modernisme au Brésil est une histoire hors de lieu parce qu'elle se fait sans modernité[682], comme un projet en devenir qui ne se réaliserait qu'*a posteriori*. Il est toutefois important de noter que le mouvement a été le responsable, surtout à partir de la publication du manifeste *Poésie Pau-Brasil* en 1924, de la découverte de la culture populaire et de la tentative de l'associer à la culture érudite. Avec cette valorisation du populaire, qui servait de présentation du Brésil aux brésiliens, les modernistes ressuscitaient, de manière plus globale et sociologique que le romantisme brésilien, la question sur la quête d'une identité nationale basée sur la culture populaire. Si nous considérons que l'Indianisme était très européanisé, très rousseauiste, c'était la première fois que le populaire était considéré comme paradigme identitaire d'une possible brésilité.

Une autre, et peut-être la principale, préoccupation du mouvement moderniste, surtout dans sa deuxième phase, fut l'expérimentation formelle à travers l'infatigable recherche d'une nouvelle langue, d'un nouveau langage autonome et national. Même si le groupe n'a jamais constitué une totalité organique, avec une esthétique commune, leur envie de rénovation, de recherche permanente, les a toujours rassemblés. C'est d'ailleurs l'un des trois principes que le mouvement aurait légués aux générations futures si l'on en croit Mário de Andrade. Dans son article très critique - écrit lors du vingtième anniversaire de la Semaine de 22, où il affirme que malgré l'envie de construire de la part de quelques-uns des participants, le mouvement avait été plutôt destructeur - il soutient que les trois grands principes légués par les modernistes furent « le droit permanent à la recherche esthétique ; l'actualisation de l'intelligence artistique brésilienne ; et la stabilisation d'une conscience créatrice nationale[683]».

Cette citation de Mário de Andrade nous permet de faire le lien entre le mouvement et le cinema novo. Les deux mouvements se veulent rupture avec le passé et défendent la légitimité et l'importance de leurs mouvements respectifs, de leur « conscience créatrice», dans l'instauration

[681] ANDRADE, Mário. « O movimento modernista ». In : *Aspectos da literatura brasileira*. 5e. São Paulo : Livraria Martins, 1974. p. 236.
[682] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1988. p. 32.
[683] ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 242.

d'une nouvelle ère artistique, d'une nouvelle esthétique typiquement nationale et décolonisée qui chercheraient à construire de nouvelles façons de faire et de produire de la culture au Brésil.

Les deux s'inventent une tradition en niant le passé. Mais si le cinéma novo fait quasiment table rase du passé, en absolvant, dans son proccès du cinéma brésilien, seulement le réalisateur Humberto Mauro, le Modernisme ne romp pas vraiment avec le passé. Il romp surtout avec le parnasse brésilien et avec une certaine littérature plus classique au langage exagérément recherché, mais cosmopolite. A l'instar du cinéma novo, qui a établi un dialogue avec un réalisateur du passé, le Modernisme établit un dialogue avec les écrivains Lima Barreto, Euclides da Cunha ou même Graça Aranha, un autre écrivain pré-moderniste qui a été une espèce de parrain de la Semaine de 22 avec un discours un peu plus classique et légèrement décalé par rapport aux manifestations des jeunes.

Cette critique des artistes et de l'art brésiliens pourrait faire penser, à tort, à un manque de nationalisme. En réalité, ce qui était condamné chez certains auteurs du passé était justement leur internationalisme, leur manque d'authenticité, de spécificité nationale. Même si le nationalisme des modernistes a été graduel et un peu hésitant et indolent au départ, masqué peut-être par leur européanisme, celui des cinémanovistes a déterminé leur posture et leur modèle cinématographiques. Tandis que, plus universalistes, les modernistes prônaient l'anthropophagie comme manière d'incorporer à l'art national ce que l'art de l'autre avait de mieux, les cinémanovistes, qui pratiquent l'anthropophagie sans l'assumer (car, outre le nationalisme radical, ils défendaient la position selon laquelle une problématique nouvelle ne pourrait être présentée et représentée que par un cinéma entièrement nouveau[684]), proposaient en échange un cinéma entièrement nationaliste, dans la forme comme dans le fond, qui est de surcroît une forme de résistance contre l'invasion étrangère du marché cinématographique brésilien. Ce cinéma est un outil ou une arme, comme les réalisateurs aimaient le dire, contre la domination du marché par les films américains qui, de plus, servaient à aliéner un peuple brésilien qui devrait être désaliéné, décolonisé, afin de pouvoir faire la révolution. L'art "typiquement" brésilien des cinémanovistes, un art engagé, ainsi que l'auto-développement du pays, sont incompatibles avec toute forme d'influence exogène.

Malgré toute leur modernité, la conception de l'art pour les modernistes s'approcherait de celle lisse, aseptisée politiquement, de l'art pour l'art. Même s'ils proposaient la culture populaire comme un modèle possible pour une identité nationale, l'art du Modernisme, avec sa valorisation des

[684] En revanche, cette anthropophagie cinématographique a été valorisée, non sans poser de problèmes comme nous l'avons vu, par les films du proto cinéma novo où l'influence néo-réaliste des films est entièrement assumée et revendiquée.

apports étrangers, semble ne pas avoir une identité définie. Dans le cinéma novo l'identité d'un art typiquement brésilien est définie par son engagement, sa lutte pour la libération du pays et du peuple, dont la culture populaire semble être non pas le sujet, mais un simple objet permettant la discussion sur l'engagement. L'art doit réfléchir la société brésilienne et de manière critique et réaliste, même si ce réalisme est le produit d'un réarrangement idéologique, d'une vérité légèrement réinventée, comme le dit la chanson à la fin du film *Deus e o Diabo na terra do sol*.

D'ailleurs, si les modernistes étaient souvent accusés de manque d'engagement, dans le cas des cinémanovistes la lutte politique débordait et déterminait le type de cinéma souhaité. Il est vrai que, dans un premier temps, les modernistes n'ont eu que des préoccupations formalistes et esthétisantes, alors que le cinéma novo ne les reniait pas, mais y rajoutait l'agitation politique. D'ailleurs, la gauche communiste, notamment après l'avènement du réalisme socialiste, a toujours reproché aux modernistes l'internationalisme et le formalisme "expérimentaliste" de la première phase, de même que son apolitisme et son manque d'idéologie. Le "gramsciste" brésilien Carlos Nelson Coutinho affirme, dans une remarque très ironique, que la tentative moderniste de renouvellement de l'art national à partir de la reproduction des mêmes méthodes des avant-gardes européennes « peut être interprétée comme l'expression du nécessaire effort d'adéquation des 'forces productives' de l'art au nouvel univers quotidien que le capitalisme, dans sa forme moderno-industrielle, introduisait dans la vie brésilienne, surtout à São Paulo[685]».

Comme cette analyse du type d'art pratiqué par chacun des deux mouvements nous le confirme, en dépit du fait d'être inspirés par des avant-gardes européennes, autant le modernisme que le cinéma novo ont cherché, chacun à leur manière, à donner une réponse brésilienne, contextuelle, à des problèmes brésiliens. Ils s'employaient à confirmer l'expression d'une culture authentiquement brésilienne à partir de la culture populaire et d'une esthétique et d'un langage tout autant brésiliens. Dans le cas des modernistes, la culture populaire - culture native et de ce fait réserve de brésilité -, était proche de la tradition et se confondait avec le folklore, dans le sens où elle devait être préservée en l'état avant qu'elle ne disparaisse ou qu'elle ne s'internationalise - ce qui est presque en opposition avec la modernité qu'ils défendaient. Dans le cas du cinéma novo, la culture populaire était aussi confondue avec le folklore (en raison de son supposé passéisme), mais contrairement aux modernistes, les cinémanovistes, qui l'ont idéologisée et construite selon une conception marxiste du monde qui la considérait comme l'opium du peuple, ne pensaient pas qu'elle devrait être préservée.

[685] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 49-50.

Dans le mouvement cinématographique, la culture populaire doit être détruite ou réinventée afin qu'elle puisse libérer le peuple de sa dépendance, de son esclavage, dont elle semble être l'une des principales responsables. Dans les deux cas, il revient à l'intellectuel d'assumer le rôle de la préserver ou de la réinventer, le peuple brillant par son absence. Si le peuple semblait absent de la conception du populaire des modernistes, il apparaît dans les films des cinémanovistes de manière très critique, représenté à partir d'une focalisation externe qui le considère quasiment comme maître de son propre destin dans une société où les conflits de classes furent éludés au nom d'un supposé pacte nationaliste multi-classes sociales. Si le peuple voulait changer son destin il lui suffirait de prendre conscience de l'aliénation de sa culture, supposent les cinéastes et les films de la première phase.

Néanmoins, le peuple sera progressivement incorporé par les deux mouvements. Avec les modernistes, cela se produira à partir des années 1930 lorsqu'a émergé une littérature régionaliste à caractère social très marqué, qui place son univers diégétique dans le *sertão*[686] du pays et représente de manière critique le peuple misérable et exploité des paysans, les *sertanejos*. Cette littérature réconcilie les modernistes avec le social et le peuple qui leur a fait défaut au départ. Du côte du cinéma novo, après le coup d'État qui a brisé le rêve de la révolution bourgeoise imaginée comme une étape vers la révolution socialiste, les cinémanovistes revoient leur position antérieure et, notamment dans leur troisième phase, ils se réconcilient avec la culture populaire, d'une manière moins paternaliste et idéologique qu'auparavant. Contrairement aux modernistes, pour qui l'exercice de l'art n'était pas un métier, les cinémanovistes se réconcilient avec le passé qu'ils avaient renié afin de pouvoir continuer à réaliser leurs films, afin de pouvoir continuer à travailler, tout en gardant leur posture nationaliste et économique.

1.4.8.2 - Le roman régionaliste des années 1930

Cette réconciliation du Modernisme avec le social à partir de la littérature régionaliste et réaliste des années 1930, considérée justement comme son bras idéologique, est le point de départ des membres du cinéma novo. C'est Nelson Pereira dos Santos qui affirme l'origine littéraire des cinémanovistes et explique les raisons du choix de la littérature des années 1930 :

> « Une chose nous paraissait évidente : le cinéma existant n'exprimait pas notre réalité, il n'avait pas de représentativité culturelle. Pour qu'il en eût, il aurait fallu un cinéma qui fût comme notre littérature brésilienne

[686] Référence aux terres arides de l'intérieur du pays, éloignées des grands centres urbains, qui présentent un indice pluviométrique qui est le plus faible du pays. La région ne possède que deux saisons : une chaude et pluvieuse (de décembre à avril) et une autre chaude et sèche au cours de laquelle les hautes températures font évaporer l'eau des ruisseaux, la température du sol pouvant atteindre 60 degrés. Le « sertanejo » est celui qui y vit.

des années 1930 – Graciliano [Ramos], José Lins do Rego, Jorge Amado, surtout, ceux-ci étaient nos papes. […] La littérature des années 30 avait donné une expression esthétique aux problèmes du peuple. Nous voulions faire la même chose avec le cinéma. Cela ne serait possible qu'à travers la création d'une forme d'expression propre, et non pas en utilisant une forme préexistante, comme le faisait la Vera Cruz[687]».

Cette citation non seulement nous explique les raisons de l'option pour les romanciers des années 1930, mais nous démontre également tout le processus de légitimation intellectuelle du cinéma. Au contraire de certains cinéastes des *chanchadas* qui, en raison de la lourde critique, refoulaient leur sentiment d'appartenance à un cinéma populaire, les cinéastes du nouveau cinéma devraient en être fiers. Avant de poursuivre, résumons rapidement ce mouvement littéraire régionaliste qui a inauguré l'idée d'une littérature perçue quasiment comme une mission de la part des écrivains[688].

Le roman qui a ouvert ou qui a été à l'origine du cycle fut celui écrit par José Américo de Almeida et publié en 1928 avec le titre *A bagaceira*[689]. Le roman raconte l'aventure d'une petite famille de paysans qui, expulsée de ses terres par la sécheresse, trouve du travail dans les moulins à sucre, où ils devront faire face à la violence du droit de cuissage, à l'amour interdit entre patrons et employés et assurer leur droit de vengeance. Le roman combat le système archaïque des grandes propriétés de terre qu'il considère comme l'un des responsables de la misère des paysans.

Nous voyons que le roman posait le problème de la justice, qui au Brésil protégerait souvent le plus fort, de la lutte et de la séparation des classes qui empêchaient la mixité sociale. Ainsi, le roman montrait que, abandonnés à leur propre sort, il ne restait aux pauvres qu'à se faire justice avec leurs propres mains s'ils voulaient punir ou réparer une humiliation ou une violence infligées par ceux qui détenaient le pouvoir.

Un auteur important de la période est le mémorialiste José Lins do Rego, dont le premier roman *O menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*), publié en 1932, fut adapté au cinéma en 1965 par Walter Lima Júnior. Glauber Rocha, qui a recommandé cette adaptation à Walter, était un grand connaisseur de l'auteur. En décembre 1957, à l'âge de 16 ans, Rocha publie une longue et minutieuse analyse de l'œuvre de l'écrivain, décédé trois mois auparavant. Le jeune critique attribue à l'écrivain quelques qualités dont il s'approprierait quelques années plus tard pour son cinéma. Il y a un passage dans ce texte où nous lisons que l'œuvre de José Lins do Rego mélange « mémoire et imagination, la terre et l'homme dans la terre, la langue brésilienne dans sa meilleure

[687] GALVÃO, Maria Rita. *Cinema e burguesia*. Op. cit. p. 208.

[688] Ici, compte tenu de l'espace limité de cette recherche, nous ne commenterons, et assez brièvement, que deux des auteurs plus connus du mouvement qui ont eu des influences sur le cinéma novo, et quelques-unes de leurs œuvres adaptées par les jeunes réalisateurs.

[689] Bagaceira signifie le marc de raisin, mais aussi l'eau de vie faite avec le marc de raisin distillé ou le lieu où on jette le marc de raisin.

dignité, la manière de dire sans intentions, en racontant lyriquement comme le meilleur et dernier raconteur d'histoires du *nordeste*...». Tout cela apparaît dans l'œuvre du réalisateur, qui rajoute la phrase « mémoire et imagination» à l'une des chansons qu'il a composées pour son film *Deus e o diabo na terra do sol*.

Glauber analyse attentivement l'œuvre de l'écrivain. De la partie intitulée « le cycle de la canne au sucre» qui raconte en cinq romans la déchéance des moulins à sucre, de manière réaliste et critique, à la tétralogie qui suit que Rocha considère comme de meilleure qualité littéraire, l'écrivain porte une attention particulière à la dispute du pouvoir dans le milieu rural du Nordeste du Brésil. D'après Rocha, la région est dominée par les « colonels», les forces de l'ordre, les leaders messianiques et les *cangaceiros* qui « constituent les quatre pouvoirs d'oppression et, entre eux, les seuls à aimer le peuple, même s'ils le torturent, sont le *cangaceiro*, vengeur naturel, et le leader messianique, rédempteur des péchés et misères[690]». Cette citation pourrait à elle toute seule résumer la partie *nordestern* de l'œuvre du futur réalisateur, à condition d'y rajouter le biais marxiste que le jeune critique n'avait pas encore. Il est d'ailleurs connu que *Deus e o Diabo* a subi une large influence de deux romans de l'écrivain : *Pedra Bonita* ("Belle Pierre"), de 1948, et C*angaceiros,* publié en 1953. Du premier vient le personnage du chanteur et de l'immolation des enfants par le leader messianique Sebastião dans *Deus e o diabo na terra do sol*, tandis que la fuite de Manuel et de Rosa à la fin du film rappelle - pour des raisons différentes, mais avec des objectifs communs, qui est la tentative de fuite de la misère du sertão – celle de Bento et Alice à la fin du deuxième roman. Assurément, toutes ces influences ont été retravaillées selon les conceptions esthétiques et idéologiques de Rocha et selon le contexte socio-politique du Brésil à l'époque de l'écriture du scénario.

Mais l'influence de l'écrivain sur le futur réalisateur n'en reste pas là. En analysant le personnage du frère de Luizinha Mafra (une belle handicapée qui refoule sa déception amoureuse en écrivant des lettres et que le futur réalisateur considère comme un personnage richissime) dans le roman *Água-mãe* (quelque chose comme "Eau mère" ou "Mater eau"), écrit en 1941, Rocha affirme que Paulo Mafra est le premier personnage d'intellectuel qui apparaît « dans le roman de José Lins do Rego. Il est l'idéaliste frustré, la théorie d'un écrivain mise au profit démagogique des intérêts politiques. Paulo est un triste. Il souffre au bord d'Araruama. Il souffre à l'intérieur de la Maison Bleue, solitaire, sans force pour se lever[691]».

---

[690] ROCHA, Glauber. « Romance de José Lins do Rego ». Salvador, *Mapa*, n° 2, dez de 1957. In : GOMES, João Carlos Teixeira. Op. cit. p. 571.
[691] Idem. p. 578.

L'intellectuel Paulo Mafra, magouilleur politique, avec ses crises de conscience, fait évidemment penser à Paulo Martins, l'intellectuel oscillant de *Terra em transe*, « l'idéaliste frustré», comme tous les intellectuels de gauche d'avant le putsch fasciste de 1964. Glauber termine son analyse du roman, comme n'importe quel critique aurait pu terminer son analyse de *Terra em transe*, si nous considérons l'acte final de Paulo Martins comme un geste de bravoure et de courage, de sacrifice à la cause de la révolution ; il y affirme que Paulo Mafra « est l'unique personnage du roman de Lins do Rego qui se libère et s'intègre ; il est l'unique qui devient homme fort et avec disposition pour la vie[692]».

Mais l'écrivain, avec son réalisme critique et ses descriptions si minutieuses et détaillées des caractéristiques physiques et sociales de la région du *Nordeste*, avec ses saints, ses propriétaires terriens, ses *cangaceiros* justiciers et avec un langage proche du langage réel, a marqué non seulement l'œuvre de Glauber mais celles de presque tous les autres réalisateurs du mouvement.

Un autre écrivain important de la période est Graciliano Ramos, dont le livre *Vidas secas* (*Sécheresse*), publié en 1938, fut adapté au cinéma en 1963 par Nelson Pereira dos Santos, et dont le livre *São Bernardo*, écrit en 1934, fut adapté par Leon Hirszman en 1972. En 1980, Luiz Paulino, le premier réalisateur de *Barravento*, Nelson Pereira dos Santos et Emmanuel Cavalcanti ont adapté *Insônia* ("Insomnie"), roman écrit en 1947. *Vidas secas* raconte à la troisième personne la vie des paysans nomades Fabiano, Sinhá Vitória, leurs deux enfants et la chienne Baleia (Baleine), en quête d'un lieu où ils pourraient vivre, avoir une petite plantation et, surtout, réaliser le rêve de consommatrice de Sinhá Vitória, qui était de posséder un lit en cuir. L'œuvre aborde de manière très réaliste et critique l'univers autour de la misère des paysans expulsés par la sécheresse des terres où ils travaillaient. Le récit est raconté d'une manière aussi aride que la vie qui y est relatée.

Le groupe de romanciers des années 1930, comme beaucoup d'autres groupes, comme cela a d'ailleurs été le cas des cinémanovistes, n'avait pas un programme théorique ou une esthétique arrêtés et chaque œuvre était le produit d'une subjectivité, avec des approches d'un même problème et des efficacités totalement différentes. Ce qui liait les romanciers entre eux étaient le réalisme critique et la dénonciation des injustices sociales, l'oppression des forces de l'ordre soumises aux grands propriétaires terriens, les "colonels", et des conditions difficiles de la vie des habitants de l'intérieur du pays.

Quelques-uns des écrivains du roman régionaliste étant communistes, comme Jorge Amado et plus tard Graciliano Ramos, le mouvement a souvent été considéré comme de gauche, comme la partie idéologique des modernistes des années 1920, surtout quand nous pensons qu'il prospère sous la

[692] Idem. Ibidem.

révolution de 1930 et sous la dictature ultérieure de l'État Nouveau de Getúlio Vargas, principal ennemi des communistes. Encore une fois, réification politique oblige, les œuvres étaient jugées par leur contenu politique. C'est encore le critique littéraire Carlos Nelson Coutinho – qui, comme la plupart des communistes, ne mourrait pas d'amour pour les modernistes - qui nous renseigne sur l'euphorie[693] des membres de la gauche à propos de ce mouvement très important pour la littérature brésilienne mais qui n'a pas souvent primé par la qualité littéraire de ses œuvres. Pour lui, le roman nordestin, qu'il considérait comme une grande manifestation contre les tentatives de modernier le pays par le haut, était « un exemple vivant du fait que désormais il était possible, et pas seulement comme une exception qui confirme la règle, de créer une culture non élitiste, non intimiste, liée aux problèmes du peuple et de la nation. Une culture, en abrégé, national-populaire[694]».

Le succès autour des romans régionalistes des années 1930 est concomitant à l'émergence intellectuelle du PCB, qui avait été fondé en 1922. A partir des années 1930 commencent à apparaître au Brésil les premières tentatives d'une analyse marxiste de la société brésilienne, comme le livre de Caio Prado Júnior, *Evolução política do Brasil*. Depuis le « tenentismo», le mouvement révolutionnaire des lieutenants en 1922 et 1924, qui ont dénoncé ouvertement les injustices commises envers les plus démunis, il y a eu une augmentation considérable de la prise de conscience sociale des classes moyennes. C'est une période de forte adhésion directe ou de sympathie des intellectuels brésiliens envers les causes soutenues par les communistes, ce qui expliquerait l'engagement social et la critique des écrivains régionalistes des années 1930.

L'une des qualités attribuées à ces romanciers était la fidélité au milieu physique et à l'univers racontés ou décrits dans leurs œuvres. Malgré ce que le jeune critique littéraire Glauber Rocha écrit sur l'œuvre de José Lins do Rego, la part d'invention n'était pas immense, ce qui expliquait pourquoi l'écrivain était considéré comme un mémorialiste, ce qui ne lui plaisait pas beaucoup.

Cette fidélité au milieu physique demeure dans les films de la première phase des jeunes réalisateurs, les plus proches des romanciers. Mais si les écrivains semblaient prendre la défense des pauvres et cherchaient à raconter de façon critique l'univers culturel et social des hommes de la campagne comme des simples observateurs, avec une neutralité enthousiaste proche de l'ethnographie - ce qui a permis la distinction entre populaire et folklore qui a régné jusque dans les années 1920, sans *a priori* manichéens quant à leur logique ou à leur morale -, les cinémanovistes ont construit leur représentation selon la notion de situation coloniale des années 1950 et du début

[693] Cette euphorie autour de la littérature régionaliste des années 1930 a été aussi à l'origine de la création de l'Atlântida en 1941, le principal studio producteur de *chanchadas* qui, initialement, devait surtout produire des films à préoccupation sociale. Son manifeste de fondation parlait d'un « cinéma authentiquement populaire tourné vers la réalité brésilienne », ce qu'ils ont réussi à réaliser, en quelque sorte, mais sous d'autres bases, plus comiques et moins sérieuses que les fondateurs le souhaitaient.

[694] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 28.

des années 1960 qui rendait la culture du pauvre aliénée et aliénante (opium du peuple). Cela apparaît très clairement dans les trois films plus directement influencés par les romans régionalistes, connus sous le nom de « trilogie du sertão» : *Os fuzis* (Les fusils, 1963), de Ruy Guerra ; *Vidas secas* (*Sécheresse*, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, et *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964), de Glauber Rocha.

L'inspiration de cette littérature de critique sociale aurait pu conduire les cinémanovistes vers une esthétique marxiste, ce qui n'a pas vraiment été le cas. Comme nous l'avons déjà analysé, même si les réalisateurs du mouvement, dans leur quasi-totalité, étaient membres ou de simples sympathisants du PCB, l'esthétique marxiste est diffuse dans les films du cinéma novo qui ont en commun avec celle-ci l'engagement et la critique sociale, mais qui manque de systématisation pour qu'ils puissent y être identifiés.

Nous allons voir dans le chapitre suivant que la lecture que les cinémanovistes, que les communistes de manière générale, faisaient de Marx était très eurocentriste et réductionniste dans le sens où ces derniers ont essayé de transposer de manière mécanique, *ipsis litteris*, au Brésil, afin de justifier des présupposés théoriques en dépit de tout historicité, certains procédés et/ou étapes du matérialisme dialectique spécifiques à l'histoire européenne sans les ajuster aux particularités de l'histoire brésilienne. Surtout, ils ont délibérément négligé le fait que, avant toute révolution bourgeoise au Brésil, il fallait créer les conditions de développement des forces productives qui pourraient transformer la bourgeoisie et le prolétariat en classes sociales conscientes de leurs rôles historiques et individuels. C'est seulement après ce développement et la constatation subséquente de leurs antagonismes que la révolution bourgeoise pourrait avoir lieu. Contrairement à ce principe de base du marxisme, ils ont fait abstraction de la lutte de classes et ont cru à une alliance utopique entre une bourgeoisie progressiste imaginaire et le prolétariat qui, unis dans une bataille nationaliste, lutteraient contre les impérialistes et les grands propriétaires terriens.

En essayant d'imposer une théorie à la matérialité du réel, ils ont oublié quelques leçons essentielles de Marx. D'abord, celle qui affirme que l'homme n'est pas nécessairement un produit de son milieu, mais un modificateur, mais ils ont oublié surtout que, comme nous l'explique Paul Ricoeur, avant de devenir un dogme, l'expression matérialisme historique signifiait « la description des conditions matérielles qui donnent à l'humanité une histoire», « une manière de lire la vie humaine sur la base des conditions matérielles de son activité[695]». Ainsi, l'empirisme aurait dû prévaloir sur la théorie, la déterminer même. La gauche aurait dû adapter le modèle théorique marxiste aux particularités de

[695] RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Traduction de l'anglais de Myriam Revault d'Allones et Joël Roman. Paris : Seuil, 1997. p. 112.

l'histoire brésilienne et non pas essayer de simplement la réajuster pour qu'elle rentre dans un moule théorique préétabli.

Cette négation de la lutte de classes et l'affirmation d'un nationalisme que Marx considérait dangereux étaient, en quelque sorte, une espèce de négation du marxisme lui-même et dénotait tout le manque de systématisme qui entourait la circulation des idées marxistes dans le Brésil de ces années-là. Et cela peut être attribué au fait que pendant des années, le PCB a contrôlé la diffusion de ces idées, ne publiant, pendant longtemps, que des textes staliniens au détriment des textes plus modernes des marxistes critiques. De la part des réalisateurs, leur refus d'un marxisme plus orthodoxe endossait l'idée d'une pratique marxiste indépendante sans l'esprit "religieux" de parti qui énervait certains cinémanovistes. Comme Glauber Rocha qui disait ne pas aimer les films politiques car ils étaient réalisés par des individus qui ne connaissaient rien de Marx, et qui avait affirmé à une époque que « l'opposition à laquelle j'appartiens est l'opposition politique. Parce que je suis marxiste, matérialiste. Je n'appartiens à aucun parti, à aucune organisation politique, mais philosophiquement je suis un matérialiste dialectique[696]».

1.4.8.3 - La distanciation

Une autre théorie ayant eu une influence diffuse sur les cinémanovistes fut la théorie de la distanciation de Bertolt Brecht. Une influence beaucoup plus théorique que pragmatique. Dans les films du cinéma novo, la théorie de Brecht est quasiment réduite à sa finalité politique, à l'engagement au détriment d'un procédé lié au jeu de l'acteur (visant à souligner, à séparer du reste, quelque chose que l'auteur veut que le public comprenne, prenne conscience sous forme de révélation, de vérité). Encore une fois, on parlait beaucoup de cette théorie mais, à l'exception de Glauber Rocha ou de Leon Hirszman, on ne l'expliquait pas assez. Comme elle a été assez souvent traitée comme synonyme d'engagement dans les films, nous n'analyserons que les quelques cas où la théorie représentée rappellerait celle de Brecht, c'est-à-dire quand il y a séparation, distanciation, entre l'acteur et le personnage (quand l'acteur ne chercherait pas à faire vrai) en provoquant une petite rupture dans les règles tacites du spectacle, une séparation entre la fable et le récit.

---

[696] Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 dezembro de 1975. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 62. Quatre ans après cette interview au Jornal Folha de São Paulo, Glauber dirait l'opposé et nierait l'importance du matérialisme dialectique d'Antonio Gramsci et de Georg Lukacs. *Folha de São Paulo*, *Folhetim*, 16 dezembro de 1979. Dans un article écrit un peu avant, en 1974, il réclame une critique cinématographique véritablement marxiste car Georg Lukacs et Bertolt Brecht quand ils parlent du cinéma ne disent que des âneries (sic), car ils ne connaissent pas le cinéma et André Bazin, qui connait beaucoup sur le cinéma, ne connaît rien sur le matérialisme dialectique, ce qui fait que ce dernier, comme beaucoup de critiques, tisse des éloges à des « merdes » (sic) comme Sam Peckinpah ou Sydney Pollack, in : *Revolução do cinema* novo. Op. cit. p. 271-272.

Brecht définit la distanciation comme une sorte d'opposition au théâtre classique, au théâtre aristotélicien et son idée de catharsis qui purgerait l'âme des spectateurs, avec des acteurs cherchant à être le personnage incarné ; comme le procédé qui cherche à créer un effet de distanciation entre l'acteur et le personnage en faveur d'une interaction directe avec le public, à travers une rupture du pacte réaliste, de l'illusion du spectacle, et de la relation de passivité entre spectateur et acteur, de manière à l'éloigner du pathos et à susciter des réactions en lui faisant prendre conscience de ce qui lui est raconté[697].

Au lieu de la sentimentalité d'un spectacle théâtrale classique, le dramaturge allemand proposait la raison. Toutefois, quand Brecht propose le dépassement de l'émotion par la raison, il n'est pas en train de proposer l'éradication de l'émotion du théâtre. Au contraire, ce qu'il veut démontrer est que l'opposition raison versus émotion, généralement considérée comme antinomique, n'existe pas. Ainsi, dans la recherche de son théâtre pédagogique, il veut démontrer que le spectacle théâtral peut être un moyen de divertissement sans cesser d'être rationnel.

C'est Althusser qui nous éclaire sur les objectifs politiques du théâtre du dramaturge allemand :

> «…Brecht voulait créer entre le public et la pièce représentée …un rapport critique et actif. Il voulait rompre avec les formes classiques de l'identification, qui suspendaient le public au destin du 'héros', et investissaient toutes ses forces affectives dans la catharsis théâtrale. Il voulait mettre le spectateur à distance du spectacle, mais dans une situation telle qu'il fût incapable de le fuir, ou d'en simplement jouir. Bref il voulait faire du spectateur l'acteur qui achèverait la pièce inachevée, mais dans la vie réelle[698]».

Perçu comme cela, il n'y a aucun doute que le principe du cinéma épico-didactique voulu par Glauber Rocha tient en partie de la théorie de la distanciation, tout en étant très différent. Selon lui, le côté épique de son cinéma servait à provoquer les spectateurs, à éveiller sa conscience à partir d'une pratique poétique, tandis que le didactique servait, de façon scientifique, à l'informer, à l'éduquer, et seule la réunion des deux composants pouvait faire du cinéma un art révolutionnaire. Donc, le point de convergence des deux théories était l'instrumentalisation de ses arts respectifs, l'aspect pédagogique final. Dans une lettre écrite en 1961 et destinée à Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade, Glauber suggère que dans le nouveau cinéma qu'ils sont en train de préparer, « chaque film doit toucher le peuple, non pas de manière démagogique, mais dans le sens que Brecht touche. Le peuple doit raisonner autour des problèmes. Ici au Brésil notre cinéma doit être un problème davantage éthique qu'esthétique[699]».

---

[697] Pour plus de détails lire son œuvre *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1948.
[698] ALTHUSSER, Louis. *Pour marx*. Paris : La Découverte, 2005. p. 146. (première édition, Maspero, 1965).
[699] BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 158.

Plus facile à dire qu'à faire. Dans les films, tout cela était entièrement mélangé. De plus, comme le mouvement du cinéma novo a été un énorme *work in progress* et que les idées et les positions des cinéastes étaient très changeantes, cela n'a pas vraiment trouvé une forme systématique. Si du point de vue de l'éveil de la conscience du spectateur, la chose était indiscutable, du point de vue de la distanciation entre l'acteur et le personnage, cela était un peu plus compliqué et se réduisait au jeu limité des acteurs qui essayaient de moins jouer, sans l'aspect de révélation momentanée soudaine voulu par Brecht. Si nous prenons par exemple le film *Deus e o diabo na terra do sol*, nous avons deux jeux opposés et quasiment antinomiques dans la figure des deux acteurs principaux. Tandis que Othon Bastos (Corisco), acteur ayant une large expérience théâtrale, essaie de prendre ses distances face au personnage, en regardant ponctuellement et directement le spectateur, l'apostrophant, brisant le pacte et les règles du spectacle, l'autre, Geraldo Del Rey (Manoel), cherchait l'identification totale au personnage, au point d'exiger des vraies pierres pour la montée vers l'église de Monte Santo. L'un cherchait à passer le message au détriment de l'expression théâtrale, tandis que l'autre cherchait l'expression maximale quasiment en dépit du message. Et ce qui est valable pour Manoel, l'est aussi pour tous les autres personnages, à l'exception de Corisco. En paraphrasant Brecht, nous pourrions dire que tandis que Corisco cherchait à montrer comment les choses étaient vraiment, Manoel cherchait à montrer les vraies choses, de façon presque naturaliste[700]. Par ailleurs, cette phrase de Brecht pourrait aussi justifier l'idée de reconstruire le réel afin de le montrer comme il serait vraiment, selon un certain point de vue ou une certaine idéologie. Ceci met en exergue que dans le passage du vrai au vraiment, il y a toujours interprétation, des subjectivismes idéologiques.

En 1964, Glauber essayait de rationaliser cette dichotomie interprétative des personnages de son film de la manière suivante :

> « Othon Bastos fut l'unique acteur rationnellement dirigé du film. Il a été dirigé, a répété, s'est préparé la veille justement parce que je voulais obtenir un personnage épique et, à ce titre, j'ai cherché à employer cette technique d'interprétation de Brecht, dans laquelle, d'ailleurs, Othon est un maître. Il connaît très bien cela du théâtre et sait l'appliquer. Il a projeté entièrement le personnage et a laissé tout ce commentaire dramatique autour de lui. Et Geraldo, afin de se situer comme un sujet primitif, soumis, a dû utiliser une méthode différente, justement pour créer le contraste[701]».

[700] Pour Brecht, « le réalisme ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses ». Apud : LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologi*e. Paris : Éditions Sociales, 1971. p. 158.

[701] VIANY, Alex. *O processo do cinéma* novo. (organização de José Carlos Avelar). Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999. p. 66.

Mais son ami, le philosophe Luiz Carlos Maciel, pensait différemment en 1965. Pour lui, cette tension entre distanciation et empathie présente dans le film est possible car elle approfondit le faible réalisme critique de *Barravento* en s'approchant du réalisme de Brecht, « dans lequel forme et style ne sont jamais fuite, répulsion pour la réalité, mais un instrument de pénétration plus organisé et rationnel de cette réalité», sans, cependant, jamais chercher à établir un dialogue direct entre le théâtre épique et la culture populaire brésilienne car « la seule influence possible de Brecht est d'objectifs, puisque aucune des méthodes du dramaturge allemand n'apparaît suffisamment systématisée pour qu'on parle d'une tentative délibérée[702]».

Et Glauber Rocha, un peu plus tard, semble lui donner raison, dans un texte qui pourrait pourtant apparaître comme une négation ou comme une opposition à celui de Maciel, quand il définit son concept d'épique basé sur la téléologie des films et des personnages. Pour Rocha, les films du cinéma novo ont une approche matérialiste de l'Histoire et sont « brechtiennement» épiques dans la mesure où « ils réduisent les actes humains à une signification historique et mettent justement les intérêts de la collectivité au-dessus de l'individu, sans oublier que l'individu est absorbé par la collectivité dans son propre intérêt[703]».

Comme l'avait affirmé Maciel, les films seraient brechtiens non pas parce qu'ils en imiteraient le procédé, mais parce qu'ils sont aussi engagés que les pièces du dramaturge. Même si autant pour le dramaturge que pour les cinémanovistes, ce qui importait c'était de sauver le spectateur, ils espéraient y parvenir par des moyens différents. Si les objectifs étaient semblables, leurs théories étaient légèrement différentes, dans le sens où les réalisateurs attribuent leur définition d'épique, leur message, à la totalité de l'œuvre, tandis que Brecht se référait à des moments précis de l'œuvre qui devaient être soulignés, dénaturalisés, en soulignant leur signification afin d'attirer l'attention du spectateur et lui dévoiler quelque chose de nouveau qui susciterait chez lui une prise de conscience, sans une préoccupation totalisatrice, ce qui n'empêchait pas l'engagement des pièces. Dans les films du cinéma novo, l'épique, synonyme plutôt d'engagement, se référait à la totalité des œuvres, même s'il pouvait y avoir des moments ponctuels de rupture de l'illusion du spectacle, comme le prescrivait l'épique brechtien.

En ce sens, René Gardies est celui qui explique le mieux les similitudes et les différences entre les deux procédés. En désignant les multiples influences de Glauber Rocha, qui vont d'Eisenstein à Visconti en passant par le western, Kurosawa, Rossellini et la littérature brésilienne, il affirme que Brecht aurait trouvé dans le réalisateur brésilien sa meilleure descendance en partageant avec lui

---

[702] MACIEL, Luiz Carlos. « Dialética da violência ». In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965. p. 215.

[703] Interview de Glauber Rocha à Raquel Gerber. Rome, 1973. In : *O mito da civilização atlântica*. Petropolis : Vozes, 1982. p. 180.

l'envie d'influer sur le spectateur afin de le transformer, tous les deux cherchant une manière d'établir la distanciation entre auteur et histoire, intrigue et acteurs et spectacle et public. Toutefois, souligne Gardies, malgré les similitudes, « il n'y a pas de doute sur l'authenticité et l'originalité de l'œuvre du réalisateur. Tout renaît différent, tout s'intègre admirablement dans un style authentiquement brésilien[704]».

Ruy Guerra et Léon Hirszman accusent aussi des influences de Brecht. Dans les deux films que nous analyserons ici (un de chaque auteur), l'influence de Brecht va dans le même sens que pour le cinéma épique-didactique défendu par Glauber Rocha et devient une variation pour l'engagement et la "conscientisation" qui englobe la totalité de l'œuvre. Dans les deux cas, nous notons des tentatives de séparation entre acteurs et personnages, mais qui passeraient spécialement par une baisse d'intensité du jeu des acteurs sans, toutefois, avoir l'objectif de souligner une partie de l'œuvre qui révélerait quelque chose de nouveau, quelque chose que l'on voudrait que les spectateurs remarquent. Le film *São Bernardo*, de Leon Hirszman, présente des moments ponctuels de clins d'œil du personnage principal aux spectateurs, symbolisant la rupture avec l'illusion du spectacle souhaitée par Bertolt Brecht.

Le film *Os fuzis* (*Les Fusils*) de Ruy Guerra, réalisé en 1963, raconte l'histoire d'une patrouille qui est invitée à protéger une petite épicerie d'un village à l'intérieur du Brésil qui court le risque d'être attaquée par les migrants et le peuple affamés. Parallèlement, il y a le conflit qui oppose le personnage du chauffeur de camion, un étranger errant, aux policiers.

En fait, il y a deux films complètement différents à l'intérieur du film de Ruy Guerra. Un, plus documentaire, lié au monde archaïque et rural, avec des acteurs amateurs, gens du peuple pour la plupart, qui raconte, de manière très marxiste, l'aliénation religieuse de ce peuple, représenté comme misérable et lâche. Un peuple capable de laisser ses enfants mourir de faim, en même temps qu'ils vénèrent un bœuf tenu pour saint et miraculeux. Nous reparlerons ailleurs, dans un sous-chapitre sur la question de l'aliénation dans les films du cinéma novo, de la critique religieuse de ce film.

L'autre film dans le film, la fiction proprement dite, présente une nette opposition entre l'intérieur du pays (la marge, avons-nous envie de dire) et le centre (caractérisé notamment par la technologie apportée par les hommes des villes, tels que les fusils et les camions). Ce deuxième film rapporte aussi les points de vue divergents au sein des classes moyennes à propos des problèmes concernant les pauvres, sans la participation ou le point de vue du pauvre lui-même. C'est une espèce de conflit urbain transposé à la campagne. D'un côté, il y aurait les personnes éclairées, conscientes de la

[704] GARDIES, René. « Glauber Rocha : política, mito e linguagem ». Traduction de Julio César Montenegro. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 44

situation de misère et de l'exploitation des classes subalternes et opposées à l'oppression, mais étant trop attentistes et sans une idéologie définie, symbolisées par le chauffeur de camion de nom Gaúcho (l'acteur Átila Iório, le même qui joue le rôle de Fabiano dans le film *Vidas Secas*). De l'autre, il y aurait les policiers, dont l'un d'entre eux, Mário, est un ancien collègue de Gaúcho à l'époque où lui aussi avait été un policier. Les deux groupes symbolisent les classes moyennes plus ou moins éduquées des villes, deux points de vue antinomiques sur la réalité des citoyens marginalisés de la société brésilienne. Les deux groupes viennent du dehors et sont extérieurs à la situation racontée.

Si les policiers sont au service du capital et contre le peuple, le chauffeur de camion est un type bien loin de la sainteté, un peu escroc, malgré sa petite conscience des injustices sociales dont le peuple est victime. Sa seule fonction serait relier les deux segments sociaux représentés par le peuple et les policiers, mais cette liaison (ce qu'il fait de forme presque littérale étant donné sa condition de chauffeur de camion qui sillonne le pays, allant des grandes villes à l'intérieur et vice-versa) est faible. Gaúcho semble davantage préoccupé par lui-même et parle du peuple avec une certaine indifférence. Les soldats et lui parlent du peuple presque à la troisième personne, comme quelque chose de proche et d'éloigné à la fois, sur lequel la caméra ne s'arrête que très rarement, préférant ne montrer que les silhouettes, les profils ou le filmer en groupe, comme s'il n'avait aucune identité et ne servait que de masse de manœuvre des hommes politiques et, notamment, des leaders mystiques, responsables de leur aliénation. Le peuple n'est jamais sujet, mais simplement objet dont on parle ou sur lequel on tire. En outre, les deux films ne se rejoignent jamais. Même pas à la fin quand la réaction du chauffeur aurait pu susciter la révolte au sein du peuple, mais ne déclenche que de l'indifférence et de la peur.

Le chauffeur et les policiers, par leurs liens urbains, par une sorte de contiguïté géographique, amènent le point de vue du public des grandes villes, des gens "éclairés", dont ils seraient les remplaçants et les représentants au sein de la diégèse, ce qui est quasiment textuel dans le cas des forces de l'ordre. Gaúcho, étant donné sa condition de transporteur, symboliserait la petite bourgeoisie qui exploite les ouvriers, n'honorant pas ses engagements (symbolisé par la forme autoritaire avec laquelle il traite son assistant, son employé), et le peuple de manière générale. Et la petite bourgeoisie ne s'intéresserait aux problèmes du peuple que lorsqu'elle se sent menacée par les mêmes problèmes que ceux qui affligent les pauvres. Les policiers, des "entreguistas", ont une double représentation dans le film. En tant que corporation militaire, constituant les forces de l'ordre, ils représentent le gouvernement et son point de vue sur les pauvres. Un gouvernement qui préférerait protéger la bourgeoisie capitaliste et tirer sur un peuple affamé plutôt que de le protéger. En tant qu'individus, Gaúcho et surtout Mário représenteraient la petite bourgeoisie, alliée des

patrons, de la grande bourgeoisie représentée par le peu scrupuleux propriétaire de l'épicerie, et tous ceux qui seraient associés au grand capital et qui lutteraient contre les intérêts du peuple (y compris le gouvernement qu'ils représentent). Grande et petite bourgeoisie analyseraient les problèmes ruraux quasiment de la même manière, avec indifférence ou mépris, engagement circonstanciel et opportuniste ou abandon total.

Toutefois, même si le film semble condamner l'attentisme et l'engagement tardif et la forme d'action romantique entreprise par le chauffeur de camion, il démontre clairement que la solution aux problèmes de la campagne lui est extérieure et ne peut venir que des habitants des villes. Et la condition de sauveur du peuple et d'opposant aux forces de l'ordre de Gaúcho est très claire dès la première scène où les trois « segments» sont filmés ensemble, à l'intérieur du bar. Gaúcho vient en secours à un peuple qui est en train d'être humilié par le savoir technocratique d'un policier arrogant qui l'interroge sur les noms des pièces qui composent un fusil. Il va jusqu'à renverser la situation et finit par humilier le policier.

Persuadé que le peuple est aliéné, accommodant et totalement démobilisé par rapport à la lutte, le chauffeur, quand sa colère commence à monter, n'essaie même pas de prêcher un discours de séduction envers le peuple. Il n'essaie jamais de le conscientiser. Ce faisant, il semble penser que cela ne porterait pas assez de fruits et donne l'impression de savoir que les responsables de l'aliénation d'un peuple mourant de faim et totalement abandonné par les autorités politiques de son pays sont ailleurs. Mais le fait qu'il accepte sa condition et se taise, transforme, comme cela a été le cas dans quelques films du cinéma novo, un peuple analphabète, affamé et désarmé en unique responsable de son propre malheur. On pourrait attribuer cet état apathique, inanimé, semblant presque mériter son propre sort du peuple, au fait que le réalisateur veuille le représenter de manière brechtienne sans complaisance ni pitié, sans pathos pour qu'il n'y ait pas de compassion. Mais, dans ce cas, l'intention du réalisateur s'arrête à la moitié du chemin, dans un entre-deux qui semble plutôt dénoncer la pusillanimité du peuple et révèle une mauvaise foi des éclairés par rapport au peuple. Non que ce dernier fût fondamentalement révolutionnaire, mais il pourrait réagir s'il était bien orienté par les éclairés, comme le prouverait le cas des ligues paysannes auxquelles il n'est fait aucune allusion dans le film. Cette idée est corroborée par le fait que la révolte du peuple, qui affamé attaque les magasins, passe quasiment sous silence, n'étant fait qu'une simple allusion à un mouvement de masse désorganisé et violent ; un mouvement perçu comme étant plutôt d'ordre policier que social.

Dans le cynisme de Gaúcho, il est conscient que, dans sa petite bataille, il ne peut compter sur un peuple qui semble complètement anesthésié, paralysé face aux événements dont il est une proie facile et passive. Paternaliste, il sait aussi que le salut du peuple ne peut venir que du dehors, des

gens de la ville, des personnes placées du côté du progrès. Donc, il essaie d'apporter la conscience à ceux qui pourraient comprendre son discours et qui pourraient effectivement faire quelque chose pour changer la situation. C'est pourquoi il prêche pour Mário (l'acteur Nelson Xavier), le policier et ancien collègue, en lieu de prêcher pour le peuple.

Les provocations du chauffeur semblent éveiller la conscience indolente de Mário. Soudainement il a l'air moins hautain et semble davantage concerné par les problèmes qui l'entourent. Il s'approche définitivement de la jeune femme locale qu'il courtisait, symbole d'un rapprochement avec le peuple. Mais ce n'est qu'une impression fugace.

A la fin, le chauffeur, qui sans argent en raison d'un problème avec son camion se trouve dans la même situation de misère que les pauvres du lieu, se rebelle contre le transfert des produits de l'épicerie vers un autre lieu plus sûr, tandis que les enfants continuent de mourir de faim. Messianique, sa révolte est représentée comme un geste désespéré, individuel, romantique et inutile. Toutefois, si sa mort semble inutile au sein de la diégèse, elle garde un message extra-filmique, brechtien, qui doit faire écho dans la tête du spectateur. Il y a un problème qui ne peut plus perdurer en l'état. Donc, si le peuple veut faire quelque chose, il faut qu'il recherche la meilleure façon de le faire. Il ne doit pas faire de sa réaction un acte isolé ou individuel, mais chercher l'union à travers un front unique et agir au nom de la collectivité.

Cette union aurait dû être scellée avec Mário, qui, inquiet des idées de Gaúcho, arrive à esquisser une faible tentative de réaction contre un système qui lui est apparu inégal et injuste. Après la mort de son ancien collègue, qui avait éveillé sa conscience avec ses provocations, il apparaît sans uniforme pour la première fois. Assis dans un coin tandis que ses amis se préparent à retourner en ville, il semble prêt à reprendre le flambeau de la résistance ou, du moins, à renoncer à massacrer le peuple, comme l'avait fait Gaúcho quand il avait décidé de quitter la police. Triste et pensif, le visage blessé, assis par terre il regarde et prépare son fusil comme s'il s'interrogeait sur son utilité, sur ses fonctions ou sur d'autres fonctions qu'il pourrait avoir au-delà de tuer des innocents. Ses amis l'invitent à partir avec eux. Il hésite, il veut rester et, on suppose, pour aider le peuple. Pour se lever, il s'appuie sur l'arme comme si elle allait l'aider à se dresser moralement, à se soulever, à redevenir un Homme. Mais cet espoir est vite déçu quand il apparaît dans la séquence suivante vêtu de son uniforme en train de dire adieu à sa copine et au peuple opprimé qu'elle symboliserait. Lâche et peut-être impuissant, il restera fidèle à ses principes et à sa corporation.

Les fusils du film, au contraire de ceux de Madame Thérèse Carrar qui dans la pièce de Brecht servent à lutter contre le fascisme espagnol, servent plutôt aux intérêts réactionnaires incarnés par une police qui protège les riches et tue les pauvres et les rebelles. Avec le film de Ruy Guerra, nous sommes dans l'épique-didactique qui a caractérisé un certain cinéma novo. Un cinéma qui servait à

éduquer le spectateur en éveillant sa conscience. Comme dans le théâtre de Brecht, le film se complète dans la tête du spectateur plus attentif et exige de lui une réaction face au problème représenté. La réalité lui est jetée violemment au visage. A lui de réagir, même si le film semble très pessimiste sur les effets d'une réaction.

La distanciation entre acteur et personnage est placée du côté des policiers, traités comme des types presque individuels, qui affichent leur arrogance et autorité avec indifférence et nonchalance. Pour plaisanter, ils tirent sur des animaux mais atteignent les hommes comme si bête et homme avaient été des animaux interchangeables dans le *sertão*. Ils parlent aux pauvres comme s'ils monologuaient, ils mangent tranquillement et paisiblement tandis que l'un de ses collègues met le couteau dans le corps d'un cadavre afin que l'on pense qu'il n'a pas été tué par un coup de fusil, ce qui les incriminerait.

En ce qui concerne Leon Hirszman, son film le plus brechtien est sans doute *São Bernardo*, réalisé en 1972. Le film est une adaptation d'un roman écrit en 1934 par Graciliano Ramos. En essayant d'adapter une œuvre du roman régionaliste comportant une indéniable critique sociale, le réalisateur essaie aussi de réadapter le cinéma novo en ressuscitant un modèle de cinéma engagé qui n'était plus d'actualité au début des années 1970.

Le film, qui a été réalisé dans le cadre d'aides fournies par le gouvernement militaire aux œuvres basées sur des grands romanciers brésiliens déjà décédés, raconte en flash back l'histoire d'un homme simple, rustre, ambitieux et avare qui rêve de devenir propriétaire d'une ferme. Puis, une fois son rêve réalisé, la manière efficace, mais dure et agressive avec laquelle il administre et traite sa ferme, ses employés et ses proches, y compris sa femme, tous considérés presque comme des objets dont il est le propriétaire ou comme des ennemis communistes hostiles à son projet capitaliste. D'après le critique littéraire Antonio Cândido, le roman raconte :

> « l'histoire d'un mal aimé, Paulo Honório, doté d'une raide volonté et de l'ambition de devenir fermier. Après une vie de luttes et de brutalités, il atteint son objectif, en s'appropriant la ferme pour laquelle il avait été laboureur et qui donne le titre au livre [et au film]. A 45ans [40 ans dans le film], il épouse une femme bonne et pure, mais comme il est habitué aux rapports de domination et voit en tout, presque comme une obsession, la résistance de la proie face au chasseur, il ne se rend pas compte de la dignité de l'épouse ni de l'essence de son propre sentiment. Il tyrannise sa femme sous la forme d'une jalousie agressive et dégradante ; Magdalena [sa femme] se suicide, fatiguée de lutter, le laissant seul et tardivement clairvoyant. Consommé par un sentiment de frustration, il sent l'inutilité de sa vie, tournée exclusivement vers les choses extérieures, et cherche à s'équilibrer en écrivant le récit de la tragédie conjugale[705]».

[705] CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1964. p. 103.

Dans le livre, l'auteur Graciliano Ramos, derrière le narrateur omniscient, raconte l'histoire de Paulo Honório en train de raconter sa vie. Les autres personnages apparaissent sous la plume et la vision de Paulo Honório, appartenant à la fiction de l'un et de l'autre. Leon Hirszman a su très bien faire cette séparation en essayant de placer la caméra éloignée de l'histoire racontée, comme si elle n'était qu'un simple témoin. Parfois, elle apparaît derrière Paulo, comme si elle voulait rendre clair le fait qu'elle épousait son point de vue. Mais plusieurs fois elle est placée du côté du quatrième mur, à la place du public en utilisant, dans la plupart de ces cas, de longs plans séquences qui contribueraient à rapprocher le cinéma du théâtre, brisant le pacte cinématographique établi au préalable avec le public, comme le souhaitait Brecht.

Mais les ruptures les plus notables du spectacle, dans le sens de Brecht, arrivent par la narration en off du personnage principal. Outre le fait qu'il regarde la caméra, il se dirige vers le public, l'interpelle par moments et raconte des choses, tristes, joyeuses ou violentes avec la même voix froide, distante et indifférente sans dénoter ou vouloir susciter aucune émotion, aucun pathos, ce qui ne manque pas de créer une contradiction avec l'esprit éventuellement sanguin, agressif du personnage lui-même. Mais presque tous les personnages, à l'exception ponctuelle du personnage principal, ont un jeu retenu, minimaliste, qui évite la représentation, qui évite d'incarner le personnage.

Selon le réalisateur, il aurait « évité tout ce qui pouvait tromper le spectateur, qui pouvait faire en sorte que l'émotion englobât tous les niveaux de la raison. C'est-à-dire, empêcher que les sentiments enlèvent toute la possibilité de liaison dialectique entre la raison et le sentiment[706]».

Du point de vue épique-didactique, le film raconte les problèmes du Brésil du début des années 1970 et les contradictions imposées par le "miracle économique brésilien", quand le peuple allait dans la direction opposée au pays et à son économie qui se portait plutôt bien avec une croissance économique proche de deux chiffres. Le gâteau, comme on disait à l'époque, n'était pas divisé de façon égalitaire. En intervenant dans les syndicats et en menaçant les employés de perte de leur travail, le gouvernement maintenait les salaires à un niveau très bas et détruisait le pouvoir d'achat des travailleurs en provoquant une concentration de revenus dans les classes détentrices des moyens de production. Le pays, comme on disait à l'époque, allait très bien, mais le peuple allait très mal.

Du point de vue de la résistance politique, le pays vivait son pire moment. C'était l'époque du général président Emílio Garrastazu Médici, le plus violent des présidents militaires, qui était en

[706] « Um momento de razão ». S/auteur. Rio de Janeiro, *Visão*, 12 de dezembro de 1973. p. 96.

train de poursuivre, d'arrêter et d'exterminer tous les militants et les groupes d'opposants de gauche, peu important qu'ils soient ou non partisans de la lutte armée.

C'était aussi l'époque des DOI-CODI (Détachement d'Opérations d'Informations et Centre d'Opérations de Défense Interne), des organes de répression et de torture subordonnés à l'Armée de Terre. Ces groupes étaient issus de l'Opération Bandeirantes (l'OBAN), un groupe d'information et d'investigation créé par l'Armée de Terre en 1969, juste après l'instauration de l'Acte Institutionnel numéro cinq (l'AI 5), et étaient financés par quelques entrepreneurs.

C'est exactement ce pays-là, du début des années 1970, qui est représenté dans le film de Léon Hirszman à travers l'arrivisme et l'ascension sociale d'un homme qui détestait n'importe quelle forme de résistance socialiste et qui était prêt à tout pour réussir et avoir de l'argent, synonyme de puissance et pouvoir. Et le film raconte la transformation et la détérioration de son caractère à partir du moment où il commence à gagner de l'argent. Jusqu'où peut-on aller pour l'argent, semble être la question implicite du film.

En ce sens, ce n'est pas un hasard si au début du film nous voyons une image entrecoupée par les lettres du titre du film et que nous découvrons quelques secondes plus tard qu'il s'agit d'un billet de 5000 réis, la monnaie brésilienne de l'époque. Certaines parties vestimentaires des deux dames et du chérubin en style néo-classique qui apparaissent imprimées sur le billet font légèrement penser, avant qu'il ne soit montré dans sa totalité, à des marques de doits, comme si le réalisateur voulait dénoncer, dès le début du film, l'attachement excessif de l'homme, de Paulo Honório en l'occurrence, à l'argent.

Sur les aspects brechtiens du film et sa tentative de concilier l'émotion et le rationnel, Leon Hirszman affirme « que pour tous ceux qui cherchent un cinéma populaire, je crois qu'il y a un dilemme projeté : unir deux termes qui, pour certains, sont antagoniques, clarté et profondeur. Brecht et le dernier Eisenstein sont pour moi des modèles exemplaires dans ce sens». Et il poursuit en affirmant son envie d'un cinéma épique qui pût « laisser le spectateur libre de se rapporter au film, de se rapporter à la totalité objective du film. C'est-à-dire, percevoir la relation d'unité dialectique entre sentiment et raison, comme le voulait Brecht[707]». Puis, expliquant la différence entre la méthode du dramaturge allemand et la sienne qui sert de modèle à celle des cinémanovistes, il affirme que dans São *Bernardo*, Brecht est présent « au niveau du sentiment, pas autant dans l'application d'une méthode de travail, puisqu'il y a une différence au niveau

[707] Leon Hirszman, « Por la linea viva del Cinema Novo », interview à Oswaldo Capriles, Peran Erminy e Fernando Rordriguez, *Cine al dia*, n° 19, Caracas, março de 1975. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 300.

cinématographique des effets de distanciation qu'il avait imaginés pour le théâtre, outre la question temporelle».

La belle fin du film est très pessimiste, très critique et rappelle les derniers plans d'un autre film du réalisateur, l'excellent *Maioria absoluta* (*Majorité absolue*), un documentaire réalisé en 1964 sur l'analphabétisme mais diffusé au Brésil que 18 ans après. Dans *São Bernardo*, Paulo Honório traite ses employés comme des bêtes et assume sa cupidité et son rôle d'exploiteur féroce, tandis que la caméra montre de façon très documentaire les masures pleines de mouches où vivent ses employés dans un état de quasi misère, de total délabrement. Ces images font pendant surtout à la dernière phrase du narrateur du documentaire de 1964, quand il affirme que « le film termine ici, mais hors de l'écran, ta vie, comme celle de ces hommes, continue». Et c'est comme par un effet d'interpellation visuelle que Léon Hirszman termine *São Bernardo* en montrant que, hors du supposé miracle économique brésilien, il y avait la vie de millions de misérables Brésiliens exploités par les grands propriétaires terriens et que nous ne devrions pas les oublier[708]. L'interaction brechtienne entre le spectacle et le public se faisait surtout après le film, dans la tête du spectateur qui continuait à le revoir et, si possible, à agir en conséquence, exactement comme le souhaitai le dramaturge allemand.

Dans une époque où le cinéma novo cherchait à s'adapter à l'économie de marché prônée par les membres très libéraux de l'Instituto Nacional de Cinema (l'INC) en essayant de faire de films qui dialoguassent avec le grand public ; dans une époque où les cinéastes se laissaient séduire par la politique culturel du gouvernement putschiste qui, finalement, attendait leurs revendications nationalistes du passé et devenait le grand mécène du cinéma brésilien à condition que les œuvres abordent la culture brésilienne, ne portent pas des critiques au gouvernement en place et soient accessibles au grand public, ce qui a conduit les cinéastes à dialoguer avec la chanchada, comme nous allons voir dans la troisième partie de cette recherche, le communiste Leon Hiszman réalise un film totalement différent qui critique, de manière voilée, le supposé miracle économique brésilien qui ne favorisait, encore une fois, que les classes aisées et les problèmes apportés par une course effrénée au capitalisme et à l'accumulation de capitaux.

São Bernardo (ainsi que *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, aussi de 1972) rompe complètement avec les films plus commerciaux que les cinémanovistes étaient en train de réaliser à l'époque et ressuscite le cinéma engagé des premiers temps. Ainsi, il ne nous paraît pas un hasard qu'il utilise, pour ressusciter le cinéma engagé du début du cinéma novo, un écrivain appartenant

[708] En raison des critiques évidentes du moment politique vécu par les Brésiliens et de la dénonciation de la farce du supposé miracle économique prôné par les militaires, le film a été retenu sept mois par la censure qui en voulait couper une quinzaine de minutes.

au mouvement littéraire qui avait servi de modèle et d'inspiration aux cinémanovistes. D'après Hirszman, cela était nécessaire parce que le cinéma brésilien présentait « un caractère industriel très prononcé, utilisant des modèles de la chanchada et de la para-pornographie, oubliant de prendre en compte la discussion de la réalité concrète, sociale du Brésil[709]», alors que l'on ne devait pas oublier, poursuit-il, que le cinéma est un fait social et que, en ce sens, il doit réfléchir son époque.
Cependant, dans des œuvres qui visent à légitimer intellectuellement le cinéma et le réalisateur, où la culture du pauvre est représentée comme quelque chose d'aliénant et objet de films dont le vrai sujet est l'engagement, transformé en identité d'un cinéma décolonisé par opposition à un cinéma impérialiste, cette distanciation peut avoir une tout autre signification, au-delà de celle déclarée de susciter l'éveil de la conscience critique. En faisant une comparaison entre l'esthétique de Schopenhauer et de Kant qui, tous les deux, prôneraient la valorisation de l'art pur, donc d'un art défendant la distanciation et le désintéressement par opposition à un art de participation réelle du spectateur, un art populaire, qui « réduit 'le pur sujet connaissant', (…), 'à un sujet volontaire, soumis à tous les besoins, à toutes les servitudes' [et] exerce violence sur le spectateur…», Bourdieu affirme que, en suivant cette logique, la distanciation brechtienne pourrait être la distance à travers laquelle « l'intellectuel affirme, au cœur même de l'art populaire, sa distance à l'art populaire qui rend l'art populaire intellectuellement acceptable, c'est-à-dire acceptable pour des intellectuels, et, plus profondément, sa distance au peuple, celle que suppose l'encadrement du peuple par les intellectuels[710]». Ce n'est pas le cas de *São Bernardo*, mais pourrait bien être le cas de *Os fuzis*, entre autres films du cinéma novo.

1.4.8.4 - Eisenstein

Ce film de Leon Hirszman nous ramène à Eisenstein, parce que Hirszman était considéré comme le réalisateur du cinéma novo qui connaissait le mieux l'œuvre du cinéaste russe et qui, selon ses amis, connaissait parfaitement tous ses textes et films. Ce qui n'était pas étonnant car il était un lecteur didactique et vorace des grandes théories esthétiques du cinéma, en plus d'être un habitué des cinémathèques. Parmi ses théoriciens préférés, il y avait Vsevolod Pudovkin, Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Lev Kuleshov et Serguei Eisenstein. Rajoutons à son curriculum la lecture des grands critiques du cinéma, nationaux et internationaux, et nous aurons une petite idée de la base esthétique qui a assuré la formation cinématographique du réalisateur brésilien.

---

[709] Leon Hirszman, « São Bernardo – uma homenagem a Graciliano Ramos pelos 80 anos de seu nascimento », journal O Globo, 01/12/1972. Apud : RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 106.
[710] BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 568. note 6.

Et cette passion pour les auteurs slaves pourrait aussi avoir un lien avec ses origines. Leon Hirszman était fils de Juifs polonais émigrés au Brésil peu avant le début officiel de la Deuxième Guerre Mondiale, tandis que la plupart de ses parents restés en Pologne, particulièrement du côté de son père, ont été assassiné par les nazis.

D'après Leon Hirszman, l'un des aspects les plus importants de la théorie d'Eisenstein, qu'il considérait avant tout comme un auteur politique et révolutionnaire, concerne :

> « l'étude des rapports du cinéma intellectuel, qui est la synthèse des harmonies physiologiques comprises comme le voir, l'entendre et le sentir, lesquels forment un pôle qui s'oppose (unité et lutte) à un autre, formé par les harmonies intellectuelles. La permanence vivante de cette contradiction et sa synthèse sur le spectateur créent un type de cinéma vers lequel il m'intéresse de diriger mes investigations : un cinéma avec un langage dialectique[711]».

Même si *São Bernardo* est très influencé par un montage de type eisensteinien, avec une utilisation presque métaphorique de la couleur, le film du réalisateur qui est le plus influencé par Eisenstein est son premier, le court-métrage intitulé *Pedreira de São Diogo* ("Carrière de São Diogo"), monté par Nelson Pereira dos Santos, qui fait partie du film à cinq épisodes produit par le CPC de Rio de Janeiro et intitulé *Cinco vezes favela*. Comme lui-même le déclare, son premier film est une étude eisensteinienne sur l'agencement et le rythme à travers l'opposition de plans car « j'étais intéressé par le modèle de représentation du Kabuki japonais, son esthétique formalisée, pour mettre en évidence les liens de solidarité dans le milieu du travail. Je pense que j'ai exagéré en matière de distanciation. C'était une œuvre délirante pour un débutant[712]». Mais le film se pose aussi comme un modèle du type de lutte de classes que devraient mener les employés, force de travail, contre la bourgeoisie, propriétaire des biens de production.

Le film raconte l'histoire d'un groupe d'hommes qui travaille dans une carrière surplombée par une favela où quelques-uns d'entre eux habitent. Quand le responsable demande d'augmenter la charge des explosifs, certains craignent pour leurs maisons et la vie des pauvres qui habitent en haut, où quelques maisons en bois sont vraiment installées au bord du précipice. Ils décident de faire quelque chose afin d'empêcher l'explosion par crainte que les maisons ne tombent. L'un d'eux monte jusqu'en haut pour prévenir les habitants en leur demandant de se positionner à 15 heures au bord du précipice afin d'éviter la détonation qui pourrait détruire leur maison et causer leur mort. A l'heure prévue, une bonne partie des habitants de la favela se positionne au bord du précipice et la

[711] Leon Hirszman, interview avec Federico de Cardenas, Paris, 9 junho de 1972, publié em Hablemos de Cine, n° 69, Lima, 1977-1978. Apud AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 300.

[712] HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Kalil. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p. 17-18.

détonation est annulée, ce que les ouvriers, les habitants de la favela et le film considèrent comme une victoire. Une victoire de l'union qui fait la force des plus démunis.

Le film fait partie de l'élan dénonciateur et "conscientisateur" du début du cinéma novo, où la thématique (le contenu), était plus importante que la forme et devrait être représentée de façon épique et didactique. Et cette dénonciation critique de la réalité était si importante que « les scénarios ne devraient être filmés qu'après une ample discussion collective, afin que la réalité ne fût pas distordue et que les aspects personnels ne dépassent pas la vision critique de la société brésilienne : ceux qui ne voulaient pas se soumettre à cette mesure passait pour de simple individualiste[713]».

Le film avait l'intention de dénoncer les conditions misérables des habitants des favelas qui, sans une politique de logements sociaux de la part du gouvernement, étaient obligés d'habiter dans des maisons très pauvres, insalubres et au bord du précipice. Il montrait aussi qu'il était parfois possible de vaincre si le peuple s'organisait.

Les ouvriers du film, couverts de haillons, travaillent dur et, avec leurs corps trempés de sueur, ressemblent à des esclaves. Comme la torche montrée en gros plan que l'un d'entre eux allume, leur corps brûlent aussi sous un soleil de plomb. La détonation est filmée de façon très plastique en montrant les pierres qui tombent et éclatent en bas comme un présage de ce qui arriverait avec les maisons et les habitants des favelas si jamais ils tombaient. Quand l'augmentation de la charge est communiquée par l'un des employés, tous s'arrêtent, il y a un bref silence interrompu par le bruit et le mouvement de la machine qui triture les pierres, comme une métaphore nous signifiant qu'elle triture les pierres comme le travail ardu dans la carrière (et la société inégale et injuste comme un tout) triture les travailleurs pauvres.

En ce sens, la petite séquence qui précède l'ordre d'augmenter la charge est exemplaire de cette association entre le travail et l'exploitation. Après l'explosion, nous voyons les hommes qui travaillent dur, un camion qui renverse violemment les pierres par terre qui se divisent en plusieurs morceaux quasiment uniformes, sans âme et sans identité, tels que les esclaves - dont l'identité est chosifiée pour que son être s'identifie à celui de son maître - ou les hommes qui travaillent comme des esclaves. Puis nous voyons la machine qui triture les pierres et un plan en plongée de l'employé chef de la carrière écrasé, dans un coin du plan, à peine visible entre la planchette avec le plan de travail de son patron et son patron lui-même (un plan qui représenterait l'écrasement des ouvriers par leur travail, symbolisé par la planchette et par son patron). Ensuite nous avons la contre-plongée du patron, souverain et hautain en haut du plan, propre et bien habillé, en contraste avec les

[713] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967. p. 26.

employés sales, en haillons et en sueur. En bas du plan, à droite et presque hors cadre, dans la marge du cadre et de la société, dos à la caméra, nous avons l'employé avec ses vêtements simples, sales. Pour terminer, un gros plan du patron et un dernier gros plan de l'employé, écrasé à nouveau par un plan subjectif en plongée du patron.

A la fin du film, avec la victoire de l'union entre les employés et les habitants de la favela contre le patron qui permet d'empêcher l'explosion, il y a un plan en contre-plongée d'un ouvrier souriant, celui qui a tout organisé, deux plans en plongée rapides sur le patron intercalés entre un plan rapide du haut de la favela vue d'en bas (peut-être une subjective du patron ou des ouvriers) et un plan rapide de la machine qui n'arrive plus à triturer le bloc de pierre qui apparaît solide, indivisible et incassable, comme les ouvriers quand ils s'unissent. Ensuite, nous avons deux autres plongées sur le patron - totalement écrasé à son tour par ce triomphe des subalternes – séparées par la joie des autres employés, et un autre plan où le patron trébuche et tombe presque par terre, signalant sa défaite. Les derniers plans sont des dizaines de plans très courts des employés et des habitants de la favela souriant, tous en contre-plongée, alternés avec des plans du chef sérieux et écrasé par des plongées qui sont, à leur tour, alternés avec des plans de la machine qui, dans un premier temps continue à vibrer mais ne broie plus et finalement, juste avant que le patron renonce à autoriser la détonation, on la voit complètement arrêtée. C'est la victoire des plus démunis dans leur lutte contre la bourgeoisie. L'union a fait la force et a réussi à endiguer l'engrenage qui les écrasait.

Plus tard après avoir lu dans le journal que ce que le film avait imaginé s'était vraiment passé en 1967, provoquant la mort de 16 personnes, Léon Hirszman déclare ce qui suit :

> « J'ai ressenti l'impact, la distance entre la réalité et la volonté de la changer. La réalité montrée dans le film a été insuffisante pour rendre compte de la réalité sociale. Cela n'était qu'une prédication idéaliste de jeunesse, et, lamentablement, ce que le film avait l'intention de dénoncer a eu lieu. J'ai surestimé le niveau de conscience sociale existante, d'où l'idéalisme. Je suis parti du niveau de conscience nécessaire, ce qui artistiquement peut même être une valeur, dans le sens de donner confiance au peuple. Aujourd'hui, cependant, je mettrais des contradictions d'un autre ordre qui montreraient les rapports entre la conscience possible et le niveau de conscience existante. Nous devons assumer la société réelle et non pas idéaliser l'art, en l'éloignant des conditions concrètes de changement[714]».

Cette déclaration est faite dans les années 1970, quand les cinéastes étaient en train de réviser leur position quant au passé. Des cinq épisodes de *Cinco vezes favela*, *Pedreira de São Diogo* et *Couro de gato* (*Peau de chat*) de Joaquim Pedro de Andrade, furent les seuls à recevoir des éloges de la

[714] HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato et Carlos Augusto Calil. Op. cit. p. 17-18.

critique. L'une de ses critiques affirmait que le film de Hirszman « est le drame de la misère envisagée de façon plus dramatique, symbolique, violente comme les explosions qui secouent la carrière, en haut de laquelle se perchent des personnes si débiles, mais en vérité invincibles[715]».
Le jeune réalisateur brésilien avait bien appris les notions enseignées par le théâtre Kabuki à Eisenstein, qui en avait profité pour son montage de *La ligne générale*. Une notion qui transforme le plan en une sorte d'unité complexe, dans :

> « un fragment de montage, comparable aux scènes isolées de la méthode Kabuki. L'indication basique du plan peut être considérée la somme final de son effet sur le cortex du cerveau comme un tout, peu important les manières à travers lesquelles les stimulus ont été unis. Ainsi, la qualité des *totaux* peut être placée côté à côte dans n'importe quelle combinaison conflictuelle, en dévoilant de cette façon de nouvelles solutions de montage[716]».

Hirszman affirme que son film est une espèce d'hommage au réalisateur russe et à ses théories dont il était un "intoxiqué' et dont il en était une sorte de porte-parole. Par rapport à Glauber Rocha, avec qui il avait étudié les théories d'Eisenstein, il pense que :

> « La théorie avait été très féconde pour Glauber. Je pense qu'Eisenstein fut un point de départ entre nous. Et je vais plus loin, qu'il fut un point de départ important pour la compréhension théorique des questions du cinéma – comme le cinéma brésilien lui-même, le Néo-réalisme italien, un cinéma américain social, conséquent et, à mon avis, aussi pour quelques réalisateurs français, mais...[…] je trouve que dans le Cinema Novo de telles présences n'ont pas été marquantes. Alors qu'Eisenstein fut fondamental. Il englobe des conversations sur tout, vous comprenez ? Parce qu'il nous touche. Le génie d'Eisenstein, sa force créatrice, sa capacité critique, sa connaissance de la culture orientale, de la littérature, de la psychologie, de la *gestalt*, du marxisme, de Hegel, font de lui une personne extraordinaire[717]».

Cette citation de Leon Hirszman nous ramène à l'influence d'Eisenstein sur Glauber Rocha qui fut aussi intense que diffuse, moins systématique que dans le film de Léon analysé ci-dessus, mais qui apparaît dans plusieurs films. Barthélemy Amengual parle d'*Ivan le terrible* pour *Deus e o diabo na terra do sol*. Le critique parle d'un dédoublement du Tsar dans les personnages de Sebastião, avec

---

[715] MORAES, Tati. « Cinco vezes favela ». *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 5 dezembro de 1962.
[716] EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editores, 1990. p. 73.
[717] VIANY, Alex. *O processo do cinema* novo. Op. cit. p. 288.

son hiératisme, sa gestuelle et son mépris des fidèles, et Corisco, avec son incessante action de tourner en rond qui rappellerait la solitude du Tsar outragé[718].

Mais la principale influence d'Eisenstein dans ce film apparaît dans la séquence du massacre sur les marches de l'église de Monte Santo. Glauber explique qu'il lui a fallu la monter de façon désordonnée pour que les personnes ne pensent pas qu'il avait essayé d'imiter la fameuse scène du massacre du peuple sur l'escalier à Odessa dans *Le cuirassé Potemkine*. Ainsi, souligne-t-il, « quand j'ai réalisé le montage, j'ai décidé qu'elle serait d'une manière complètement anarchique et libre, sans rien calculer ; je ne voulais pas tomber dans un montage intellectuel. Mais quand je revois le film, aujourd'hui, je ressens les influences dans quelques plans de la montagne[719]».

Il est très probable que, à l'époque du tournage, Rocha ne pensait pas comme il le dit dans cette interview. Comme l'avait affirmé Leon Hirszman et lui-même dans de dizaines d'autres interviews, Rocha était très attiré par les théories et le cinéma d'Eisenstein. Donc, rien d'anormal à ce qu'il veuille lui rendre hommage en citant dans son film une séquence classique d'un film qu'il admirait et connaissait parfaitement bien.

D'ailleurs, l'influence d'Eisenstein apparaissait déjà dans quelques scènes de *Barravento* où certains premiers plans montés rapidement, certains plans des personnages filmés à contre-jour et d'autres avec plusieurs personnages font penser à *Le cuirassé Potemkine* et à *Que Viva Mexico*. Comme le réalisateur lui-même le souligne à propos du montage de ce film, « Nous étions tous des Eisensteiniens radicaux et n'admettions des films qu'avec un montage court, des premiers plans, etc.». Il continue en disant que les cinémanovistes reprochaient à *Rio, 40 graus* l'excès de néo-réalisme et le manque d'Eisenstein et que Paulo César Saraceni, qui aimait beaucoup le cinéma italien, ne devait pas connaître Eisenstein, comme si le réalisme de l'un s'opposait au formalisme de l'autre. Puis il affirme que *Barravento*, dû au fait d'avoir été réalisé après *Roma cita apperta* et *Paisa*, « était un film hybride avec des influences du néo-réalisme et en même temps possédant des premiers plans dans le style de *Que viva México*[720]», un film qu'il n'aimait d'ailleurs pas beaucoup.

Néanmoins, il est important de souligner, à propos de cette supposée intertextualité entre *Le cuirassé Potemkine* et *Deus e o diabo na terra do sol*, la nette différence sémantique entre les deux séquences. Si dans le film russe, le peuple est fusillé pour avoir adhéré à une petite révolution ou à un acte d'insubordination, dans le film brésilien ils sont massacrés pour avoir "empêché" ou rendu difficile la révolution. Dans le premier cas, l'homme doit mourir parce qu'il s'est engagé, dans le

---

[718] AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». *Études Cinématographiques*, n° 97-98, Paris, 1973. p. 54.

[719] Interview pour le journal O Estado de Minas, 13 junho de 1980. Apud : REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 200.

[720] ROCHA, Glauber. Apud : GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 205-206.

deuxième cas parce qu'il est aliéné. Dans l'un, on défend le peuple en dénonçant les atrocités commises contre lui, dans l'autre on le responsabilise pour ses problèmes qui doivent être éliminés pour qu'un nouvel homme puisse naître.

Amengual, un peu plus tard dans le même article précité, compare *Octobre* et *Terra em Transe* à partir du choix de certains plans plus ou moins hasardeux dans les deux films et considère la mort de Paulo Martins, ainsi que les étreintes amoureuses survenues au milieu du conflit politique, comme un exemple de « montage-attraction». Pour Amengual, « L'orgie au cabaret d'Eldorado, par exemple, est comme l'exaspération tropicale des hystéries mondaines d'*Octobre* ou des orgies de *La Grève*, avec ses nains danseurs et ses clochardes ivres» et « L'affinité la plus profonde entre l'écriture de *Terra em transe* et l'écriture de l'école soviétique du montage se lit le plus clairement au niveau du plan. Il apparaît là que l'image - le réel dont elle témoigne – est à la fois appauvrie (humainement et substantiellement) en vue d'acquérir une valeur de concept, et surinvestie de significations afin que le concept figuré véhicule le plus de connotations possible[721]».

Mais comme il arrivait souvent avec Glauber Rocha, qui disait une chose et son contraire, il lui est arrivé, surtout dans la troisième phase du cinéma novo, non pas de nier ou de sousestimer totalement l'influence d'Eisenstein et de Brecht, mais de la minorer. Pour lui qui, par moments, disait détester les films théoriques, ni l'épopée d'un *Alexander Nevski* ni le drame historique d'un *Ivan le terrible* étaient utiles au Brésil. A un certain moment il a aussi réfuse l'influence brechtienne en affirmant que les ressemblances de certains de ses postulats avec ceux de Brecht étaient casuelles et insistait sur le fait que « Notre moral est autre, notre mysticisme est autre, notre niveau d'aliénation est autre. Je n'ai rien à voir avec cette culture, je suis un homme de mon temps et d'un cinéma d'action, d'un cinéma brésilien, du Brésil, qui est un pays en crise. Je veux faire des films participants. Je film pratiquement en inversant les théories de Brecht sur la distanciation[722]».

Rocha imaginait qu'un excès de systématisme théorique pourrait tuer l'inventivité du cinéma novo, mais ce qu'il est important de souligner c'est le moment de cette déclaration. En 1967, c'était l'époque de la réflexion, de la mise en cause de la position des intellectuels dans la période antérieure au putsch militaire de 1964. Les cinémanovistes étaient en train de faire leur mea-culpa en même temps qu'ils commençaient à chercher une nouvelle voie, une nouvelle manière de communiquer avec le public qui allait leur poser beaucoup de problèmes et donner naissance à

[721] AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». Op. cit. p. 66.
[722] ROCHA, Glauber. « Luta e destino de um cinema pessoal ». Jornal de Cinema, n° 1, Porto Alegre, junho de 1967. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 301.

quelques positions farouchement contraires comme celles des jeunes réalisateurs du cinéma marginal brésilien[723].

Mais en 1975, dans une lettre au producteur français Claude Antoine, Rocha raconte le synopsis d'un éventuel nouveau film, *La naissance des dieux*, un argument qui est à l'origine de *A idade da terra* (*L'âge de la terre*), son dernier film réalisé entre 1978 et1980. Il y affirme qu'il compte bien s'inspirer de Brecht, pour l'interprétation épique, et d'Eisenstein pour le montage dialectique, puisque tous ses films « sont basés sur ces méthodes, que je considère les uniques exemples d'esthétique marxiste. A travers la relation esthétique entre Brecht et Eisenstein, il est possible obtenir la synthèse du spectacle révolutionnaire qui s'oppose, par le contenu et par la forme, au spectacle idéaliste du cinéma impérialiste[724]». Cette dernière lettre ayant été écrite à un producteur français, nous pouvons comprendre les éloges aux deux auteurs marxistes en raison de l'admiration et la demande de la critique française pour des films engagés.

Un autre aspect intéressant des cinémanovistes, entre autres réalisateurs de l'Amérique latine, est cette association permanente entre les travaux théoriques de Serguei Eisenstein et de Bertolt Brecht, ce qui pourrait expliquer leur manque de systématisme théorique. Outre la divergence qu'il y a eu entre les deux auteurs, la valorisation de la subjectivité qui a caractérisé l'œuvre et les théories du réalisateur russe, un formaliste par excellence, était presque une négation du réalisme de Brecht. En outre, tandis que le réalisateur russe prône une quasi-hypnose du spectateur par le pathos, par l'extase, le dramaturge allemand défendait la distanciation comme une forme d'opposition au pathos supposé cathartique qu'il considérait comme l'un des éléments principaux de l'aliénation.

Dans un essai sur les divergences et les similitudes entre les deux théoriciens[725], le réalisateur cubain Tomás Gutiérrez Alea défend l'interpénétration et la complémentarité de ces deux points de vue opposés. En soulignant qu'autant la raison que le sentiment sont des moments nécessaires dans la relation au spectateur, il suggère que :

> « La divergence entre les deux ne peut être dépassée de manière logique que si nous considérons le *pathos* d'Eisenstein et la "distanciation" de Brecht comme deux moments d'un même processus dialectique (aliénation – désaliénation), que chacun avait isolés et auxquels ils avaient donné emphase à une phase diverse. Dans un sens large, les deux concepts constituent une partie d'une même attitude face au cinéma, au théâtre et, conséquemment, face à la vie. Mais, dans un sens strict ils s'opposent l'un à l'autre, ils sont contradictoires. De

[723] Sur le cinéma marginal, lire l'excellent travail de Fernão Ramos : *O cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. São Paulo : Brasiliense, 1987.

[724] ROCHA, Glauber. Lettre à Claude Antoine, Mexique, 30 janvier 1975. Apud : BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Companhia das Letras, 1997. p. 512.

[725] Sur les oppositions et les convergences entre les idées de Bertolt Brecht et de Sergueï Eisenstein, lire l'essai de Tomàs Gutiérrez Alea : « Alienação e desalienação. Eisenstein et Brecht ». In : *Dialética do espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo : Summus, 1984. p. 69-87.

manière séparée, aucun des deux ne suffit pour assurer l'objectif proposé. Celui-ci se réalise seulement comme la résultante d'un processus dans lequel les deux concepts sont en jeu. Autant le sentiment, l'identification avec le personnage et l'extase, que la raison, l'attitude critique et la lucidité, sont des moments nécessaires[726]».

En d'autres termes, le réalisateur cubain ne semble pas opposer les deux théories dans leur totalité, mais simplement, de façon métonymique, les deux sentiments plus emblématiques apportés par ces théories, c'est-à-dire, l'extase et la distanciation ou l'émotion et la raison, lesquels, selon ce que lui-même reconnaît, ne les résumerait pas dans leur intégralité. Ainsi, il peut affirmer les convergences et les contradictions de deux sentiments initialement opposés mais qui peuvent avoir un rapport dialectique et se compléter à condition de faire partie d'un processus selon un contexte spécifique bien précis et d'être adaptées au moyen de l'expression utilisée. En effet, les deux théories constituent deux moments et deux solutions opposées pour le même problème qui est le rapport du théâtre et du cinéma avec le spectateur qui peut très bien avoir affaire à l'un et l'autre de ces sentiments pendant le spectacle.

Même si les cinémanovistes n'ont pas théorisé ou expliqué la manière dont ils combinaient les théories d'Eisenstein et de Brecht, il ne nous est pas difficile d'inférer, sur la base des analyses que nous venons d'effectuer, qu'ils pensaient plus ou moins de la même façon que Gutiérrez Alea, mais en s'appuyant, comme point de convergence entre les deux théories, non seulement sur les sentiments d'émotion et les sentiment de raison des spectateurs, mais sur les aspects révolutionnaires des deux théories.

1.4.8.5 – Autres influences

Outre les influences citées, nous pouvons encore évoquer comme étant des influences du cinéma novo la notion de cinéma d'auteur française plutôt que la Nouvelle Vague - qui a été très critiquée par certains cinéastes pour son manque d'engagement, pour son aristocratisme comme le disait Carlos Diegues, même s'ils pouvaient l'encenser aussi par l'expérience rénovatrice du cinéma qu'elle a symbolisé ; le western américain qui a eu une influence sur le « *nordestern»* brésilien ; mais aussi le cinéma social japonais des années 1950, Akira Kurosawa ayant eu une influence sur le Glauber Rocha de *Deus e o diabo na terra do sol* et de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*) ; le cinéma russe des années 1920 non seulement pour ses aspects formels, mais aussi pour son didactisme ; le néo-réalisme comme nous avons vu lors de l'analyse du proto cinéma novo; le documentaire anglais des années 1950 ; le marxisme ; la révolution cubaine ; les guerres d'indépendance en Afrique et en Asie ; Frantz Fanon (particulièrement sur

[726] Idem. p. 85.

Glauber Rocha) et le cinéma engagé du réalisateur Joris Ivens, qui dans les années 1950 était proche du cercle communiste brésilien de Paris qui incluait, entre autres, le peintre Carlos Scliar et Jorge Amado qui y vivaient.

D'après Scliar, Joris Yvens avait affirmé que « la tendance petite-bourgeoise est de glorifier le côté formaliste, en oubliant volontairement les immenses richesses de son peuple, qui pourraient être transmises avec simplicité», tandis que les réalisateurs engagés devraient « chercher à exprimer, avec toute la sincérité, la vie profonde du peuple, ses luttes, ses désirs, ses succès, son immense soif de vérité» car « nos films doivent aider à renforcer la confiance des hommes dans la lutte pour une vie meilleure[727]». Ces phrases devaient sûrement être bien emmagasinées quelque part dans la tête de Nelson Pereira dos Santos lors de la réalisation de son premier film, *Rio, 40 graus*.

[727] Ces phrases furent notées par Carlos Scliar à partir d'une conversation qu'il a eu avec Joris Ivens chez Rodolfo Nanni, un réalisateur brésilien qui suivait des cours à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (l'Idhec). Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. Op. cit. p. 59-60.

CHAPITRE 2 - LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES FILMS DU CINEMA NOVO

Dans ce chapitre nous allons essayer de démontrer comment la culture populaire fut idéologiquement construite du dehors par les cinémanovistes sous l'influence des thèses du PCB et de certaines théories prônées par les membres de l'Iseb.

2.1 - Les théories marxistes au Brésil : l'« étapisme» et la révolution anti-impérialiste et antiféodale

Nous avons vu au chapitre précédent l'union des intellectuels et artistes brésiliens autour du projet nationaliste du Parti Communiste Brésilien (PCB), portant sur l'opposition aux grands propriétaires terriens et à l'impérialisme américain considérés comme les deux principaux obstacles au développement autonome du pays. Analysons de plus près les origines et les raisons de ce projet nationaliste.

Nous avons déjà pu observer que les bases de ce nationalisme radical furent fixées par la publication du Manifeste de 1950. Luiz Carlos Prestes, le secrétaire général du parti et l'auteur du texte - rancunier en raison du fait que le PCB avait été relégué dans l'illégalité sans aucune réaction de la part de la société civile ou des autres partis politiques -, y déclare la guerre à l'impérialisme américain et aux grands propriétaires terriens en invoquant l'union nationale autour d'un front unique entre toutes les classes sociales et les secteurs progressistes afin de leur barrer la route.

En 1954, Prestes a écrit, au nom du Comité Central du PCB, le communiqué suivant :

> « Les principaux ennemis du progrès du Brésil, de la vie et de la sécurité de la nation brésilienne sont les impérialistes nord-américains et les restes féodaux. Il est indispensable, pourtant, de libérer le pays du joug des impérialistes nord-américains et de réaliser dans le pays des transformations démocratiques radicales qui mettent fin à l'oppression causée par les restes féodaux et par le latifundium. Ces deux tâches marchent ensemble. Tandis que les impérialistes nord-américains constituent le principal soutien des latifundiums, d'un autre côté, si l'on ne détruit pas le pouvoir des latifundiums et des grands capitalistes, on ne pourra pas liquider la domination des monopoles nord-américains au Brésil[728]».

[728] PRESTES, Luiz Carlos. *Problemas*, n° 64, dez 1954/fev 1955. Apud : PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 1977 (1e ed. en 1966). p. 67.

Mais quelles sont les raisons qui ont amené les communistes à choisir comme ennemis du processus d'industrialisation en cours dans le pays, l'impérialisme et les grands propriétaires terriens ? Le choix de l'anti-impérialisme fut déterminé par l'opposition au néo-colonialisme des puissances capitalistes, spécialement des États-Unis qui étaient devenus le grand ennemi des Soviétiques après la IIème Guerre Mondiale, surtout après l'aiguisement de la guerre froide à partir de la publication du texte de Jdanov en 1947 pendant la Conférence de Szklarska-Poreba et de l'éclosion de la guerre de Corée en 1950.

Ce choix est aussi la conséquence des luttes internes contre les ingérences des gouvernements américains successifs avec leurs tentatives de dominer les secteurs principaux et fondamentaux de l'économie brésilienne. Une déclaration de 1958[729] du PCB nous informe que malgré les tentatives réussies d'empêcher sa pénétration dans certains secteurs de l'économie brésilienne, l'impérialisme américain continuait à dominer des secteurs importants en écrasant ses adversaires depuis la fin de la IIème Guerre Mondiale. Cela entraînait des préjudices significatifs à l'économie du pays qui se voyait privé des sommes énormes envoyées à l'étranger, ce qui réduisait le rythme de son progrès et contribuait à l'appauvrissement de ses travailleurs. La dépendance économique du pays compromettait son indépendance et son développement qui tendait à augmenter dans la même proportion que l'opposition aux Etats-Unis puisque « le développement capitaliste national exige chaque fois plus, comme son instrument, une indépendance politique complète, qui se traduise dans une politique extérieure indépendante et dans la protection conséquente du capital national contre le capital monopoliste étranger[730]».

Quant à l'opposition aux grands propriétaires terriens, cela avait pour origine le VIème Congrès Mondial de l'Internationale Communiste réalisé en septembre 1928, au cours duquel avait été formulé un projet pour l'ensemble des pays considérés comme retardés, qui furent divisés en deux groupes. D'un côté, les pays dépendants et de l'autre les pays coloniaux ou semi-coloniaux. Selon l'historien marxiste Caio Prado Júnior, l'auteur de cette constatation, le faible développement économique de ces pays ne permettant pas de les associer aux pays capitalistes :

[729] Dans cette déclaration, ainsi que dans celle de Luiz Carlos Prestes qui fut publiée au même moment, le PCB fait une sorte de mea-culpa sur certaines positions du passé, notamment sur le dogmatisme et la tentative de transplantation mécanique de la théorie révolutionnaire. Le PCB reconnaît pour la première fois les avancées capitalistes du pays et la bonne volonté du président Juscelino Kubitschek, ce qui l'oblige à revoir sa position sur la lutte armée et à soutenir la possibilité d'un développement pacifique. Mais le parti insiste toujours sur l'anti-impérialisme et sur les aspects supposés féodaux de l'économie brésilienne. Quant au contexte, il est important de souligner que cette déclaration de 1958 est apparue deux ans après le XXème Congrès des Partis Communistes de l'Union Soviétique et la dénonciation des crimes de Staline et deux ans aussi après la mise en fonctionnement de l'Iseb et sa théorie sur le national "développementisme".

[730] PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 1977 (1e en 1966). p. 6.

> « on a présumé que - simple présomption parce qu'il ne s'agissait pas de quelque chose fondée ou inspirée par une analyse rigoureuse et sérieuse des faits économiques, sociaux et politiques vérifiés -, en ne trouvant pas dans ces pays coloniaux, semi-coloniaux ou dépendants (c'était entre ces derniers qui se sont placés les pays latino-américains, y compris le Brésil) un développement appréciable, ils se retrouveraient, selon le schéma général adopté, en transition du féodalisme vers le capitalisme. Son étape révolutionnaire serait, pourtant, souvent au sein du même schéma consacré, celle de la révolution démocratique-bourgeoise, selon le modèle léniniste concernant la Russie tsariste, un pays aussi en retard, du point de vue capitaliste, et encore en train d'émerger des restants du féodalisme vers le capitalisme[731]».

Dans ce texte datant de la pré-guerre froide, on parlait déjà aussi de « lutte contre l'impérialisme étranger, pour l'indépendance nationale», mais sans nommer un pays déterminé. Mais la situation qui était déjà absurde, puisque les responsables du VIème Congrès Mondial de l'Internationale Communiste essayaient de résoudre de manière globale le problème de pays aussi différents et d'origines aussi diverses que l'Afrique, l'Asie et l'Amérique du Sud avec des idées totalement copiées d'un modèle européen, l'est devenue davantage avec la publication en 1933 du texte *Un viraje decisivo en el trabajo campesino* (*Un tournant décisif dans le travail paysan*). Le texte fut élaboré par le Bureau sud-américain de l'Internationale Communiste, basé à Montevideo en Uruguay, qui était le responsable de la conception du projet révolutionnaire pour l'Amérique du Sud.

D'après Caio Prado, le texte, écrit en espagnol, était très imprécis sur l'histoire économique du Brésil. En analysant des produits importants pour l'économie brésilienne, ils mettaient à côte du café des produits comme le riz, dont le rôle économique était très faible, et le caoutchouc, qui n'était plus aussi important en 1933. Le texte, qui a servi de base à la théorie révolutionnaire de la gauche brésilienne, démontrait :

> « une méconnaissance et même un mépris complet des faits réels brésiliens qui président à son élaboration, comme si de tels faits n'avaient aucune importance une fois que la théorie à appliquer s'imposait par elle-même et indépendamment de plus grands questionnements. D'ailleurs, c'est cette ignorance de la réalité brésilienne qui a rendu si facile aux auteurs de notre théorie révolutionnaire d'appliquer au Brésil le schéma consacré d'une révolution démocratique-bourgeoise destinée à éliminer de notre pays les 'restes féodaux' encore présents par l'attribution du même schéma. En raison de cette ignorance, nos théoriciens n'ont pas été gênés par le profond et choquant contraste entre ce qui se passait réellement au Brésil et ce qu'ils pensaient qui devrait se passer. Le contraste se ferait seulement sentir dans l'inapplicabilité de la théorie à la pratique, et dans les lamentables conséquences que cela apporterait au processus révolutionnaire et à sa maturation[732]».

[731] Idem. p. 36.
[732] Idem. p. 38.

Mais cette idée d'une révolution antiféodale était aussi la conséquence d'une conception en étapes de la révolution socialiste, révélant l'influence du stalinisme sur la gauche brésilienne, car c'est Staline qui avait affirmé que « l'histoire connaît cinq types fondamentaux de rapport de production : la commune primitive, l'esclavage, le régime féodal, le régime capitaliste et le régime socialiste[733]».
Ainsi, sous l'influence du stalinisme qui était assez palpable pendant les années 1950, la gauche et les communistes (ce qui était presque un pléonasme à l'époque) ont pensé, et cela jusqu'au milieu des années 1970, l'histoire et la révolution socialiste brésiliennes en étapes (ce que l'on appelle l'« étapisme»). Dans une conception qui était étrangère à Marx et à Engels, la gauche brésilienne défendait l'idée qu'une révolution socialiste ne pourrait avoir lieu dans le pays qu'en deux étapes. Une première qui serait anti-impérialiste et bourgeoise, parce qu'elle compterait avec le soutien d'une bourgeoisie dite nationaliste, et la deuxième qui serait socialiste. Encore selon cette théorie, le pays avait déjà dépassé les deux premières étapes et se trouvait dans la troisième, celle du régime féodal, d'où la désignation des grands propriétaires terriens comme les grands obstacles au développement et à l'autonomie du pays, placés à côte des impérialistes dont, avec leur monoculture exportatrice, ils étaient les grands alliés.
La notion même de front unique découlait de cette conception *étapiste* de l'histoire. D'ailleurs, il est impossible de trancher avec certitude si l'idée du front unique est une conséquence ou le fondement de la conception "étapiste". Dans le premier cas, une fois le constat fait de la féodalité de l'économie brésilienne, on constitue, afin de dépasser la troisième étape, un groupe qui rassemblerait toutes les forces progressistes et nationalistes de la société et qui devrait combattre les latifundiums et réaliser la révolution bourgeoise, prélude à la révolution socialiste qui compléterait l'histoire. Dans l'autre cas, une fois que l'on avait décidé de l'idée de constitution d'un front unique avec l'inclusion des bourgeois nationalistes, il ne restait pas d'autre option, si l'on ne voulait pas gêner la bourgeoisie et mettre en péril l'alliance, outre définir le pays comme féodal et transférer tous les problèmes sociaux du pays vers la campagne.
Nous avons vu aussi les problèmes que cette unité imaginaire posait dans une société aussi hiérarchisée que la brésilienne. En imaginant une union nationaliste et harmonieuse entre classes sociales diverses, l'idée d'un front unique faisait abstraction des contradictions internes, particulièrement de la lutte de classes au regard de laquelle l'établissement du conflit opposant les ouvriers et les classes dominantes était déterminant pour l'éclosion de la révolution socialiste.
Du point de vue culturel, l'anti-impérialisme du PCB allait devenir l'un des socles théoriques de la politique nationale-*développementiste* de l'Iseb qui a associé le concept marxiste d'aliénation à la

[733] STALINE, Joseph. « O materialismo dialético e o materialismo historico ». In : www.communisme-bolchevisme.net/materialisme_philosophique.htm. Texte consulté le 01/09/2012.

question de la dépendance économique du pays. Tout étant coloniale dans la colonie, comme aimait le dire Roland Corbisier, la culture d'un pays dépendant et sous-développé ne pouvait être autre chose qu'aliénée et sous-développée. Seul le développement pourrait libérer le pays et le peuple de cette servilité. En résumant le principe de base du national-*développementisme*, Renato Ortiz attire l'attention sur l'humanisme du développement dans la mesure où « il restitue à la nation son essence et rend à l'homme colonisé sa dimension humaine. Un nouvel homme émergera des cendres de l'antérieur, mais cela ne sera possible que si le monde colonisé arrive à dépasser l'histoire du colonialisme, c'est-à-dire à créer un État 'véritablement' national[734]».

Mais si le pays avait été perçu comme étant déjà capitaliste, qu'est-ce qui aurait pu changer ? S'il avait été perçu comme capitaliste - ce qu'il était mais sûrement pas dans le même état d'avancement et d'industrialisation auxquels Marx et Lénine avaient fait allusion -, cela aurait signifié qu'il était dans la quatrième étape et qu'il fallait passer directement à la révolution socialiste autour d'une alliance avec la classe des travailleurs, sans la participation de la bourgeoisie nationaliste, ce qui aurait posé problème à la stratégie communiste. Cela aurait aussi eu des répercussions directes sur la forme de la lutte politique et de la conception même de la société. Au lieu d'une révolution bourgeoise où l'État assumerait le contrôle au nom de la nation et du peuple, ce qui constituerait une sorte de révolution par le haut, une révolution passive comme disait Gramsci, on aurait eu besoin directement d'une révolution socialiste. Au lieu d'un front unique il aurait fallu un front populaire car le peuple aurait été en tête de la révolution et aurait pu choisir ses dirigeants pour exercer le pouvoir en son nom et à son profit[735].

L'union avec les subalternes étant faite, sans la bourgeoisie, il est probable que les véritables problèmes qui affligeaient les premiers auraient sûrement été davantage examinés et que sa culture n'aurait certainement pas été considérée comme l'opium du peuple. En outre, au lieu d'être l'objet des discussions, le peuple en serait certainement le sujet, car n'importe quelle analyse un peu plus approfondie des documents de toutes les formes de l'époque révèle que la gauche, au contraire de ce qu'elle affirmait, ne mettait pas vraiment en valeur le peuple et sa culture. Il s'agissait d'un populaire sans le peuple.

En analysant les 28 volumes d'une collection pour le peuple publiée entre 1960 et 1962, fruit d'une association entre l'Iseb, le CPC et la maison d'édition progressiste Civilização Brasileira, la philosophe brésilienne Marilena Chaui, l'une des fondatrices du Parti des Travailleurs (le PT), observe la récurrence de quatre thèmes principaux qui allaient de la définition de peuple et de son avant-garde jusqu'à la conception de la révolution, en passant par la définition de la nation en

[734] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 60.
[735] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 70.

opposition à l'impérialisme, dont l'un des principaux points était la réforme agraire, et par la place de l'État comme responsable des changements initiés par le peuple[736]. La philosophe y note, non sans surprise, la totale absence du peuple dans une collection qui pourtant s'intitulait *Cadernos do povo brasileiro*[737] ("Cahiers du peuple brésilien") :

> « aucun d'entre eux ne contient un seul document, un seul témoignage […] où le peuple lui-même parle, pas même un seul texte qui pût être considéré comme une parole nationale. Désirs, idées, manière d'être, pratiques, actions, aspirations, tout est imputé au peuple et à la nation, sans qu'aucun d'entre eux n'apparaisse de vive voix. *Les Cahiers* construisent le populaire et la nation, tout en ayant l'impression de les exposer. Il arrive ici ce que j'ai observé ailleurs : un glissement du discours qui se présente comme portant *sur* le peuple et la nation devient *du* peuple et *de la* nation, parce que discours de ses avant-gardes, et termine comme un discours qui *dit* le peuple et *dit* la nation. Des destinataires absents du texte qui les représente, peuple et nation sont des idées, des thèses, des axiomes et des dogmes[738]». (C'est l'auteur qui souligne).

Nous ne sommes pas ici en train de juger la conception de l'histoire et de la révolution par étapes, même si nous ne la partageons pas, mais son inadéquation au Brésil. Il était plus que probable, comme l'a bien démontré le cas de la Russie, qu'elle pouvait fonctionner ailleurs, dans d'autres pays avec d'autres caractéristiques et dans un stage de développement différent du brésilien. Mais, outre la particularité de l'histoire brésilienne par rapport à celle totalement distincte de la Russie tsariste, ce que nous condamnons ici c'est le fait que cette conception ait été obligée à considérer le Brésil comme une société semi-coloniale et semi-féodale en raison, très probablement, d'une alliance hypothétique avec une bourgeoisie supposée progressiste. Ne pouvant pas critiquer les ouvriers, victimes de la bourgeoisie, on se tournait vers la campagne, bien loin de l'aire d'action des bourgeois. Analysons maintenant les principaux problèmes de cette erreur de diagnostic qui a coûté très cher à la gauche brésilienne.

2.2 - La révolution antiféodale : une idée « hors de lieu»

Dans un texte devenu classique et intitulé « As idéias fora de lugar» ("Les idées hors de lieu"), le critique littéraire Roberto Schwarz analyse le léger glissement subi par les idéaux rationalistes et modernes de la pensée libérale européenne du XIXème siècle, que ce soit dans les champs de l'économie, de la politique ou simplement de l'humain, quand ils ont été utilisés au Brésil. Le texte

[736] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 73.
[737] Publié dans un format poche afin de faciliter la circulation entre les travailleurs, on parle de plus d'un million d'exemplaires vendus pour les 28 numéros publiés. Le seul numéro 4, *Por que os ricos nao fazem greve* ("Pourquoi les riches ne font pas la grève") aurait vendu plus de 100 mille exemplaires.
[738] CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 84.

considère comme une contradiction le fait qu'une société dominée par l'esclavage, le latifundium, la monoculture exportatrice et le clientélisme des échanges de faveurs entre propriétaires et hommes libres, utilise des idées libérales et modernes.

Le critique suggère que les idées étaient adoptées seulement pour leurs valeurs extérieures, ornementales, par simple désir de distinction et de vouloir paraître moderne, ce qui provoquait fausseté et un certain désordre entre une théorie libérale et une pratique conservatrice qui était son revers dans une société dominée par un système capitalisme retardé :

> « Nous avons vu que dans cette société [la brésilienne] les idées de la bourgeoisie – dont la grandeur sobre remonte à l'esprit public et rationaliste des Lumières – ont pris la fonction de [...] ornement et marque de noblesse : elles certifient et fêtent la participation à une sphère auguste, dans le cas ici celle de l'Europe qui se [...] industrialise. Le quiproquo des idées ne pouvait pas être plus grand. La nouveauté ici n'est pas dans le caractère ornemental de savoir et de culture, qui ressort de la tradition coloniale et ibérique ; elle est dans la dissonance proprement incroyable qu'occasionnent le savoir et la culture de type 'moderne' quand ils sont mis dans ce contexte[739]«.

Nous ne nous intéressons pas aux aspects possiblement euro-centristes du texte de Roberto Schwarz ni aux polémiques qu'il a suscitées au Brésil (dans le sens où nous ne l'utilisons pas à titre de comparaison entre deux réalités différentes où l'une est supérieure et l'autre inférieure). Nous utilisons ce texte soulignant un décalage pour démontrer l'impropriété et surtout l'inadéquation de l'importation de certaines idées européennes et des tentatives de les transposer telles quelles au Brésil. En effet, dans un contexte et un cadre politiques et historiques brésiliens différents de ceux dans lesquels elles ont été conçues, ces idées seraient « hors de lieu», seraient en dissonance par rapport au contexte de leur utilisation en Europe.

L'idée consiste à analyser l'importation, dans une sorte de copier/coller, des idées socialistes fondées sur les mêmes principes qui avaient guidé le socialisme en Europe quelques décennies auparavant. Or, dans le cas du Brésil, un pays plus jeune et totalement différent des pays européens, n'ayant pas traversé les mêmes périodes historiques, l'importation pure et simple des principes socialistes, sans une tentative d'adaptation à une réalité brésilienne diverse et autrement complexe, ne pouvait que se révéler complètement inadéquate. Ceci a entraîné des erreurs significatives de stratégie et de types de combats qui ont abouti à l'échec de la révolution socialiste et ont peut-être contribué à la défaite des forces progressistes face au putsch militaire de 1964.

---

[739] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5e (1e 1977). São Paulo : Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 19.

Sur la base des thèses défendues par Caio Prado Júnior dans son livre *A revolução brasileira* ("La révolution brésilienne"), nous essaierons de voir comment la théorie de la révolution brésilienne fondée sur la notion de pays féodal pouvait pourrait être perçue comme une idée « hors de lieu». Nous essaierons de démontrer les inexactitudes de cette vision communiste et comment celle-ci a donné une image complètement erronée de la société brésilienne qui a eu une énorme influence dans la construction de la culture populaire à l'intérieur des films du cinéma novo.

Pour Caio Prado, la théorie marxiste d'une révolution antiféodale était entièrement artificielle car elle ignorait les particularités de l'histoire brésilienne en oubliant d'analyser les faits réels afin de mieux les adapter à une théorie et à des concepts formulés à priori. La tentative d'adaptation de la réalité à la théorie a eu pour conséquence une fausse conception qui a déformé les structures économiques et sociales de la société et fut catastrophique pour la praxis révolutionnaire. Selon lui :

> « Cette déformation, cependant, est entièrement négligée, et ne provoque une plus grande étrangeté, uniquement parce qu'elle est justifiée par le prestige des modèles que la théorie reproduit et [auxquels elle] fait référence, à savoir, les textes classiques du marxisme et l'exemple historique des pays socialistes. Et l'on ne prend pas en considération [le fait] que ces textes et exemples sont relatifs à des situations bien éloignées des brésiliennes. Ils ont vu les faits non pas comme ils sont, mais comme ils *devraient* être à la lumière de ce qui s'est passé ou se passe ailleurs[740]». (C'est l'auteur qui souligne)

Cette légitimation d'une situation étrange par peur de s'opposer aux textes classiques du marxisme ayant rapport à d'autres pays avec d'autres histoires et des situations différentes - textes qui pourtant se trouvaient « hors de lieu» dès lors qu'ils étaient appliqués à la réalité historique, sociale et politique brésilienne - a rendu difficile la révision de la stratégie révolutionnaire décidée par les communistes brésiliens et la conséquente élaboration d'une autre.

Même si les grands textes du marxisme concernent l'histoire et le peuple européens, l'auteur ne nie pas la possibilité que les faits survenus en Russie puissent avoir lieu dans d'autres pays en dehors de l'Europe. Ce qu'il critique est le fait qu'on ait essayé de transplanter une idée sans la questionner, comme s'il s'agissait d'une donnée absolue, d'un dogme incontestable et que, ce faisant, on ait préféré s'inventer une histoire pour le pays plutôt que de modifier la théorie. En essayant d'adapter la réalité à la théorie, on oubliait un principe de base du marxisme, à savoir que « ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience[741]».

---

[740] PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. Op. cit. p. 30-31.

[741] MARX, Karl. *L'idéologie allemande*. Texte consulté sur le site http://www.marxists.org. Le texte peut être consulté sur l'adresse http://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450000.htm. p. 8.

Ce que Caio Prado nie aussi avec véhémence, c'est le présupposé d'un Brésil étant ou ayant été un pays de régime féodal résultant de mauvaises interprétations. Souvent utilisé comme exemple du féodalisme, le système connu sous le nom de "partenariat" (ou encore métayage ou le « tiers»), où le paysan est obligé de partager la production avec le propriétaire de la terre, fait partie au Brésil, à la différence de ses homologues européens, d'un système capitaliste de production et constitue une relation de travail. La part que le paysan reçoit en produit est une sorte de salaire en nature.
Selon l'auteur, d'autres sortes de rapports de travail typiques de la campagne brésilienne seraient utilisés à tort par les communistes comme des vestiges d'un régime féodal. Ainsi en serait-il du *cambão* et du *barracão*. Dans le premier cas, le paysan est obligé de travailler quelques heures gratuitement pour le propriétaire de la terre qu'il cultive. Dans le deuxième cas, le patron vend à ses employés dans les "barracões" (un type d'épicerie) des produits alimentaires à un prix très élevé. Afin de justifier leur théorie, les communistes ont transformé des formes d'exploitation en exemples de l'héritage féodal présumé du Brésil. D'après Caio Prado,:

> « Afin de créer les bases et légitimer la théorie, on a été obligé de déformer non seulement les faits de la réalité à laquelle on devait l'appliquer, mais aussi les concepts mêmes utilisés. 'Féodal' est devenu synonyme ou équivalent de n'importe quelle forme particulièrement abusive d'exploitation du travail, ce qui est naturellement faux. De telles formes, sans doute encore largement diffusées dans les relations de travail dans le milieu rural brésilien, constituent des vestiges, assurément, du système de travail en vigueur légalement au Brésil jusqu'à la fin du siècle dernier [XIXème], à savoir : l'esclavage. C'est l'esclavage, dans lequel le pays s'est formé, […], c'est cela qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui à la lisière de la loi en imprimant sa forme anachronique sur les relations de travail dans une grande partie de la campagne brésilienne. Mais esclavagisme et féodalisme ne sont pas la même chose...[742]»

Dans le régime féodal, le vassal, sorte de petit producteur dans l'économie paysanne de l'époque, était responsable de la terre qui lui avait été concédée, de la production et propriétaire des moyens de production (outils et animaux). Son suzerain, envers qui il avait des obligations comme la corvée, devait en échange lui assurer la protection en cas d'invasions, ce qui est très différent de l'esclavage où l'esclave n'avait que des obligations et aucun droit envers son maître qui, lui, avait tous les droits sur la vie et le travail des esclaves. En outre, dans les latifundiums brésiliens, la production était à large échelle, n'était pas parcellaire et les maîtres devraient héberger, nourrir et habiller les esclaves et payer les travailleurs libres. Certains esclaves pouvaient disposer d'un ou deux jours dans la semaine pour travailler pour leur propre compte.

[742] Idem. p. 42-43.

Caio Prado défend l'idée qu'une théorie définie *a priori* et sans rapport direct avec la réalité du pays ne pouvait produire que de faux diagnostics. Mis à part certains secteurs peu significatifs de l'économie paysanne brésilienne, où les travailleurs ruraux étaient de véritables agriculteurs, ce que la majorité des travailleurs ruraux (car ils étaient des travailleurs et non pas des paysans à proprement parler) souhaitait était de meilleures conditions de travail et d'emploi et non pas la propriété de la terre, comme le supposaient les communistes.

Dans une résolution publiée en 1960, le PCB semble finalement se rendre compte des véritables revendications des travailleurs ruraux, sans, toutefois, revoir sa position sur la conception de la révolution. On peut y lire que « afin de stimuler l'organisation des masses de la campagne il est nécessaire de prêter principalement attention aux *salariés* et *semi-salariés*[743] agricoles. Leur organisation en syndicats doit constituer la base pour la mobilisation des masses paysannes[744]». Or, rien n'a vraiment été fait pour mobiliser les masses rurales, pour les informer de leurs droits ou pour lutter pour une amélioration de leur situation, parce que la gauche continuait de s'appuyer sur des conceptions théoriques inadaptées à la réalité brésilienne.

Ainsi, l'idée de Caio Prado était de démontrer qu'une transposition pure et simple d'une théorie qui avait fonctionné dans une Europe récemment sortie du Moyen Age (où l'économie rurale était basée sur une agriculture de subsistance réalisée par de petits paysans, dans un système de partage de la terre, constituant un système de production quasiment familial menacé par les grands latifundiums) ne pouvait pas fonctionner dans un pays où l'économie agraire consistait en une monoculture exportatrice produite à large échelle avec des rapports de travail esclavagistes. Rappelons que la réforme agraire dans les pays européens visait l'indépendance des paysans et le développement de l'économie avec la création d'un marché agraire intérieur.

Le texte nie aussi la possibilité d'une bourgeoisie nationaliste progressiste tournée vers l'industrialisation et opposée aux impérialistes et à ses alliés internes, les grands propriétaires terriens, en raison du simple fait que l'argent de la bourgeoisie industrielle est originaire, dans son immense majorité, de la monoculture exportatrice, et par conséquent, des latifundiums. Même s'il y a eu des divergences ponctuelles entre les bourgeoisies rurale et urbaine, leur rapport a été plutôt harmonieux, sans antagonismes.

Le livre, qui fut très critiqué par les communistes de l'époque, est devenu un classique depuis et sa thèse contre les applications mécaniques de lois supposées universalistes est défendue quasiment à l'unanimité par l'immense majorité des communistes. En 1978, l'économiste Inácio Rangel, qui

[743] C'est nous qui soulignons.
[744] PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. Op. cit. p. 56.

avait écrit en 1953 un livre pour l'Iseb où il endossait la thèse communiste de la révolution anti-impérialiste et antiféodale, affirmait que :

> « Lorsque Dualidade[745] avait été écrit, c'est-à-dire, en 1953, nous étions arrivés, en ce qui concerne l'emploi des catégories du matérialisme historique, à une impasse. Autrement dit, il commençait à se généraliser la conscience du fait que l'histoire du Brésil se développait autour de voies qui n'étaient absolument pas celles admises par le marxisme brésilien […] en se cristallisant autour de ce que, ironiquement ou tendrement, nous appelions la 'ligne juste'. En d'autres termes, contrairement à ce qui se prétendait, même si de crise en crise, c'est-à-dire, de manière cyclique, le pays s'industrialisait et se développait, et il le faisait par des chemins non encore étudiés. Initialement, j'ai résisté à nier ce développement […] chapitre considéré incontournable de la révolution démocratique bourgeoise, préparatoire du chemin vers l'affleurement d'un véritable capitalisme industriel national. Mais, d'un autre côté, j'ai résisté aussi à la tentation de jeter le bébé avec l'eau du bain, c'est-à-dire, d'abandonner les catégories du matérialisme historique[746]». (C'est nous qui soulignons).

Luiz Carlos Prestes, dans son texte de 1958, reconnaissait déjà aussi certaines erreurs du PCB concernant non pas la question féodale, mais l'idée que le changement ne pourrait venir que d'un conflit armé, ce qui l'obligeait à envisager d'intervenir directement sur le processus politique en cours au travers d'une pression sur les gouvernements. A cette fin, il a été obligé de reconnaître les avancées capitalistes du pays et de regretter le fait d'avoir transformé le marxisme en dogme applicable à n'importe quel pays et surtout le fait d'avoir tourné le dos à la réalité et à certaines particularités de l'histoire brésilienne :

> « notre politique a cessé d'être la conséquence directe des conditions objectives du Brésil et est devenue une adaptation mécanique de formules générales ou d'expériences réussies dans d'autres parties du monde. Nous n'avons pas vu les phénomènes politiques et sociaux en mouvement et nous avons eu du mal, pour cette raison, à percevoir les transformations qui avaient lieu dans la vie réelle. Nous n'avons pas su, finalement, appliquer correctement les principes universels du marxisme-léninisme aux particularités spécifiques du développement historique brésilien. […] En conséquence de toutes ces idées erronées, nous sommes arrivés à une conception fausse, de caractère gauchiste, sur la révolution brésilienne[747]».

---

[745] L'auteur fait allusion à son livre *Dualidade básica da economia brasileira*. Rio de Janeiro : Iseb, 1953.

[746] RANGEL, Inácio. « Dualidade e 'escravismo colonial' » In : *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978. p. 89-90. Apud : DORIA, Carlos Alberto. « O dual, o feudal e o etapismo na teoria da revolução brasileira ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Vol 3. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007. p. 254-255.

[747] PRESTES, Luiz Carlos. « São indispensáveis a crítica e a auto-crítica de nossa atividade para compreender e aplicar uma nova política ». *Voz Operária*, São Paulo, 29 março de 1958. Apud : *PCB : 20 anos de política 1958-1979*. Op. cit. p. 29-36.

Notons au passage, qu'il n'y a aucune mention relative à la question féodale, ce qui signifierait revoir la conception "étapiste" et l'idée d'une révolution bourgeoise avant la socialiste. Prestes reconnaissait entre les lignes l'excessive soumission du PCB au PC soviétique qui les a fait ignorer la réalité brésilienne. Cette soumission était aussi critiquée, indirectement et subtilement, dans le livre de Caio Prado, au-delà du fait que l'évolution de l'histoire ne peut pas être prédéterminée et généralisée de manière mécanique à n'importe quel pays. L'historien brésilien trouvait inconcevable que l'on essaye de mettre en pratique au Brésil, presque par une imposition extérieure, une théorie révolutionnaire qui, même si elle avait réussie en Russie, était totalement inadéquate et inadaptée à la réalité du Brésil.

Sur la nécessité de l'adéquation de la théorie à la pratique révolutionnaire afin d'éviter la subordination idéologique du réel à la théorie et le manque d'efficacité de la pratique révolutionnaire (même s'il s'agit de champs non nécessairement politiques), Althusser était très catégorique. En analysant certains domaines où il n'existait pas encore une longue tradition de théorie marxiste (l'épistémologie, l'histoire des sciences, l'histoire des idéologies, de la philosophie et de l'art), il avait affirmé que, dans ces cas, la pratique révolutionnaire, la pratique théorique marxiste, essentielle, est dans l'avenir et doit encore être élaborée (« sans théorie, pas de pratique révolutionnaire», disait Lénine). Mais il attire l'attention pour le fait que cette pratique (qu'il considère comme le processus de transformation par l'homme de la matière première à travers les moyens de production) doit être fondée « *sur des bases théoriquement justes, afin qu'elle corresponde à un objet réel, et non à un objet présumé ou idéologique*[748]», puis il affirme que « *…utiliser la Théorie ne revient pas à en appliquer les formules (celles du matérialisme, de la dialectique) à un contenu préexistant*[749]». Des conseils qui auraient pu être utiles à la gauche brésilienne qui n'a pas pensé à créer sa propre théorie à partir de ses problèmes et nécessités spécifiques et a préféré importer une théorie toute faite et essayer de l'imposer à une réalité brésilienne totalement différente de celle des pays européens ou asiatiques ou africains.

2.3 - La notion de situation coloniale et le rapport entre le PCB et les artistes

Quels ont été les véritables liens entre les idées du PCB et les manifestations artistiques ? Quels ont été les réflexes de la théorie révolutionnaire antiféodale et anti-impérialiste sur la culture en général et sur le cinéma novo en particulier ? Comme nous avons déjà pu l'analyser, la convergence entre l'idéologie communiste et les artistes de l'époque était énorme. Le PCB était l'incarnation même de

[748] ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris : La Découverte, 2005 (1e, Maspero, 1965). p. 170.
[749] Idem. Ibidem.

l'idée d'opposition et de gauche et toute la conception du nationalisme des années 1950 et 1960 était redevable de la définition communiste de nationalisme qui se définissait par opposition à l'impérialisme.

Le parti n'a pas seulement stimulé les artistes à créer un art engagé au contenu national et politique qui dénonçât la réalité difficile des plus démunis, mais a aussi essayé de les organiser, dans le sens de les instrumentaliser, et de les aider à fonder des associations ou en luttant à leur côté dans des batailles spécifiques pour de meilleures conditions de travail, comme dans le cas des congrès de cinéma. N'oublions pas qu'une grande partie des intellectuels du cinéma et des cinéastes appartenait au parti ou était sympathisante. Nous pouvons citer, dans une liste très raccourcie, les noms de Paulo Emílio, Alex Viany, Walter da Silveira, José Mário Ortiz Ramos, Jean-Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos, Léon Hiszman, Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Glauber Rocha et Carlos Diegues. A l'exception des deux derniers, qui étaient des simples sympathisants, tous les autres étaient ou sont devenus membres du parti à un moment donné.

Selon Daniel Pécaut, il y avait au moins quatre raisons pour lesquelles les intellectuels se rapprochaient du PCB. La première[750] tenait au fait que le parti était partisan de l'idée que l'État soit le principal responsable du développement national. La deuxième était relative au fait que le parti était synonyme de modernité qui inscrit « le progrès comme essence du temps historique[751]». La troisième concernait la manière de concevoir les masses populaires à partir des notions de « prolétariat, 'masse populaire' et peuple[752]» qui incarneraient la nation. L'auteur n'oublie pas de souligner la mauvaise conscience et le paternalisme des intellectuels qui ne se lieraient aux "masses populaires" que par le biais de l'idéologie quand il affirme que :

> « La culture communiste satisfait par là même les exigences de maints intellectuels. Ils sont une partie du peuple en même temps qu'ils en sont la conscience. Ils demeurent les hérauts du Un, qui n'est plus 'organique' mais demeure symbolisé par la complémentarité du travail et du capital. Ils continuent à se distinguer dans ce qui devient une hiérarchisation par voie idéologique : ils ne sont pas atteints par l'écart dont les masses populaires restent prisonnières[753]».

[750] Nous ne faisons que résumer très succinctement les idées que nous considérons comme centrales dans les propos que Monsieur Daniel Pécaut développe en profondeur dans le sous-chapitre « Autour du Parti communiste », du deuxième chapitre de son livre *Entre peuple et nation*. Op. cit. 126-136.
[751] Idem. p. 129.
[752] Idem. p. 130.
[753] Idem. p. 132.

La quatrième raison concernait ce qu'il appelle le « déchiffrement du politique» où il reviendrait à l'intellectuel d'assumer le rôle de définir la politique comme un espace d'affirmation nationale où la révolution serait synonyme de transformation du peuple en nation et de la fusion du politique avec le social. Afin d'y parvenir, de manière démocratique, il a fallu une reconnaissance graduelle de la politique *développementiste* de l'Iseb, plutôt réformiste, et des mérites du gouvernement du président Juscelino Kubitschek. Pour se rapprocher du peuple, le PCB a stimulé, dans le champ culturel, la création des CPCs qui ont reflété à la fois les idées du parti et celles de l'Iseb au sein duquel ils avaient été créés.

Nous avons vu comment avec l'Iseb[754] et le CPC, le concept de culture populaire, analysé au sein d'un cadre sociologique et philosophique, avait gagné une nouvelle définition en devenant une culture aliénée, puis une culture révolutionnaire faite *pour* le peuple avec la finalité de le rendre conscient de ses problèmes. Cette culture révolutionnaire résultant d'un processus de prise de "conscience critique" serait le symbole d'une culture authentique définie par opposition à une culture inauthentique, produite par une conscience ingénue et aliénée. Tout cela avait été défini à partir de la notion de « situation coloniale» développée par les membres de l'Iséb à partir de la notion d'anti-impérialisme chère aux communistes. Cette notion de situation coloniale, que les membres de l'Iseb devaient à Frantz Fanon (mais aussi à Georges Balandier et à Jean-Paul Sartre[755]), a eu une grande influence sur les mouvements artistiques et culturels de l'époque et sur la conception de la culture populaire à la fin des années 1950 et durant les années 1960.

L'Iseb fut l'un des principaux responsables de la définition du rôle de l'intellectuel dans l'élaboration et la concrétisation de cette idéologie du développement, qui conduirait à la prise de conscience permettant la transformation sociale et politique du pays[756]. Cette prise de conscience, corollaire de l'épanouissement d'une idéologie relative à une avant-garde artistique et intellectuelle de gauche qui

---

[754] Rappelons ici, afin d'éviter les amalgames, que l'Iseb était un groupe très hétérogène, constitué d'intellectuels de diverses tendances, qui partageait une partie des idéaux des communistes, mais qui ne se confondait pas avec le PCB. Même la conception du nationalisme, qui comportait la même aversion anti-impérialiste, n'était pas totalement identique. Dans le cas du national *développementisme* de l'Iséb, un programme plus pragmatique que politique, l'aversion portait davantage sur l'étranger que sur les capitaux étrangers. Comme l'affirme le sociologue brésilien Renato Ortiz, les membres de l'Iseb étaient des idéologues nationalistes qui pensaient libérer le peuple, mais qui en vérité ont cherché à donner aux classes moyennes une importance politique qu'elles n'avaient pas encore et n'ont réussi à créer qu'une idéologie reflétant la domination d'une élite dominante qui voulait diriger le pays. (In : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 64-65). Mais cette idéologie, aussi populiste qu'elle ait été, a eu, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette deuxième partie, une énorme influence dans le milieu culturel dès la fin des années 1950. Surtout si nous songeons au fait que le PCB n'a envisagé à établir une politique culturelle digne de ce nom, différente de toute tentative de simple endoctrinement des intellectuels, qu'après le coup d'État de 1964. Le CPC fut, en quelque sorte, un point d'intersection, un centre vers lequel ont convergé les principales idées des deux groupes.

[755] Nous pensons particulièrement aux textes : « La situation coloniale : approche théorique », de Georges Balandier, publié dans *Les Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol 11, 1951, p. 44-79 ; « Le colonialisme est un système », de Jean-Paul Sartre, publié dans *Les Temps Modernes*, n° 123, mars-avril, 1956.

[756] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 68.

présumait l'inéluctabilité du sous-développement culturel en conséquence de la domination impérialiste, faisait partie d'un processus en deux étapes concomitantes. Une prise de conscience du caractère aliéné de la culture populaire en conséquence de la condition de dépendance économique, culturelle et politique du pays, en même temps que se développait une conscience critique qui viserait la décolonisation culturelle à travers l'autonomie du pays. Un processus dans lequel l'intellectuel avait le rôle populiste du sauveur, de rédempteur de la masse.

Toutefois, cette quête d'une culture brésilienne authentique et anti-impérialiste qui rendrait possible la décolonisation de la culture brésilienne supposée aliénée a fini par créer une définition élitiste du populaire qui n'était pas très éloignée des visions ethnocentriques qu'avaient la bourgeoisie et les pays colonialistes sur la culture des pauvres et des colonies, ce qui finissait par créer une identité involontaire entre l'intellectuel et l'ordre bourgeois et colonialiste qu'il condamnait. Au nom d'une notion de situation coloniale qui considérait la culture nationale comme aliénée, comme une sorte de sous-culture, ils ont tourné le dos aux aspects nationaux de l'histoire et de la réalité brésiliennes. Nous y reviendrons plus largement.

Dans une conférence sur le texte de Paulo Emílio, « Uma situação colonial ?» (« Une situation coloniale ?»), le critique littéraire Roberto Schwarz blâme l'inadéquation sociologique de l'utilisation récurrente du concept de situation coloniale dans les années 1960, étant donné, soulignait-t-il de manière presque amusée, que le Brésil était déjà indépendant depuis 1822. Mais ensuite il démontre l'efficience de son utilisation tout en essayant d'en expliquer les raisons :

> « cette notion, même si elle est évidemment inappropriée – il n'est pas nécessaire d'être un sociologue pour s'en rendre compte – contient quelque chose qui intéressait les gens. Cette chose était la possibilité de dénoncer le fait que les "mentalités étaient colonisées'. Que comprenait-on par-là ? L'idée est que le modèle (...) de notre vie culturelle tient dans les formes artistiques existant dans les pays, disons, qui ont plus de prestige culturellement, et qui sont aussi ceux qui sont économiquement développés. Quand les gens sentaient qu'il était nécessaire de décoloniser notre culture, de décoloniser notre tête, j'imagine qu'ils pensaient qu'avec ces modèles, ce que nous faisions, d'une certaine manière, était de décapiter notre propre expérience sociale. (…) nous adoptions des modèles qui n'avaient pas lieu d'être, ou qui remplaçaient notre expérience réelle. L'effort d'écarter ces modèles et de trouver une forme pour cette expérience réelle, je pense que c'est cet effort qui était visé dans l'idée de décolonisation[757]».

[757] Conférence de Roberto Schwarz dans le cadre d'un débat sur « Art et Politique » réalisé le 14 mai 1979 dans le Paço das Artes. Apud : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de « nacional » e « popular » no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 165.

Ainsi, la notion de « situation coloniale» - conséquence directe d'un colonialisme culturel qui serait lui-même le réflet de la situation de dépendance économique et politique du pays - définissait la culture nationale comme quelque chose de totalement aliéné car étant reproduction d'une culture allogène qui, en dominant le marché intérieur, ne laisserait pas d'espace aux subjectivismes nationaux et à la culture autochtone. En situation de dépendance, cette dernière ne serait qu'un simple simulacre de la culture d'autrui.

Il est presque curieux que les intellectuels de gauche aient accusé la culture populaire de manquer d'authenticité en raison du fait qu'elle serait influencée par les cultures allogènes, sans jamais avoir pris conscience du fait que la théorie dont ils s'inspiraient était elle aussi importée et que, en outre, elle ignorait les particularités et l'histoire de lutte et de résistance de la culture populaire. En fait, ils se sont permis, avec la transposition de leur théorie, une circularité des idées qui fut pourtant niée à la culture populaire. Les idées seraient universelles, mais les cultures non.

Pour ce qui concerne l'industrie cinématographique nationale, les conséquences de la situation coloniale étaient doubles. Initialement il y avait la domination absolue du marché cinématographique brésilien par le cinéma américain qui, de surcroît, véhiculait une culture étrangère doublement aliénante (dans le sens socioculturel où elle finissait par aliéner les Brésiliens par rapport à leur propre réalité, à leur propre culture, mais aussi dans le sens politique où les films américains représentaient des idées liées aux valeurs réactionnaires du capitalisme). Ensuite, cherchant à concurrencer le cinéma hégémonique, le cinéma brésilien ne serait qu'une pauvre imitation du cinéma américain, raison pour laquelle le public ne l'aimerait pas. Entre la copie et l'original, le public opterait pour le premier, constituant un cadre dans lequel public et producteurs seraient aliénés parce qu'intéressés par un cinéma étranger.

La solution à ces problèmes consistait à créer un cinéma authentique avec une double fonction nationaliste sur le plan économique et politique. D'abord, il permettrait de conquérir le marché et d'expulser ou réduire considérablement la part du cinéma américain. Pour y parvenir, ce cinéma "authentiquement brésilien" ne devrait absolument pas essayer d'imiter le cinéma étranger, mais, au contraire, il devrait être un cinéma différent, indépendant et fondé sur ses propres expériences, sur la réalité et les problèmes de son peuple.

Et le différentiel par rapport au cinéma américain passait par le développement d'un cinéma social, engagé et pédagogique qui représenterait de façon réaliste et critique la réalité des plus démunis. La forme de cette représentation partait du principe que la culture populaire était aliénée et qu'il fallait en rendre le peuple conscient de manière qu'il pût "sortir des cavernes" et réaliser avec la bourgeoisie progressiste la révolution bourgeoise qui précéderait la révolution socialiste.

Ainsi, il n'est pas insensé de penser, comme Paulo Emílio, que du point de vue cinématographique le problème de la situation coloniale était avant tout d'ordre économique. Le cinéma engagé serait une sorte de différentiel qui viendrait en opposition au cinéma brésilien commercial supposé être américanisé qui se faisait à l'époque, mais aussi et surtout de façon à contrecarrer le cinéma américain.

Mais il serait totalement insensé et injuste de réduire l'engagement des intellectuels et artistes brésiliens de gauche des années 1960 aux aspects économiques, étant donné que le combat dans le champ cinématographique était le reflet des combats menés par la gauche dans le champ politique. Le paternalisme et la forme biaisée de leur rapport au peuple ne les ont pas empêchés de s'ériger en représentants d'un peuple sans droit de cité et en « thermomètre fidèle de la jeunesse qui aspirait à être l'interprète de l'occupé [colonisé][758]» tout en cherchant à être « le levier de déplacement et l'un des nouveaux axes par lequel tournerait[759]» l'histoire brésilienne.

Ainsi, les aspects économique et politique, concomitants, faisaient partie d'un même et unique combat, c'est-à-dire, la lutte contre l'impérialisme américain. L'économique faisait partie de la lutte nationaliste pour la valorisation de l'industrie et des entreprises nationales au détriment des entreprises étrangères, tandis que le politique faisait partie de la lutte pour l'autonomie du Brésil face aux grandes puissances internationales.

Néanmoins, justement parce qu'elle était le corollaire du débat politique en vogue ces années-là, la tentative de reproduction des théories politiques dans le secteur cinématographique fut très problématique, dans la mesure où ces théories s'inspiraient de théories transposées qui faussaient un peu la réalité brésilienne. Ainsi, l'idée déterministe selon laquelle les notions de colonialisme politique et culturel occasionnaient un lien inéluctable de causalité ne faisait pas l'unanimité. Pour Paulo Emílio, par exemple, la domination effective du marché cinématographique par le cinéma américain ne se traduisait pas en domination politique. Et si l'on pensait différemment, c'est parce que l'on adaptait au cinéma les mêmes théories anti-impérialistes utilisées par la gauche nationaliste brésilienne, ce qui, selon lui, engendrait une grande erreur de surévaluation de la force des intérêts cinématographiques américains au Brésil.

Sur l'erreur de la tentative d'analyse du champ culturel à partir des mêmes théories allochtones réalisées dans le champ politique par la gauche brésilienne, Paulo Emílio est catégorique :

> « La fondation de la Vera Cruz a apporté au sein de ses [propres] contradictions la possibilité d'amélioration de la pensée cinématographique au Brésil […]. [mais] persistaient néanmoins la faiblesse et la confusion des

[758] GOMES, Paulo Emílio Sales. Trajetória *no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 104.
[759] Idem. p. 102.

idées. Le communisme était alors une présence vive dans la société brésilienne et donnait le ton aux différents mouvements en faveur du cinéma national. Le problème est que ce qui se passait dans le monde réel n'a jamais été le point fort des communistes brésiliens. Ils se limitaient à appliquer au champ cinématographique les schémas de dénonciation alors en cours. On parlait beaucoup d'impérialisme, mais à aucun moment on a expliqué, même partiellement, le système qui étrangle le développement du cinéma national[760]».

Comme nous venons de le voir, l'immense majorité de la critique faite à la théorie de la révolution des communistes se référait aux aspects exogènes, euro-centristes d'une théorie mécaniquement transposée qui, en agissant de la sorte, tournait le dos à la spécificité brésilienne. Avant d'analyser la dimension de l'influence des théories sur la révolution bourgeoise et de la notion de situation coloniale sur les films du cinéma novo, nous devons rappeler les définitions de l'identité culturelle, du nationalisme et du peuple.

Dans le Brésil des années 1960, tous les mouvements culturels ont cherché, d'une manière ou d'une autre, à définir une notion d'identité culturelle[761] et de peuple, toutes les deux corollaires de la conception de nationalisme alors en vogue. C'est la raison pour laquelle, l'identité, aussi bien que le nationalisme, étaient définis par opposition à une altérité extérieure. Si s'agissant de l'identité, on essayait de définir le peuple comme le sujet de sa propre histoire en opposition à des forces étrangères qui essayaient de le maintenir aliéné, le nationalisme était un produit direct de la politique anti-impérialiste des communistes et des membres de l'Iseb, défini en opposition aux pays impérialistes, spécialement les États-Unis, dans le schéma simpliste de nation et d'anti-nation qui tournait le dos, dans un premier temps, à la brésilité, elle-même définie comme étant en devenir. Comme nous l'avons vu, cette conception nationaliste défendait l'idée que rien au Brésil ne pouvait être authentique car, en tant que pays dépendant dominé par l'impérialisme américain, la culture nationale ne reflétait pas sa propre réalité puisque qu'elle n'était que simple reflet de la culture dominante qui était à son tour un simple reflet de la culture étrangère importée par les classes hégémoniques. Cette culture ne pourrait jamais prétendre à l'originalité, aussi longtemps que le pays serait sous-développé car le sous-développement :

« est par nature un état d'aliénation, dans lequel l'homme demeure éloigné de son être, étranger à lui-même. Comme, cependant, le sous-développement est la manière d'être de la nation, cette dernière n'est sous-développée que parce qu'elle ne se trouve pas en possession d'elle-même, n'a pas exploité ses possibilités réelles, ne s'est pas encore appropriée son essence. La nation sous-développée est, pourtant, un être social

[760] GOMES, Paulo Emílio Sales. « Agonia da ficção ». Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 24 dezembro de 1960. In : *Crítica no Suplemento Literário*. Vol 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982. p. 302-303.
[761] Dans notre mémoire de DEA, nous avons eu l'occasion d'analyser la représentation de la culture populaire comme paradigme identitaire.

également aliéné, un être dont l'essence est en dehors de lui, est possédée par d'autres, en l'occurrence les nations développées qui détiennent le commandement de son économie et, par ce moyen, celui de son destin[762]».

Ainsi, pour les membres de l'Iseb, il faudrait d'abord attendre le développement nationaliste avant que le pays et les masses ne puissent se désaliéner totalement[763]. Afin d'accélérer le processus de prise de conscience et un meilleur avenir pour le peuple, les membres du Teatro de Arena, puis les membres du CPC (originaires en grande partie du Teatro de Arena) ont formulé les fondements d'une culture populaire non aliénée. Il s'agissait d'une culture engagée créée par les intellectuels avec l'intention de conscientiser, organiser et politiser la masse aliénée en même temps qu'elle l'aiderait à transformer la conscience magique en conscience critique et à devenir à la fois le sujet de sa propre création artistique et de sa propre histoire. Outre le fait d'affirmer une authenticité, une "typicité", cette culture engagée serait la seule capable d'aider le peuple à faire la révolution en se libérant du joug impérialiste.

Quant à la définition du peuple, elle était d'ordre plutôt séparatrice, voire ségrégationniste, et se restreignait aux groupes qui participaient à la lutte émancipatrice du Brésil, par opposition à la masse aliénée et conformiste. Elle suivait la définition restrictive de culture populaire révolutionnaire, qui se limitait à la culture engagée produite par le peuple pour la masse. Ainsi, selon Nelson Werneck Sodré, le peuple était constitué par « l'ensemble des classes, couches et groupes sociaux engagés dans la résolution objective des tâches du développement progressiste et révolutionnaire du lieu où ils vivent[764]«, ce qui voulait dire que ce que nous considérons dans cette recherche comme peuple, c'est-à-dire, les subalternes, et que les intellectuels de ces années-là considéraient comme "masse", n'en faisait pas partie. Le peuple, au contraire de la masse, n'était ni ne pouvait être aliéné.

Cette définition de Sodré, que Daniel Pécaut considère judicieusement comme « prescriptive[765]», qui était la définition de la majorité de la gauche de l'époque, avait eu initialement un objectif critique, dans le sens où elle dénonçait le fait que la masse, par une série de marginalisations auxquelles elle était soumise, n'avait pas été incorporée au peuple, dans le sens de la citoyenneté et de l'égalité des droits, comme le démontre une définition antérieure du même Sodré qui considérait

[762] PINTO, Alvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. vol. II. p. 138-139. Apud : TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : fábrica de ideologias*. 2e. 2 impression. São Paulo : Atica, 1982. p. 73.

[763] Les membres plus à gauche de l'Iseb étaient aussi partisans d'une révolution en deux étapes. D'abord il fallait que le pays atteigne un développement nationaliste et puis, même s'ils ne le précisaient pas, on pourrait penser à un nouveau régime politique ou à un autre système de production.

[764] SODRÉ , Nelson Werneck. « Quem é povo no Brasil ? In : *Introdução à revolução brasileira*. São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1978. p. 191. L'essai apparaît pour la première fois dans un livre éponyme de 1962.

[765] PÉCAUT, Daniel. Op. cit. p. 132.

comme peuple « tous ceux qui ne vivaient pas du travail d'autrui [766]», c'est-à-dire, tous ceux qui n'appartenaient pas à la bourgeoisie. D'ailleurs, Sodré avait affirmé que « peuple» est un concept historique qui change au fur et à mesure des années[767], ce qui prouverait que la masse pourrait toujours rejoindre le peuple un jour. Toutefois, après une utilisation abusive et répétitive par les élites économiques et intellectuels, la définition de peuple a muté jusqu'à devenir, comme la nouvelle définition de culture populaire, synonyme d'engagement et de personnes éclairées, par opposition à celle de masse aliénée composée par les classes défavorisées.

C'est justement dans ce sens de masse aliénée que le peuple apparaît dans les premiers films du cinéma novo. Il est décrit comme une masse amorphe, aliénée et sans identité qui a besoin des membres conscients du peuple, les intellectuels, qui luttent pour le désaliéner, pour le libérer. C'est l'époque de ce que le critique et théoricien brésilien Ismail Xavier considère comme une « 'critique dialectique' de la culture populaire, marquée par la présence de la catégorie de l'*aliénation* au centre de l'approche de la conscience des classes dominées[768]», où, étant donné l'aspect manichéen d'une représentation du populaire qui condamne les valeurs de la "masse", dialectique doit être compris dans le sens marxiste et non dans le sens platonicien de quête dialogique de la vérité.

L'importance du cinéma novo, malgré sa mauvaise foi envers la culture populaire, en tant que mouvement cinématographique ne fait pas de doute, comme le prouve cette citation de Paulo Emílio Sales Gomes, pour qui le mouvement :

> « a réfléchi et a créé une image visuelle et sonore, continue et cohérente, de la majorité absolue du peuple brésilien disséminée dans les réserves [l'aire réservée aux Indiens] et *quilombos* [le nom du lieu où se réfugiaient les esclaves marrons] […]. Pris dans son ensemble le Cinéma Novo montre un univers unique et mythique intégré par le *sertão*, la favela, la banlieue, les villages de l'intérieur ou de la plage, la *gafieira* [danse de salon typique du Brésil] et le stade de football[769]».

Comme le démontre Paulo Emílio Sales Gomes, les films du cinéma novo ont embrassé un large panorama de la vie sociale et de la culture populaire brésiliennes, en portant à l'écran non seulement les pauvres et leur quotidien, mais aussi les vrais espaces dans lesquels ils vivaient et/ou circulaient. Mais de quel type était cette représentation, étant donné l'extériorité des réalisateurs aux milieux représentés ? Les films ont-ils réussi à établir le dialogue avec le public ? Car même si cette jeunesse voulait être la responsable du changement social souhaité, une sorte de guide suprême de

[766] SODRÉ , Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. 2e. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. p. 22.
[767] SODRÉ, Nelson Werneck. « Quem é povo no Brasil ? » Op. cit. p. 190.
[768] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction de Sylvie Debs. Paris : L'Harmattan, 2008. p32
[769] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 103.

la révolution sociale qu'elle croyait en cours, « elle a, en réalité, épousé très peu le corps brésilien, est demeurée substantiellement elle-même, en parlant et en agissant pour elle-même. Cette délimitation est restée bien marquée dans le phénomène du Cinéma Novo. L'homogénéité sociale entre les responsables des films et leur public[770] n'a jamais été rompue[771]».

L'aspect endogène, d'un côté, et la vision exogène, extérieure, de la culture populaire, de l'autre, rapprochent les jeunes réalisateurs du cinéma novo de ce que le critique littéraire Antonio Cândido considère comme un type de radicalisme de classe moyenne qui, au nom du front unique disons-le, pensait la société dans son intégralité et non seulement dans les problèmes spécifiques de la classe des travailleurs en oubliant de résoudre l'équation de l'antagonisme entre les classes :

> « Il est possible d'appeler radicalisme, au Brésil, l'ensemble des idées et attitudes qui constituent un contrepoids au mouvement conservateur qui a souvent prédominé […] Élaboré au sein des classes moyennes et des secteurs éclairés des classes dominantes, il ne constitue pas une pensée révolutionnaire et, même s'il constitue un ferment transformateur, *il ne s'identifie que partiellement aux intérêts spécifiques des classes travailleuses*, qui sont les segments potentiellement révolutionnaires de la société. En fait, le radical […] pense les problèmes à l'échelle de la nation, comme un tout, en préconisant des solutions pour la nation dans sa totalité. De cette manière, *il ignore l'antagonisme entre les classes* ; ou *ne localise pas comme il se doit les intérêts propres des classes subalternes, et comme ça il ne voit pas la réalité sous la lumière de la tension entre ces classes et les dominantes*. Le résultat est qu'elle tend fréquemment à l'harmonisation et à la conciliation, non aux solutions révolutionnaires[772]». (C'est nous qui soulignons).

Nous analyserons maintenant la manière dont les réalisateurs du cinéma novo, produits de leur temps, ont été influencés par ces théories nationalistes et populistes alors en vogue et comment à partir de cela ils ont construit l'univers culturel des classes subalternes**.**

2.4 - La construction idéologique de la culture de l'Autre

Influencés par le concept de "situation coloniale" de l'Iseb, par le précepte marxiste selon lequel les « idées [des classes dominantes] sont les idées dominantes de leur époque[773]» et aussi par les idéaux paternalistes de l'intellectuel sauveur du peuple, les réalisateurs du cinéma novo ont élu la culture populaire comme principal obstacle à la décolonisation du pays. Au lieu de se pencher sur les vrais problèmes et les causes les plus évidentes du malheur du peuple, ils ont décidé, en raison de la

[770] Le public qu'ils ont atteint et non pas ceux qu'ils étaient censés atteindre, c'est-à-dire, les pauvres.
[771] Idem. p. 102-103.
[772] CANDIDO, Antonio. « Radicalismos ». *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, caderno 4, p. 18, 1988. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 299.
[773] MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande*. Première partie. Op. cit. p. 15. Texte consulté sur le site http://www.marxistes.org.

supposée alliance progressiste de gauche (qui cachait les différences de classe), de s'acharner sur la culture populaire. Ainsi, les premiers films du mouvement considèrent la culture populaire comme l'opium du peuple et la responsable de leurs problèmes et non, comme peut-être ils le devraient, comme leur conséquence. Au lieu de figurer en tant que sujet historique, les subalternes sont transformés dans un objet historique produit de leur conscience. En ce sens, nous sommes d'accord avec Marilena Chaui quand elle souligne que dans le discours idéologique les idées apparaissent souvent "hors de lieu" « une fois qu'elles sont prises comme déterminantes du processus historique alors qu'en réalité, elles sont déterminées par lui[774]».

C'est l'histoire de ce "hors lieu" dogmatique qui construit idéologiquement la culture de l'Autre que nous allons analyser ici. Le verbe construire s'entend ici comme une chose fabriquée, inventée, par opposition à une chose réelle. Toutefois, il ne nous intéresse pas de rentrer dans le débat quasiment épistémologique qui oppose objectivité et subjectivité, scientificité et partialité, qui, à notre avis, ne fait pas beaucoup de sens dans le champ artistique où le rôle de l'artiste et le propre de l'art ne sont pas forcément ceux de photographier le monde, de reproduire le même, mais surtout de l'interpréter afin de dévoiler une alter réalité. Comme le note le professeur brésilien Tereza Ventura, la fonction du cinéma, de l'artiste en général, est « réveiller de la réalité son sens occulte, dans la mesure où il réalise la rencontre romantique de la science avec l'art. La science a un compromis avec la réalité, et l'art, avec la proportion critico-valorisante de cette réalité. Le cinéma n'est pas vu comme une technique de reproduction, mais de création de la réalité[775]».

Nous pouvons aussi citer Walter Benjamin qui, en voulant souligner la différence entre le réel objectif et la capacité intentionnellement créatrice de l'artiste, avait noté que « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil[776]», étant donné que toute fiction est, par essence, une sorte de construction imaginée et partielle du réel dans le sens où elle représenterait seulement une partie de la réalité à partir d'une focalisation déterminée qui tendrait à souligner certaines parties au détriment d'autres[777].

Mais ce qui pose problème dans le cas des films du cinéma novo, ce n'est pas la subjectivité créatrice des réalisateurs, la (re)construction artistique du réel - fait qui empêche la rétention du

---

[774] CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 3e. São Paulo : Editora Moderna, 1982. p. 4.

[775] VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Funarte, 2000. p. 134.

[776] BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie ». Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. In : *Œuvres*, vol II. Paris : Gallimard, 2000. p. 300.

[777] Ici, il ne nous intéresse pas non plus de reconstituer le débat qui a eu lieu à la fin des années 1960 entre *Cinéthique* et *Cahiers du Cinéma* à propos d'une supposée idéologie ou d'une neutralité automatique de la caméra, l'un la voyant comme indéfiniment neutre et l'autre comme indéfiniment idéologique. Ici, l'idéologie est imposée intentionnellement à la représentation par la conception du monde des réalisateurs. Pour plus de détails sur ces débats entre les deux revues, lire *Cinéma et idéologie*, de Jean-Patrick Lebel, Éditions Sociales, 1971.

naturalisme des images (naturalisme qui serait une caractéristique plutôt du cinéma commercial) -, mais le fait que cette représentation de la culture populaire ait été considérée comme un portrait documentaire de la réalité brute alors qu'en vérité il s'agit d'une représentation totalement médiate par l'idéologie des réalisateurs ou, comme le dit la chanson de Glauber Rocha et de Sérgio Ricardo à la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*), de « vérité et imagination».

Glauber Rocha, comme il l'a indiqué à Michel Ciment et à Piero Arlorio dans une interview publiée en 1968 dans *Positif*[778], s'est inspiré pour ce film de l'oralité de la culture populaire du *Nordeste* où les chanteurs des foires, sorte de troubadours contemporains invariablement aveugles, rajoutent chacun des détails imaginaires aux récits réels qu'ils racontent en constituant ainsi ce qu'ils appellent l'« imagination véritable». C'est comme s'ils mettaient en scène les histoires racontées. Dans le cas des films du cinéma novo, cette réalité est "inventée", construite, en fonction d'une certaine idéologie qui est valable pour tous les films de la première phase du mouvement.

Il est important de souligner que Marx considère l'idéologie, dans la métaphore de la caméra obscure, comme une image inversée de la société que l'on doit mettre à l'endroit. Évidemment, Marx faisait allusion à l'idéologie comme une conception du monde des classes hégémoniques, une idéologie considérée comme aliénante et qui devait être réparée. Et c'est de cette façon que le cinéma novo a perçu la culture populaire, ses réalisateurs essayant dans leurs films de mettre à l'endroit ce qu'ils croyaient être à l'envers.

Cependant, si nous partons du principe que les films du cinéma novo étaient eux aussi le produit d'une idéologie - que leur représentation du réel, comme l'avait écrit Marx, n'était qu''un simple produit de leur monde idéal - nous pouvons aussi penser qu'ils présentaient une image inversée de la culture populaire ou qu'ils présentaient comme réel ce qui n'était qu'une idée (une supposition, une thèse) qu'ils avaient sur cette culture. Et cette image idéologique inversée peut être interprétée d'au moins deux façons dans le cas des films. D'abord, dans le sens voulu par les réalisateurs, à savoir présenter une image (une duplication de la réalité) qui serait à l'opposé de celle relayée par le sens commun, et puis, ce que nous défendons ici, dans le sens voulu par Marx, à savoir une idéologie opposée non à la science, mais à la réalité, à la "matière", dans la mesure où elle fausserait une certaine réalité. C'est dans *L'idéologie allemande*, où le concept d'idéologie est opposé au matérialisme et associé à l'idéalisme des jeunes hégéliens, que Marx refuse l'idée que le monde réel soit considéré comme un simple produit du monde idéal et que « les représentations,

[778] Interview de Glauber Rocha à Michel Ciment et Piero Arlorio. *Positif*, n° 91, janv 1968. p. 19-36. L'interview est publié intégralement dans le livre de Glauber Rocha : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 110-127.

idées, concepts, en un mot les produits de la conscience […] passent pour les chaînes réelles des hommes...[779]».

Pour Marx, l'idéologie doit être le reflet de la vie réelle, en relation directe avec la réalité de la société, car plus il y a opposition :

> « plus naturellement (…) la conscience qui correspondait originellement à cette forme de relations sociales devient inauthentique; autrement dit, elle cesse d'être la conscience qui lui correspond, et les représentations antérieures (…), celles mêmes où les intérêts personnels réels (…) étaient presque comme un intérêt général, se dégradent de plus en plus en simples formules idéalisantes, en illusion consciente, en hypocrisie délibérée. Or, plus elles sont démenties par la vie et moins elles ont de valeur pour la conscience elle-même…[780]»

Toutefois, comme le note Paul Ricoeur, « …le terme d' 'idéologie' n'a pas nécessairement des connotations négatives. Il s'oppose simplement à ce qui est réel, effectif, wirklich. Nous pouvons constater combien nous sommes proches de la distorsion, puisque ne pas être réel implique la possibilité d'être faussé[781]». Une « distorsion» qui naît du fait que l'idéologie est un processus « par lequel un individu ou un groupe exprime sa situation, mais sans la connaître ou la reconnaître[782]». Selon Ricoeur, cette méconnaissance, ce manque de conscience, a pour conséquence que la distorsion exprime et conforte à la fois la perspective de classe. Dans ce cas, il peut y avoir décalage entre l'idéologie comme représentation de la réalité et la réalité même.

Même si le concept d'idéologie ne comporte pas une négativité implicite, il est tout de même intéressant de noter que la gauche considère l'idéologie, depuis Marx, comme quelque chose de particulier aux classes moyennes. L'idéologie est souvent définie comme la négation ou la dissimulation du réel par des idées fausses qui sont imposées comme vraies par les classes dominantes. L'esprit de révolte, de changement et de révolution de la gauche n'y est jamais perçu comme constituant une forme d'idéologie puisque, contre-idéologie, il n'est qu'une tentative de mise à l'endroit de l'image inversée par l'idéologie des classes hégémoniques. L'idéologie, dans le cas de la gauche, est perçue plutôt comme une utopie.

Il n'y a aucun doute que le discours idéologique présent dans les films des cinémanovistes ne cherchait pas à dissimuler ou à nier la réalité, mais à l'interpréter selon une optique subjective qui ignorait certains aspects de la réalité ou, mieux, qui ne voyait que les aspects qui servaient à

---

[779] MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande*. Première partie. Op.cit. p.5.

[780] MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande. Troisième partie*. Apud : CAPDEVILA, Nestor. *Le concept d'idéologie*. Collection Pratiques Théoriques dirigée par Étienne Balibar et Dominique Lecourt. Paris : PUF, 2004. p. 60.

[781] RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie* (*Lecture on Ideology and Utopia*). Traduction de Myriam Revault d'Allones et Joël Roman. Paris : Seuil, 1997. p. 114.

[782] Idem. Ibidem.

confirmer leur hypothèse de départ et ignorait, de manière manichéenne et ethnocentrique, les autres. Sur l'idée de construction de la réalité dans certains films, Jean-Patrick Lebel affirme que les images du réel deviennent « le matériau du film; matériau à partir duquel une réalité imaginaire, qui est celle de la fiction du film, va être créée. Cette réalité-là ne renvoie pas au réel, au monde en général, mais purement et simplement à la fiction du film[783]». Dans les films du cinéma novo, cette réalité diégétique renvoie au réel mais seulement en tant qu'une vision idéologiquement reconstruite, partielle et subjective parmi d'autres possibles de ce même réel, loin d'être la vérité absolue prônée par les réalisateurs.

Le réalisme supposé du film ou, comme préfère le dire Glauber Rocha, la vérité inventée est encore un recours dans cette construction de la culture de l'Autre. Outre le fait d'être engagé, le cinéma typiquement brésilien devrait être basé sur la culture populaire nationale et sur la réalité du peuple brésilien. Mais pour ne pas tomber dans une sorte de naturalisme creux, comme certains films produits par la compagnie Vera Cruz qu'ils critiquaient, ils ont fini par créer la réalité de manière entièrement subjective et idéologique. Pour les cinéastes engagés, le cinéma, comme l'observait le réalisateur cubain Tomás Gutiérrez Alea, ne devrait pas être « un simples reflet, mais une sorte d'écho qui puisse enrichir la réalité[784]», le cinéma devrait réorganiser la réalité autrement. Ou, comme l'affirmait Pasolini, « l'image ne reproduit pas, elle pense la réalité[785]». De toute façon, comme l'affirme Alex Viany, la réalité du cinéma ne peut être que différente de celle que nous voyons avec nos propres yeux. Selon lui, cette représentation de la réalité ne serait qu' « un simulacre de la réalité[786]».

Avec l'intention de ressembler à la réalité, afin que les films soient perçus comme vrais, comme des portraits sociologiques de la réalité, le cinéma novo a mis en scène l'univers culturel du pauvre, mais tout y est reconstruit, réinventé. De la langue aux expressions culturelles en passant par la mise en scène de l'espace tout a été ré-élaboré sous le prisme de la médiation idéologique des cinéastes de manière à mieux faire la synthèse historique des événements sociaux et politiques brésiliens de l'époque. Autrement dit, l'impression de vérité[787] donnée par les films est totalement déconstruite par l'instance narrative, par le discours des films. La réalité externe n'était qu'un simple point de départ pour que les films soient reliés à la culture nationale, comme une sorte

[783] LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris : Éditions Sociales, 1971. p. 66.
[784] Entretien à Marcel Martin, *Écran* 74, n° 25, mai 1974. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 269.
[785] PASOLINI, Pierre Paolo. « Sur le cinéma ». In : L'expérience hérétique : langue et cinéma. Paris : Payot, 1976.
[786] VIANY, Alex. « Néo-réalismo no cinema americano ». Rio de Janeiro, s/d. Apud : AUTRAN, Arthur. *Alex Viany : crítico e historiador*. Op. cit. P42-43.
[787] Nous préférons ce terme à celui d'impression de ralité qui serait plus pertinent, malgré les interminables débats sur le sujet. Pour en savoir plus sur l'impression de réel et de réalité, lire l'article de Michel Marie : « Impression de realité ». In : MARIE, Michel et alii. Lectures du film. 4e ed. Paris : Albatros, 1980. P. 125-136.

d'authenticité esthétique et idéologique. Cette représentation ne représente pas forcément la vérité, mais l'interprétation, le point de vue des intellectuels de cette réalité qui, comme nous allons le voir plus tard, serait revue et reniée vers la fin des années 1960. Glauber Rocha lui-même disait, en citant Louis Malle, que « la caméra est un objet qui ment. Chaque fois qu'un réalisateur limite un espace de la réalité par le cadrage, il est train de mentir sur cette réalité, puisqu'il la décompose selon une convention[788]» ou, à notre avis, selon une idéologie, soit-elle politique ou esthétique.

Les films, fussent-ils des adaptations ou des œuvres originales, cherchaient souvent à s'adapter à l'idéologie de la gauche de l'époque, à la thèse du mouvement ou de chaque réalisateur ; ils étaient fréquemment schématiques, allégoriques et présentaient une "typification" des personnages de manière à mieux faciliter la perception de la perspective idéologique spécifique du groupe et le processus de "conscientisation" du public. Ainsi, les films possèdent des fissures par rapport à la réalité représentée qui seraient propres, selon Marilena Chaui, au discours idéologique :

> « Le discours idéologique est un discours fait d'espaces vides, comme une phrase dans laquelle il y aurait des lacunes. La cohérence de ce discours (le fait qu'il se maintienne comme une logique cohérente et qu'il exerce un pouvoir sur les sujets sociaux et politiques) n'est pas une cohérence ni un pouvoir obtenu en *dépit* des lacunes, en *dépit* des vides, en *dépit* de ce qui demeure occulte ; au contraire, c'est *grâce aux vides, grâce aux lacunes* entre ses parties, que ce discours se présente comme cohérent. Bref, c'est parce qu'il ne dit pas tout et qu'il ne peut pas dire tout que le discours idéologique est cohérent et puissant[789]». (C'est l'auteur qui souligne)

Dans les films du cinéma novo, ces lacunes sont la conséquence de l'analyse synchronique, donc anhistorique, de la culture populaire. Selon les membres de l'Iseb, l'une des influences des cinémanovistes, on ne devait sûrement pas ignorer les leçons du passé, mais il était déterminant de penser à ce que le pays deviendrait dans l'avenir et non à ce qu'il avait été. Les réalisateurs ont dû aussi se rappeler, très probablement, les conseils marxistes de Walter Benjamin, un autre à avoir pensé l'Histoire en dehors de son continuum historique, pour qui être un historien ne signifie pas reproduire le réel de manière objective, mais, pour la conception matérialiste de l'histoire, il s'agit plutôt « de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger […]. A chaque époque, il faut chercher à arracher à nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer[790]».

L'incohérence de la représentation de la culture populaire au sein des films du cinéma novo peut être expliquée par le fait que la notion d'idéologie y apparaît non pas comme une forme de pratique

[788] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 50.
[789] CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 3e. São Paulo : Editora Moderna, 1982. p. 21-22.
[790] BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire ». In : *Œuvres,* vol III. Paris : Gallimard, 2000. p. 431.

politique, comme le prônait Althusser, mais surtout comme un système d'idées - dans le sens que lui avait donné Antonio Gramsci -, comme une conception du monde « qui se manifeste implicitement dans l'art, dans le droit, dans l'activité économique, dans toutes les manifestations de la vie individuelle et collective[791]». Le même Gramsci qui signale que toute conception du monde porterait une part de spéculation et de solipsisme[792].

Les réalisateurs expriment davantage une conception politique du monde qu'une envie de vraiment le changer. Inspirés par la théorie exogène de la révolution communiste en deux étapes, ils ont bâti une idéologie qui faisait abstraction non seulement des conflits sociaux internes, mais aussi des particularités de l'histoire culturelle brésilienne. Ils avaient une espèce de grille idéologique qu'ils ont essayé d'appliquer aveuglément à une réalité considérée de manière monolithique et au détriment de toute matérialité. En essayant d'expliquer sa méthode de réalisation, Joaquim Pedro de Andrade soutient que, « A partir d'une idéologie, trouver la forme la plus efficace et l'appliquer à la réalité envisagée, tel est pour moi le problème essentiel[793] [794]», tandis que pour Glauber Rocha le réalisateur doit donner un sens politique à ses films « soit en filmant directement la réalité, soit en recréant la réalité à travers une vision subjective[795]».

Glauber Rocha est sans doute celui qui a le plus essayé de conceptualiser sa forme de construction du réel, étant donné que pour lui le rôle de l'artiste consistait à construire des mondes subjectifs et non pas à photographier le réel, faisant de la réalité extérieure un simple point de départ. Pour lui, qui considérait l'idée de caméra à la main comme synonyme de construction[796], « l'art est invention, est l'inconscient de l'artiste, le rêve, l'imprévu, la forme nouvelle[797]», « l'art est irréel, surréaliste, expressionniste, l'art est délirant. Le réalisme est dans les téléjournaux[798]».

---

[791] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho. Vol 1, 3e. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 2004. p. 98-99.

[792] Idem. p. 198-202.

[793] In : MARCORELLES, Louis (org). « Rencontre avec le Cinéma Novo ». *Cahiers du Cinéma*, n° 176, mars 1966.

[794] Dans une interview à Alex Viany lors de la sortie de son film *O padre e a moça* (*Le prêtre et la jeune femme*), cette même année-là, le réalisateur, en pensant très probablement aux critiques qui lui avaient été faites pour avoir réalisé un film intimiste en pleine dictature, fait allusion aux problèmes possibles apportés à la forme d'un film par une position idéologique prédéterminée. En niant avoir une idéologie définie, il se décrit comme « une personne en proie au doute » qui cherche à se positionner de manière critique face au monde, dans une quête permanente de valeurs qui seraient constamment redéfinies. Puis il conclut que « cette idéologie, tranquillement, définitivement bien fondée, n'est peut-être pas pour moi. Ma seule certitude est que j'ai le droit de douter de tout et le devoir d'exposer ce doute avec l'objectif de le dépasser pour agir, ou d'agir pour le dépasser, en utilisant l'action comme un processus de connaissance. » In : « Crítica e autocrítica : *O Padre e a Moça* ». Interview à Alex Viany, Revista Civilização Brasileira, n° 7, maio 1966 p-251-265. Apud : AVELLAR, José Carlos (org). *Alex Viany : o processo do Cinema* Novo. Op. cit. p. 160-161.

[795] In : « Intervista in tre tempi », interview à Enrico Viany, *Quaderno Informativo*, Pesaro, junho de 1970. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 82.

[796] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema* Novo. Op. cit. p. 176.

[797] Cité chez GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit. p. 551.

[798] Idem. Ibidem.

Léon Hirszman, pour sa part, avait affirmé que ce serait une erreur de considérer *São Bernardo* comme un roman réaliste de type sociologique et que *Eles nao usam black tie* (*Ils ne portent pas de smoking*) « n'a rien à voir avec la réalité». Concernant les possibilités de l'utilisation politique des images cinématographiques, il a affirmé que ce qui est déterminant pour le réalisateur engagé, « c'est élaborer une dramaturgie populaire où l'essentiel est son propre discours, un récit qui contient évidemment une position politique, la nôtre, notre vision du monde[799]». Tout cela ne fait que confirmer que les réalisateurs ne semblaient pas vraiment préoccupés par la réalité, mais plutôt par l'expression de leur conception artistique du monde. La culture populaire n'est qu'un objet de leur expression idéologique.

On dit assez souvent que le cinéma novo a essayé de s'approprier de manière critique d'une culture populaire considérée comme aliénée. Ce que nous essayons de démontrer ici, c'est qu'il ne s'agissait pas d'une simple appropriation critique, mais d'une construction idéologique de l'univers de l'Autre. Comme révèle cette analyse de Jean-Claude Bernadet du film *Cinco vezes favela*, mais qui est valable pour tous les films de la première phase, les jeunes réalisateurs :

> « débutent leurs films avec une vision déterminée de la société déjà schématisée en problèmes qui proviennent davantage de lectures de livres de sociologie que d'un contact direct avec la réalité qu'ils iraient filmer : la favela. *Les histoires ont été élaborées pour illustrer des idées préconçues sur la réalité*, qui, ainsi, est resté assujettie, écrasée par des schémas abstraits. On ne laisse pas à la réalité la moindre possibilité d'être plus riche, plus complexe que le schéma exposé ; *la réalité ne laisse pas de place à une interprétation autre que celle exposée, et donne l'impression d'avoir été inventée spécialement pour le bon fonctionnement de l'action*. C'est une espèce de réalité aseptique qui permet une compréhension et une interprétation unique : celle du problème énoncé[800]». (C'est nous qui soulignons).

A l'opposé de Jean-Claude Bernadet, qui semble dérangé par une représentation qui construit le réel d'une manière si unilatérale qu'elle en figerait les possibilités interprétatives, le critique José Carlos Avellar reconnaît la construction du réel dans les films mais l'érige en un point fort du cinéma novo. En analysant le film *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*), il constate positivement que c'est justement la prise de distance face à la réalité ou, autrement dit, ce refus du naturalisme qui transforme l'art dans une forme de construction de la réalité qui constitue

[799] « Tradition et modernité ». Interview de Leon Hirszman à Paulo Antonio Paranaguá. *Positif*, n° 264, fev 1983. Apud: AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 99.
[800] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 à 1966*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967. p. 24-25.

l'un des principaux mérites du film. Pour lui, qui analyse le film à partir du regard de la caméra[801] et de la notion "pasolinienne" de cinéma de poésie, le film « prend le réel comme référence mais le réinvente librement[802]», permettant aux personnages d'agir spontanément.

Sur le plan formel, ce principe de l'art comme une manière de construire la réalité pour élargir la connaissance du spectateur leur était peut-être parvenu par le biais de l'art d'Eisenstein, dont les réalisateurs, comme nous avons analyse ci-dessus, étaient de grands admirateurs et pour qui l'œuvre d'art n'était qu'une manière dynamique d'organisation des images de manière à toucher le sentiment et l'esprit du spectateur. Et « c'est cela qui constitue la particularité d'une œuvre d'art réellement vitale et la distingue de l'inanimée, dans laquelle le spectateur reçoit le résultat accompli d'un processus déterminé de création, au lieu d'être absorbé dans le processus en même temps qu'il se vérifie[803]».

Le même Eisenstein qui a inventé le mot *cinématisme* pour expliquer que le cinéma obéirait à des procédés prélogiques et qui, à partir d'une analyse supposant que El Greco avait peint le tableau *Tempête sur Tolède* dans son atelier sans avoir fait d'esquisses en extérieur, conclut qu'il « n'est pas basé sur le regard, mais sur le savoir[804]» qui construit une représentation de la ville espagnole loin de toute objectivité, le peintre ne s'adonnant pas à peindre le modèle à son image et à sa ressemblance. Sur la dé-réalisation des mises en scène d'Eisenstein ou sur sa violation du découpage classique, Ismail Xavier note qu'il « intervient de manière délibérée sur le développement des actions et ne se préoccupe pas de 'l'intégrité' des faits représentés, mais de l'intégrité d'un raisonnement fait au moyen d'images – soit à base de métaphores, d'éléments symboliques ou de différentes connexions abstraites entre les plans[805]». Avec Eisenstein, les possibilités de ré-élaboration du réel à travers l'art sont infinies.

Par ailleurs, dans son analyse du film *Octobre*, Michèle Lagny affirme que :

> « il s'agit […] d'une Histoire qui n'est pas donnée mais construite, à partir d'un système de contradictions reconnues. […]. On a […] à la fois une conception et une écriture de l'Histoire. Le film ne raconte pas des

[801] Le point de départ d'Avellar est, très probablement, la phrase où Pasolini affirme que « la première caractéristique [des] signes qui constituent une tradition du cinéma de poésie consiste dans ce phénomène que les spécialistes définissent normalement et banalement par cette formule : faire sentir la caméra ». In : PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976.

[802] AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol : a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro : Rocco, 1995. p. 91.

[803] EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990. p. 20.

[804] EISENSTEIN, Sergueï M. *Cinématisme*. Traduction deValérie Pozner et alii. Bruxelles : Les presses du réel, 2009. p. 71.

[805] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transferência*. 3e. São Paulo : Paz e Terra, 2005. p. 62.

événements, qui se seraient produits en octobre 1917; tout en gardant des références […] il restructure toutes les données en fonction d'une interprétation assumée du changement historique[806]».

Dans le cas des films du cinéma novo, ce qu'il faut noter c'est qu'il n'y a pas forcément construction de l'univers diégétique, étant donné l'aspect quasiment ethnographique et documentaire des films, mais une construction idéologique (ou une déconstruction historique) des classes populaires et de leur culture. Les films n'altèrent pas la représentation du réel en tant qu'espace géographique ou topographique, mais changent, à travers le point de vue idéologique, la forme de compréhension de ce même réel à partir d'une réélaboration qui nous impose, de manière manichéenne, une unique partie des données représentées. Cette absence de dialectique des films viserait le renforcement du réel selon la conception du monde des réalisateurs.

En ce sens, les films du cinéma novo imiteraient certains films ethnographiques comme *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*), de Robert Flaherty, qui a supprimé du montage final presque toutes les influences de l'industrialisation dans la vie des Esquimaux, ne gardant que la radio et l'huile de ricine pour renforcer l'idée de résistance au monde moderne et de la préservation des traditions. Ainsi, nous pouvons dire que si la diégèse, le signifié, de certains films du cinéma novo est invariablement d'ordre réaliste, le discours narratif, le signifiant, est entièrement fabulé, construit, par l'instance narrative.

En analysant deux films de la première phase du cinéma novo, Jean-Claude Bernadet soutient que ces œuvres sont des faits culturels dans le sens où elles aborderaient des événements de la société brésilienne sans y être nécessairement fidèles. Pour lui, le réalisme de ces films « provient d'une totale réélaboration de la réalité, évidente dans le film *Deus e o Diabo*, qui se positionne dans un plan presque allégorique, mais non moins sensible, même s'il est plus discret, dans le film *Vidas Secas*. Même si ce dernier film a un aspect et une saveur documentaire, rien en lui n'est documentaire[807]».

En associant l'allégorique à la construction subjective de la réalité, le critique franco-brésilien pense, très probablement, à Georg Lukacs quand il proclame que « en tant que catégorie esthétique – elle-même très problématique – l'allégorie donne, effectivement, une expression esthétique à quelques conceptions du monde, dont le caractère est justement celui de dissocier le monde, en le fondant dans une transcendance essentielle, en creusant un abîme entre l'homme et le réel[808]».

---

[806] LAGNY, Michèle et alii. *La révolution figurée : Inscription de l'Histoire et du politique dans un film*. Paris : Albatros, 1979. p. 118.
[807] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 138.
[808] LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília : Coordenada Editora, 1966. p. 66.

Avec leur envie de légitimation intellectuelle du cinéma, les réalisateurs opèrent une totale réélaboration intellectuelle de la culture populaire et créent un hiatus entre son univers objectif et l'univers filmique idéologisé. En analysant les rapports entre l'un et l'autre dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail Xavier en démontre les convergences et les différences et soutient que :

> « entre la poésie populaire et la perspective du film, il y a une brèche. Le véhicule de la représentation est différent et il y a un versant progressiste dans le discours qui polémique avec la tradition et part des mythes pour les transformer, dénonçant leurs limites et leur humanité. La récapitulation du messianisme et du *cangaço* partage avec la mémoire collective ce mouvement de récupération du passé (et de ses héros) pour empêcher sa disparition et rehausser sa dignité. Mais alors que le *cordel* tend à projeter ses héros dans l'éternité comme des figures exemplaires qui échappent à la décadence du monde, *Le Dieu noir* les projette dans une temporalité marquée par un mouvement irrépressible, par des nécessités historiques qui décrètent la mort des uns et des autres comme essentielle pour le progrès des hommes et pour la réalisation des principes de la justice[809]».

Nous réitérons ici que nous ne voulons absolument pas mettre en cause le style des réalisateurs, que nous admirons, leur perception subjective du monde ou défendre une représentation positiviste du réel. L'artiste cherchant plutôt à se distancier du monde objectif, la cohésion de l'œuvre d'art doit être recherchée en elle-même et non avec le modèle dont elle s'inspire car, comme le remarque Carlos Nelson Coutinho :

> « la vérité poétique qui élève les événements au niveau de l'universalité concrète, du symbole évocateur de l'auto-conscience humaine, ne s'identifie pas mécaniquement avec la vérité historiographique. Comme l'avait déjà observé Aristote, l'artiste ne s'intéresse pas à ce qui a effectivement eu lieu, la singularité dans sa nudité factuelle ; il s'intéresse surtout à ce qui aurait pu – et, considérées certaines conditions, devrait – avoir eu lieu. En d'autres termes : l'art authentique ne figure pas la réalité immédiate, mais le vraisemblable, ce que Hegel a appelé la 'possibilité objective', qui est une manière ontologique plus essentielle et plus profonde de la réalité comme un tout[810]».

C'est la construction idéologique des classes subalternes et de leur culture que nous dénonçons ici. Le fait que leur représentation dans les films ignore certaines particularités de leur histoire. Corrobore cette idée le fait que, dans ces films, le peuple n'a pas le droit de cité et ne dépasse jamais le stage de simple figurant à qui l'on ne cède jamais la parole en se contentant de construire

[809] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction de Sylvie Debs. Paris : L'Harmattan, 2008. p. 137.
[810] COUTINHO, Carlos Nelson. « O significado de Lima Barreto na literatura brasileira ». In : *Realismo et anti-réalismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974. p. 45.

son discours, de penser à sa place. Ainsi, nous avons voulu démontrer que la représentation du populaire dans les films du cinéma novo exprime l'opinion personnelle et idéologique des réalisateurs, leur conception du monde, qui n'avait rien d'une simple description sociologique ou ethnographique et qui parfois contrariait même la réalité des faits. Schématiquement, elle ne présente que l'un des versants de la culture populaire qui est essentiellement ambivalente.

Mais cette construction de la culture populaire, qui révèle un certain déterminisme social dans la mesure où elle considère le pauvre comme une totalité unique, au mépris de toute singularité, a du mal à dissimuler son point de vue de classe. D'ailleurs, le sociologue brésilien Muniz Sodré définit l'idéologie culturelle par « toute tentative de réduction du sens de la culture aux modèles idéologiques agissant dans les relations sociales[811]». Cela étant, nous allons analyser maintenant comment cette construction de la culture populaire est aussi le résultat d'une extériorité, du point de vue d'une classe étrangère à la classe populaire.

2.4.1 - La vision du dehors

Nous comprenons par vision du dehors, le fait que les réalisateurs racontent comme étant vraies des histoires venues d'un univers qu'ils ne connaissaient que de l'extérieur, marginalement et partiellement, faisant en sorte que la culture de l'Autre a été jugée à partir de leur propre culture utilisée comme paradigme sans aucun souci de relativisation ou d'une recherche des cohérences internes possibles de la culture analysée. Cette vision du dehors peut être illustrée par le fait que dans la diégèse des films du cinéma novo, le peuple n'est jamais le sujet ni le personnage principal, ce dernier revenant souvent à quelqu'un extérieur à l'univers représenté dans les films. Ici, cette extériorité ne se définit pas par rapport au récit, par rapport au point de vue intra-diégétique (à la focalisation), mais par rapport au fait que les réalisateurs viennent d'une classe différente de celle concernant l'univers représenté.

Vision du dehors est ici synonyme de ce qu'Ismail Xavier considère, sans se référer au cinéma novo, comme une « représentation conventionnelle» où « le narrateur s'éloigne de ses objets ou, tout en cherchant la fidélité au réel, atteint seulement le pittoresque et sa description, attribuant de l'extérieur le sens à des expériences dont le narrateur n'arrive pas vraiment à se rapprocher[812]» qui, à notre avis, finit par construire l'autre selon une idée préconçue, à partir d'une idéologie prédéterminée.

---

[811] SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 53.
[812] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 172.

Cette extériorité traduit aussi une mauvaise volonté et un certain messianisme qui avait du mal à dissimuler son autoritarisme. Les intellectuels de l'époque se jugeaient les seuls capables de sauver un peuple inculte, aliéné par une culture primitive et incapable d'agir par lui-même, raison pour laquelle le changement ne pouvait être réalisé que par un membre extérieur au peuple, représenté comme une espèce d'alter ego du réalisateur. Comme l'observe Barthélémy Amengual, « la volonté épique suscite les héros selon une optique messianiste. Il faut un éveilleur à ce monde résigné. Le salut vient donc de l'extérieur[813]».

Ici, dans ce sous-chapitre, nous analyserons moins le point de vue de l'énonciateur, pour nous intéresser davantage à l'énonciation, au lieu d'où elle parle, afin de mieux désigner le rapport de classe dissimulé derrière le rapport culturel et ses possibles influences et interférences sur l'énoncé, sur le représenté. Nous entendons par vision du dehors, par extériorité, non seulement le fait que la réalité représentée (notamment celle des subalternes et leur culture) est racontée du dehors, par quelqu'un étranger à cette réalité, mais que cette focalisation est le résultat d'une perspective unique et manichéenne qui exclut totalement, sans aucun respect pour la dialectique, la possibilité d'une vision sous l'optique de la communauté racontée ou, du moins, une focalisation "avec" l'Autre. La vision du monde des classes subalternes et l'histoire de lutte de leur culture sont totalement méprisées en faveur d'une construction idéologique et exogène qui engendre un Autre méconnu (ou à peine connu) et méconnaissable.

En ce sens, nous sommes d'accord avec Stuart Hall quand il affirme que dans les représentations il y a toujours une position d'énonciation qui signale la position de celui qui parle ou écrit puisque « les récentes théories de l'énonciation suggèrent que, bien que nous parlions de nous-mêmes et de notre expérience, pour ainsi dire, 'en notre nom', celui qui parle et le sujet dont on parle ne sont pourtant jamais identiques ni exactement à la même place[814]».

Nous sommes d'accord aussi avec Robert Stam lorsqu'il infère, à partir d'une analyse de textes de Mikhaïl Bakhtine, que « ce que nous voyons est déterminé par le lieu d'où nous voyons[815]». Ces deux citations sont importantes, dans la mesure où elles servent non seulement à éclairer la position des cinémanovistes, ainsi que de l'immense majorité des intellectuels de gauche de l'époque face à la culture populaire, mais aussi comme éléments de réponse au problème du divorce existant entre l'univers populaire tel qu'il était et l'idée, totalement construite et idéologisée, que les intellectuels en avaient. Elles fonctionnent comme une forme d'introduction à notre analyse du fait que les

[813] AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1973. Op. cit. p. 47.

[814] HALL, Stuart. *Identités et cultures: politiques des cultural studies*. 2e. Edition établie par Maxime Cervulle. Traduit de l'anglais par Christophe Jacquet. Paris: Éditions Amsterdam, 2008. p. 311.

[815] STAM, Robert. *Bakhtin : da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Atica, 1992. p. 17.

subalternes et la culture populaire ont été représentés dans les films de la première phase du cinéma novo de l'extérieur, par des réalisateurs qui appartenaient à la classe moyenne et avaient très peu de rapport empirique avec l'univers qu'ils représentaient.

Avant tout, il est nécessaire d'expliquer dans quel sens cette vision du dehors exprimait aussi une vision de classe. Pour les intellectuels de gauche des années 1950 et 1960, presque tous originaires des classes plus aisées, le concept de culture, au moins dans un premier temps, se confondait avec celui de civilisation. Ainsi, paradoxalement, l'appellation culture n'était attribuée qu'à la culture dite supérieure, celle correspondant aux canons esthétiques des pays développés et impérialistes auxquels l'on se disait opposé.

Culture était synonyme autant d'intellection, de valeurs spirituelles que de développement technique, de progrès. Dans les films de la première phase, notamment dans la trilogie du *sertão*, nous y reviendrons, l'opposition entre la ville et la campagne reflète les dichotomies moderne versus archaïque, progrès versus primitivisme et savoir versus ignorance. Ainsi, la culture comportait aussi une conception de perfectionnement humain qui recelait la forme aristocratique et habituelle de distinction sociale. Comme le souligne Pierre Bourdieu, « A la hiérarchie socialement reconnue des arts et, à l'intérieur de chacun d'eux, des genres, des écoles ou des époques, correspond la hiérarchie sociale des consommateurs. Ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la 'classe'[816]».

Dans une lettre à Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet attire l'attention de la position de classe du film *Terra em transe*, mais il souligne surtout l'arrogance paternaliste des intellectuels de gauche qui, en se sentant immunes face à la critique qui leur était faite par le film, prétendaient apporter aux pauvres incultes leur culture dite "supérieure" comme qui apporte la civilisation aux barbares :

> « Je suis sûr, mais comme il y a très peu de personnes sûres, que ce qui doit se faire est d'apporter la vérité (c'est-à-dire, ma certitude) à ceux qui ne sont pas sûrs, les pauvres, les prolétaires, les paysans... Or, cette position de l'immense majorité des intellectuels (y compris les étudiants) de gauche de la classe moyenne est une position de classe : cette classe moyenne se positionne, du point de vue de la culture et des idées, comme une classe dominante et elle veut que ses points de vue soient transmis et assimilés par les classes inférieures[817]».

Il est important de souligner que, malgré cette position de classe des intellectuels pour ce qui concerne leur interprétation de la culture populaire, ce n'est pas leur appartenance à une classe

[816] BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. I-II.
[817] Letrre de Jean-Claude Bernadet à Glauber Rocha, 21/07/1967. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo/ Glauber Rocha*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 289.

différente de celle des subalternes qui pose problème dans leur représentation du populaire. Le conflit survient plutôt du fait qu'ils ont essayé de représenter une culture qu'ils connaissaient peu avec des outils et un langage plus propices à la classe dont ils étaient originaires, ce qui n'a fait que renforcer l'extériorité et l'aspect de "représentation", de construction, par opposition à une vérité déterminée. La culture populaire que nous voyons dans les films n'est pas forcément la culture telle qu'elle était produite *par* le peuple (ou n'est que l'un des versants), mais comme la perçoivent ou la produisent les intellectuels *pour* le peuple. Et cette sensation d'étrangeté provoquée par une extériorité excessive qui reconstruit le populaire selon des modèles idéologiques qui lui sont extérieurs, en provoquant une distorsion sémantique entre le modèle et sa représentation, se révèle sans ambages dans cette citation de Glauber Rocha sur le tournage de son film *Barravento* :

> « J'ai abandonné le scénario et je m'aventurais en *matérialisations arbitraires*. Je *réorganisais la mythologie* noire selon la dialectique religion-économie. Religion opium du peuple. A bas le père. A bas le folklore. A bas la *macumba*[818]. Vive l'homme qui pêche avec le filet, l'épervier, avec les mains. A bas la prière. A bas le mysticisme. *J'ai attaqué Dieu et le Diable. Macumbeiro*[819] *de Buraquinho sans jamais être entré dans une camarinha*[820]. *Je filmais selon les véritables lois de l'anthropologie matérialiste*[821]». (C'est nous qui soulignons).

Dans cette citation de Rocha, de l'extériorité à l'étrangeté en passant par les préjugés intellectuels, le marxisme et allant jusqu'à l'association de la culture populaire au folklore qui aboutit à une construction quasiment ethnocentrique de la culture de l'Autre, tout s'enchevêtre. Dans ce cas, nous pourrions presque concevoir cette ignorance intellectuelle de la culture de l'Autre comme volontaire, tellement elle est essentielle à leur conception du monde et à leur vision de la culture populaire comme uniquement aliénée et comme la principale responsable des malheurs des pauvres. La culture populaire y apparaît, très clairement, de manière entièrement imagée, comme un sous-produit de la conception du monde de l'intellectuel qui la construit du dehors, laissant transparaître l'abîme qui sépare l'univers du représenté de celui du représentant. Avec la dernière phrase de cette citation, le réalisateur, un brin moqueur, démontre toute la prétention de l'intellectuel qui, en transformant son inexpérience de la culture de l'Autre en valeur, essaie d'imposer analogiquement sa culture, un ersatz de sa classe, comme étant d'ordre supérieur.
Comme l'observe l'anthropologue brésilien Renato Silveira :

---

[818] Désignation laïque et générique des cultes afro-brésiliens condamnée par les membres du *candomblé* comme source de préjugés.
[819] Les percussionnistes, les habitués et les membres des religions afro-brésiliennes.
[820] Petite chambre où se recueillent les membres des religions afro-brésiliennes pendant leur initiation.
[821] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 335-336.

« Glauber fut imperméable à la culture noire avant, pendant et après le tournage à Buraquinho. Son extériorité [à l'univers de la culture noire] est non seulement indiscutable comme porteuse de multiples facettes. Il était extérieur pour la raison la plus évidente, il est venu du dehors, avait eu une formation protestante et ne connaissait rien de la culture afro-bahianaise. Il a utilisé jusqu'à la fin de sa vie le terme '*macumba*' pour se référer au *candomblé*, un terme considéré comme inadéquat pour les responsables du *candomblé* de Bahia. Pendant son séjour à Buraquinho, il ne s'est pas fait d'amis sur place, ni même parmi les fils de saint recrutés pour le tournage. Il ne s'est pas positionné contre le racisme des producteurs[822] ni n'a été solidaire avec les figurants dans les moments critiques. Il était, à l'évidence, porteur d'une logique de l'extériorisation radicale selon laquelle il ne pourrait y avoir de leadership conséquent, légitime, si le postulant abandonnait les valeurs enracinées de la communauté[823]».

Les citations de Rocha et de Silveira montrent à quel point la culture populaire fut élaborée intellectuellement du dehors dans les films du cinéma novo jusqu'à devenir quelque chose de différent de ce qu'elle était vraiment, tellement elle a été transformée par le subjectivisme intellectuel des jeunes réalisateurs. Dans ce cas, nous sommes d'accord avec Carlos Guilherme Mota quand il soutient que « le recours à des sources documentaires de la sphère populaire ne permet pas de dire que le produit final est populaire : l'élaboration qui a lieu à partir de ces sources, servira évidemment à des intérêts de classe […] dominante […] et n'appartiendra pas à tous[824]».
Avec cette citation de Mota, nous pourrions penser, comme beaucoup avant nous l'ont fait, que l'erreur des intellectuels de gauche (et des cinémanovistes) proviendrait d'une attitude positive de nationalisation de la culture populaire ou, autrement dit, de l'universalisation du particulier, étant donné que toute tentative dans ce sens passerait par un processus d'uniformisation visant à la réduction des différences. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser et de démontrer que cela est faux, quand nous avons analysé la question du « populaire-national» dans le cinéma brésilien. La conception de la culture populaire faisait partie du projet nationaliste et anti-impérialiste qui considérait la culture nationale comme le reflet d'une culture dominante excessivement internationaliste.

---

[822] Luiz Paulino, le premier réalisateur de *Barravento*, dénonce le racisme du producteur Rex Schindler parce qu'il refusait de recevoir les figurants noirs et métis dans son bureau par peur de compromettre la réputation de sa boîte de production. Paulino affirme encore qu'il aurait été éloigné du film parce qu'il valorisait excessivement le *candomblé*. Pour plus de détails, lire GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.
[823] SILVEIRA, Renato. « O jovem Glauber e a ira do orixá". *Revista USP*, São Paulo, n° 39, set-nov 1998. p. 100-101. L'article est une brillante réponse aux thèses soutenues par Ismail Xavier dans son livre *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim* selon lesquelles *Barravento*, par son ambiguïté, serait favorable au *candomblé* par la narration.
[824] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 3e. São Paulo : Atica,1977. p. 68.

Par rapport au cinéma novo plus particulièrement, la culture populaire faisait partie d'un projet doublement personnel de légitimation du cinéma et de réification de l'intellectuel. Ainsi, afin que le cinéma soit comparé et porté au niveau de la littérature et que les réalisateurs soient considérés comme des intellectuels à part entière, il fallait réélaborer la culture populaire et la rehausser au niveau de la culture dite d'élite, comme le note Alexandre Figueiroa Ferreira dans sa thèse sur les rapports entre le cinéma novo et la critique française :

> « Ils connaissaient mal les problèmes dont ils voulaient parler, tout au moins pas suffisamment, et ils disposaient de moyens très précaires. En outre, leur cinéma était engagé dans une voie intellectuelle et leurs films présentaient une série de problèmes que le public n'était pas habitué de voir à l'écran. Ils étaient abordés de façon parfois quelque peu hermétique, étaient techniquement inachevés avec une mise en scène plus expérimentale que véritablement aboutie et un son toujours mauvais. En effet, les réalisateurs cherchaient d'abord à atteindre un niveau culturel supérieur pour s'affirmer vis-à-vis d'un public intellectuel formateur d'opinion[825]».

Ainsi, comme nous venons de le voir, dans cette conception hiérarchisée de la culture, la culture populaire - par nature plus historique, dynamique et interactive, ce qui la rend plus perméable aux changements et lui assure un état permanent de réélaboration et de réactualisation - est souvent confondue avec le folklore (comme le prouve la citation de Glauber Rocha ci-dessus), qui est a-historique et immuable, pour mieux l'associer au conservatisme et au passéisme de la tradition qui devraient être supprimés pour que la modernité et la désaliénation puissent survenir et permettre la décolonisation du pays. Pour Glauber Rocha, la culture populaire, toutes époques et pays confondus, était folkloriste et servile[826].

En analysant l'aversion du sociologue brésilien Florestan Fernandes pour cette association entre culture populaire et folklore, Renato Ortiz explique que pour l'auteur :

> « définir la culture populaire comme le savoir traditionnel des classes subalternes des nations civilisées […] impliquerait de l'assimiler immédiatement à la dimension de 'retard', de 'retardataire'. Une telle conception légitimerait l'existence d'une dichotomie structurelle de la société ; nous aurions d'un côté une élite qui se consoliderait comme source et propagatrice du 'progrès', d'un autre, les classes subalternes, qui représenteraient la permanence des formes culturelles qui archéologiquement s'accumuleraient comme l'héritage d'un passé lointain[827]».

---

[825] FERREIRA, Alexandre Figueiroa. *La vague du Cinéma* Novo *en France fut-elle une invention de la critique ?*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 20.
[826] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 299.
[827] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 70.

N'oublions pas que la tradition, les mythes et les coutumes étaient considérés par les communistes, particulièrement par Trotsky, comme une source de primitivisme et, en tant que tel, comme des ennemis du socialisme et de sa vision quasiment élitiste de culture « comme un système structurant, légitimation pure et simple des mécanismes du pouvoir[828]». Pour les communistes, le folklore était la culture des incultes et c'est ainsi que la culture populaire apparaît dans les premiers films du cinéma novo. Pour la gauche brésilienne, sous l'égide de l'influence communiste, ce n'était pas différent. Comme le constate Denoy de Oliveira, réalisateur, metteur en scène et membre du CPC, pour les intellectuels des années 1960 « tout ce qui signifiait culture brésilienne était perçu comme ridicule, malodorant, sordide. Brésilienne et populaire, naturellement[829]». Ou encore, comme l'observe Daniel Pécaut, « le dédain affiché à l'égard de 'l'art du peuple', jugé pré-politique, n'est pas sans rappeler l'ancien mépris aristocratique envers l'ignorance du peuple. L'heure n'est pas encore venue où il sera de bon ton présenter ce même art comme preuve de l'identité politique propre des classes populaires[830]».

Dans leur posture anti-impérialiste et critique face aux pays industrialisés, les intellectuels de gauche de ces années-là auraient aussi associé la culture populaire, quoique de manière moins systématique et plus intuitive, à la culture de masse. En agissant ainsi, ils adoptèrent envers la culture populaire, par affinités inconscientes peut-être, une posture critique semblable à celle prise par l'École de Francfort envers la culture de masse. Afin de mieux séparer le cinéma qu'ils faisaient de la culture populaire et d'une simple expression de la culture de masse, ils l'ont transformé en un produit intellectuel réifié. Le dégoût qu'ils ressentaient envers la culture populaire, n'était pas très loin de celui des intellectuels allemands pour la culture de masse.

Nous devons observer que cette analyse d'une vision du dehors des réalisateurs n'a pas pour ambition de faire l'apologie d'une conception exclusivement endogène et déterministe des cultures comme une espèce de bloc monolithique de savoir codifié et perméable seulement aux détenteurs du code, car, comme l'observe Richard Hoggart, aucune classe sociale ou catégorie (intellectuelle dans ce cas) n'est prédestinée de manière innée « à l'objectivité de la perception sociologique[831]», de manière à pouvoir donner forme à une vision entièrement endogène. D'autant plus que certains ethnologues ont déjà attiré l'attention sur le danger de l'excès de familiarité avec l'objet d'analyse.

Ce que présuppose l'affirmation de Hoggart c'est que, malgré les problèmes que certaines représentations peuvent poser, il n'y a pas forcément une approche plus vraie ou vraisemblable (ou

---

[828] SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 54.

[829] BARCELLOS, Jalusa (témoignages). *CPC da UNE: uma historia de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 179.

[830] PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989. p. 144.

[831] HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. S/T. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. p. 17.

fausse) qu'une autre. C'est pourquoi nous préférons le terme de « construction idéologique» qui contourne la dichotomie manichéenne de vrai ou faux, puisque nous ne pensons pas qu'il y a une représentation véritable et une autre artificielle. A ce sujet, Pierre Bourdieu, dans une analyse sur la représentation improbable des ouvriers faite par les intellectuels, affirme que :

> « Il n'y a pas lieu d'examiner si est vraie ou fausse l'image insoutenable du monde ouvrier que produit l'intellectuel lorsque, se plaçant dans la situation d'un ouvrier sans avoir un habitus d'ouvrier, il appréhende la condition ouvrière selon des schèmes de perception et d'appréciation qui ne sont pas ceux que les membres de la classe ouvrière eux-mêmes mettent en œuvre pour les appréhender; elle est *vraiment* l'expérience que peut avoir du monde ouvrier un intellectuel qui rentre de manière provisoire et décisoire dans la condition ouvrière…[832]»

Et le sociologue français, comme son homologue anglais, rajoute dans une note qu'il ne suffit pas d'appartenir à la classe des ouvriers « pour être en mesure de produire une représentation exacte de leur vision du monde social…».

Toutefois, nous défendons l'idée que la reconnaissance de la spécificité des cultures permet d'attirer l'attention sur le fait qu'elles possèdent effectivement une histoire et des codes distinctifs[833]. En outre, deux autres avantages affleurent de l'analyse des cultures comme un ensemble spécifique. Il s'agit de la négation du principe marxiste qui soumet, de manière inéluctable et causale, la superstructure à l'infrastructure (en reconnaissant les spécificités, on reconnaît les différences, ce que nie le marxisme) et le fait qu'elle renforce l'idée d'une nécessité de repérer préalablement les codes des cultures avant que l'on ne puisse s'aventurer à les analyser pour mieux pouvoir en saisir et déchiffrer les détails. Néanmoins, il n'est pas forcément nécessaire de devenir ce qu'Antonio Gramsci appelle un intellectuel organique (les intellectuels traditionnels qui s'érigeaient en représentants des classes ou catégories dont ils étaient originaires), mais il est vivement recommandé d'en connaître les bases afin de créer une médiation et d'éviter qu'elle ne soit analysée entièrement du dehors, comme cela a été le cas de la culture populaire dans les années 1950 et 1960.

Cette analyse de la vision du dehors dénonce le manque d'expérience de la culture de l'Autre, aussi bien que le manque d'expérience de la réalité sociale et naturelle qui sont les piliers de la représentation des films, sans chercher à valoriser ou à exiger un certain degré d'objectivité qui mettrait à mal la subjectivité de l'artiste. Malgré une représentation problématique de la culture

---

[832] BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 435.

[833] Pour plus de détails sur la spécificité des cultures, lire: MORIN, Edgar. "De la culturanalyse à la politique culturelle". *Communications*, n° 14. Paris: Seuil, 1969.

populaire et de la classe des subalternes, les films du cinéma novo sont des expériences esthétiques et cinématographiques fascinantes. Nous ne nions pas qu'un surplus de connaissance de l'univers de l'Autre aurait sans doute permis de comprendre certains aspects de l'histoire de la culture populaire et du comportement des subalternes, outre que la représentation sonnerait moins comme un produit totalement fabulé par l'idéologie de l'intellectuel. Il n'est pas possible de réaliser un travail de terrain sans l'expérience du terrain. C'est comme si un anthropologue ou un ethnographe décidât d'analyser un peuple ou sa culture sans la connaître empiriquement ou sans aller sur le champ, étant donné que ce type de travail implique une relation de proximité entre l'artiste/chercheur et l'objet/sujet de son œuvre/recherche.

Par ailleurs, Glauber Rocha semble partager notre avis quand il explique les raisons pour lesquelles il n'aime pas le film *Que viva Mexico* :

> « Je trouve le film très beau du point de vue plastique, mais du point de vue culturel c'est un échec, parce qu'il a voulu imposer au Mexique une conception historique et épique qui ne lui correspondait pas. Le film a quelque chose de faux par rapport à la réalité aztèque et mexicaine. Il n'a pas la vérité de *La Ligne générale* et de *La Grève*. Il considère les indiens un peu comme les moujiks, alors qu'il s'agit d'un autre contexte...[834]»

Ou quand il affirme qu'il est impossible d'être cinéaste et de faire des films responsables sans avoir une certaine familiarité avec les sujets filmés, base de toute authenticité. Pour lui, « notre nature est en train d'être conçue dans les bureaux et construite dans les studios (…). Ce n'est pas que le cinéma ait l'intention d'être une statistique ou un essai. Mais il doit être l'exacte photographie du peuple. Exacte, que l'on souligne bien[835]». Des conseils qui furent un peu oubliés au moment de passer à la pratique. Le supposé réalisme cinématographique du cinéma novo se limitait aux décors naturels, les personnages et les histoires ayant été idéologiquement construits.

La nécessité d'une certaine contiguïté entre filmant et filmé devient davantage importante quand nous pensons que la vraisemblance a souvent été considérée comme l'un des critères de la brésilité dans le cinéma brésilien. Rappelons ici que la majorité des films de la Vera Cruz furent entre autres accusés, au début des années 1950, d'être aliénés, en raison de l'internationalisme de ses techniciens et réalisateurs qui, en tant qu'étrangers, auraient méconnu la réalité brésilienne. Cela prouve, comme nous l'avons souligné ci-dessus, qu'être autochtone ou endogène n'est pas un critère fiable de réalisme ou de vérisme.

---

[834] Cité chez GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica.* Op. cit. p. 206.

[835] GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit. p. 380.

Cette analyse de l'extériorité de la vision des jeunes réalisateurs nous permet de démontrer la distance quasiment insurmontable qui existait entre la culture populaire et la culture dite érudite, mais surtout la différence existant entre le peuple et l'intellectuel brésilien du début des années 1960. Un intellectuel qui, au contraire de ce qui est couramment proclamé, ne parlait pas au nom du peuple, mais au nom de lui-même, de ses idéaux instrumentalisés dans le peuple. Comme le souligne Jean-Claude Bernadet, « la valorisation du 'peuple' n'empêche pas que le cinéma continue d'être produit et réalisé par la bourgeoisie, faisant en sorte que les problèmes populaires soient focalisés à partir d'un point de vue bourgeois et non pas d'un point de vue réellement populaire[836]».

Les cinémanovistes et les intellectuels ne se sont jamais vraiment mis à la place du peuple. En se prenant pour des êtres supérieurs, partie d'une petite élite d'élus, ils ont jugé la culture du peuple inférieure et ont essayé d'imposer, de haut en bas et sans concertation, ce qui leur semblait mieux et plus correct. Ils ont oublié de demander au peuple ce qu'il souhaitait ou, du moins, de le préparer à l'émergence du nouveau. Ils n'ont fait que condamner ou négliger le passé, considéré comme archaïque, afin d'imposer une modernité rédemptrice à un peuple considéré comme un orphelin qui a besoin d'un père, d'un guide. La grande erreur de l'intellectuel du début des années 1960, si erreur il y a, fut, vraisemblablement, celle de parler de lui-même en pensant qu'il parlait de l'Autre, d'imposer de l'extérieur son idéologie comme si c'était la seule vérité possible, au lieu de parler de soi pour se connecter à l'Autre.

Carlos Nelson Coutinho attribue cette construction du dehors de l'univers populaire à une mauvaise foi et à une identification artificielle avec le peuple d'un certain type d'intellectuel qu'il considère, comme l'avait fait Gramsci, comme intimiste et qu'il définit comme quelqu'un :

> « qui souhaite plus ou moins sincèrement s'identifier avec le peuple, mais qui est incapable de le faire 'de l'intérieur', en assumant la 'conscience possible' des classes populaires comme point de vue structurant de ses créations : la liaison de cet intellectuel avec le peuple est ainsi […] 'seulement rhétorique'. De cette identification rhétorique, 'de dehors', émerge une attitude paternaliste, qui peut s'exprimer concrètement de différentes manières : les réelles contradictions populaires apparaissent dissolues dans une ambiance de fantaisie ; on attribue au peuple des valeurs idéalisées propres à la couche intellectuelle ; les figures populaires sont traitées comme des enfants sympathiques, mais comme des enfants tout de même...[837]»

En réalité, quand nous disons que les intellectuels parlaient d'eux-mêmes au lieu de parler du peuple, dans le cas du cinéma novo nous pouvons prendre l'expression quasiment au pied de la

[836] BERNADET, Jean-Claude. « Barravento e o recente cinéma brasileiro ». *Brasiliense*, São Paulo, n° 44, nov-dez. 1962. p. 136.
[837] COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 67.

lettre tellement certains de leurs films ont exprimé l'expérience et l'idéalisme personnels des réalisateurs, fussent-t-ils dans le champ politique ou esthétique.

2.4.2 - L'écriture à la première personne : un cinéma auto-réflexif

Nous considérons comme écriture à la première personne l'apparition de l'univers personnel des réalisateurs au sein de la diégèse et des récits des films, ce qui contribuerait à confirmer ces derniers comme un reflet direct de l'idéologie et des expériences personnelles des premiers. Cette présence de leur pensée et de leur "je" provoque une sorte de fusion entre l'instance narrative et le représenté qui renforce l'idée des films comme une conception subjective du monde de leurs réalisateurs qui construit l'univers représenté. Ici, nous allons justement nous intéresser à l'émergence de ce "je" extra-diégétique qui crée une possibilité d'enchevêtrement entre le filmant, le filmé et le discours filmique.

Par conséquent, il ne nous intéresse pas ici de simplement confirmer ce que tout le monde sait déjà : que les œuvres d'art, certaines plus que d'autres, gardent toujours la « patte» de leurs auteurs, mais que cette personnalisation de l'art, sorte d'intromission de l'énonciation dans l'énoncé, sert parfois à confirmer un discours idéologique. Sur les possibilités d'un cinéma autoréflexif, François Truffaut, l'un des grands amateurs et pratiquants de l'autobiographie en images, avait affirmé dans les années 1950 que :

> « Le film de demain m'apparaît (…) plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourrait être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf[838]».

Précisons que dans le cas du cinéma novo il ne s'agissait pas de films autobiographiques, mais de films qui fonctionnaient comme vecteur de transmission des idées des réalisateurs avec quelques moments ponctuels de représentation d'épisodes de leurs vies personnelles[839].

---

[838] TRUFFAUT, François. *Arts*, 15 mai 1957. In: CHATEAU, Dominique. "La confession au cinéma". In : ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André (orgs). *Le je à l'écran*. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 125.

[839] Le réalisateur Domingos de Oliveira, contemporain du cinéma novo et parfois considéré comme membre du groupe, a réalisé quelques films autobiographiques tels que *Todas as mulheres do mundo* ("Toutes les femmes du monde", 1966) et *Edu, coração de ouro* ("Edu, cœur d'or", 1967). Bien qu'il ait été un intellectuel et un cinéaste respectables, son manque d'engagement politique, le fait peut-être de réaliser des comédies et l'intimisme de ses films l'ont distancié des cinémanovistes.

Mais, en dehors du champ idéologique, analyser cette écriture à la première personne, l'apparition de ce "je" dans les films de fiction, n'est pas si simple. Pour que cette tâche soit moins difficile, il est incontournable de connaître très bien les œuvres, la biographie et la bibliographie des et sur les cinéastes afin que les unes puissent être confrontées et associées aux autres.

Nous gardons en mémoire le souvenir d'un texte de Jean Renoir, lu il y a fort longtemps, où ce dernier s'étonnait qu'un interlocuteur lui parle d'une supposée rareté d'autoportraits, comparé à d'autres peintres, dans l'œuvre de son père, tandis que pour lui chaque tableau de son père était une sorte d'autoportrait tellement ils figuraient et évoquaient, implicitement ou explicitement, quelques caractéristiques de sa personnalité ou de sa vie personnelle.

Cela est possible car, invariablement, le créateur, tous arts confondus, essaie d'apporter et/ou d'adapter sa réalité quotidienne et ses expériences personnelles à sa fiction, à sa création, en s'évertuant à transformer, comme le soutenait James Joyce, l'ordinaire en extraordinaire. Même si certains auteurs nient cette évidence sous l'allégation de perte d'originalité créatrice, cela est absolument normal car un être humain, du point de vue intellectuel (et même anthropologique), est le résultat de sa formation, de sa bibliothèque personnelle, de sa manière d'observer et d'appréhender le monde environnant. Et les œuvres d'un artiste, comme le dit Jean Renoir des tableaux de son père, portent inévitablement les marques de son parcours cognitif, de son expérience sociale et intellectuelle. D'ailleurs, d'après le critique littéraire brésilien Alfredo Bosi, « il n'y a pas un grand texte artistique qui n'ait pas été généré à l'intérieur d'une dialectique de pur souvenir et mémoire sociale ; de fantaisie créatrice et de vision idéologique de l'histoire ; de perception singulière des choses et de cadences héritées du rapport avec les personnes et les livres[840]».

Et c'est de cette combinaison entre talent, capacité d'observation et expérience sociale et cognitive que naissent les individualités artistiques, transformées dans une sorte de signature qui permet aux critiques de définir le différentiel et l'originalité d'une œuvre ou le statut d' "auteur", dans le cas du cinéma. Mais la question qui se pose est de savoir comment définir ce qui apparaît dans la diégèse comme étant de type personnel, constituant la partie autobiographique de son réalisateur (et non une simple interprétation de l'analyste), et puis à quel degré, de quel ordre et par quel biais arrive cette intromission du "je' extra-diégétique' dans les œuvres cinématographiques de fiction.

Dans le cas du cinéma novo, ces manifestations extra-diégétiques ont été notamment de deux ordres. De l'ordre des idées, ce qui constitue le discours le plus fécond étant donné le caractère idéologiquement engagé des films du mouvement, et de l'ordre de l'expérience personnelle.

---

[840] BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Atica, 1998. p. 279.

Désigner et analyser les exemples de l'ordre du vécu est encore moins facile quand les scènes ne sont pas revendiquées par les réalisateurs eux-mêmes, l'interprétation dans ce cas pouvant, parfois, être très subjective et impressionniste. Quant aux films du cinéma novo, nous pouvons tirer quelques exemples des œuvres de Glauber Rocha, où une grande partie de sa représentation des histoires concernant la mythologie populaire du *Nordeste*, région d'où il est originaire, est d'ordre mémorialiste, comme l'assassinat du chef du commissariat dans *Antonio das Mortes* (qui est une évocation d'un assassinat dont il aurait été témoin dans son enfance), ainsi que l'origine de certains personnages ou même d'Antonio das Mortes, qui rappelle José Rufino, un tueur de *cangaceiros*, mais avec les idées du réalisateur. Mata Vaca, le tueur à gages du film *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*), est aussi une évocation d'un tueur de son enfance, sans parler de Paulo Martins du film *Terra em transe* qui présente beaucoup de similitudes avec le cinéaste.

Quant à la région du *sertão* dans les films du cinéma novo, elle fonctionne comme un cadre spatial et géographique représenté comme un lieu de réminiscences de l'enfance, dans le cas de Glauber Rocha, mais aussi, pour tous les autres cinéastes qui l'ont représentée, comme un lieu de mise en pratique d'une expérience idéologique et révolutionnaire (le *sertão* comme source d'archaïsme qui doit être révolutionné, modernisé par l'intervention intellectuelle) qui permettait à leur cinéma d'exprimer une double identité : esthétique (la représentation idéologique d'une certaine brésilité) et politique (un cinéma indépendant, critique et engagé).

Carlos Diegues soutient que le film *A grande cidade* (*La grande ville*) est très influencé par son propre regard de migrant sur la ville de Rio de Janeiro[841], (sa famille est originaire de Maceió, capitale de l'état d'Alagoas, dans le *Nordeste*), tandis que Walter Lima Júnior a donné quelques traits de sa propre personnalité (mélangés avec quelques-uns de Glauber Rocha et de Caetano Veloso) au personnage du journaliste dans son film allégorique *Brasil ano 2000* (*Brésil année 2000*)[842] et que Ricardo, le personnage du jeune intellectuel dans le film *O desafio* (*Le défi*), de Paulo Cesar Saraceni, est entièrement autobiographique (même les vêtements du personnage sont ceux de son réalisateur). Joaquim Pedro de Andrade assume être partie intégrante du film *O Padre e a* moça[843]. Une participation qui serait de l'ordre des idées, lié au côté auteuriste du film, plutôt que du vécu du cinéaste, même si le film se déroule à Minas Gerais, terre natale de son père.

Dans l'ordre des idées, le discours des réalisateurs apparaît ou peut apparaître sur l'écran de plusieurs manières. L'une d'elles est constituée par la forme du film, quand elle épouse un discours

[841] In: VIANY, Alex. *O processo do cinema* novo. Op. cit. p. 470.
[842] In: MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 140.
[843] Idem. p. 165.

esthétique personnel du réalisateur ou du mouvement auquel il appartient. Dans ce cas, même le type de film (indépendant, auteuriste, réaliste, engagé, etc.) et la forme (la narration, le montage, le style) peuvent être perçus comme étant des marques autobiographiques. N'oublions pas que les images sont pour les réalisateurs ce que sont les paroles pour les écrivains : c'est avec elles qu'ils constituent leur discours. C'est invariablement par rapport à la reconnaissance de ces signatures visuelles, à la forme, qu'on dit parfois que le film d'un auteur donné ne lui ressemble pas parce que l'on n'y retrouve pas les marques habituelles, perçues comme une forme de signature. De même, nous pouvons dire que le film d'un certain réalisateur est bergmanien, viscontien, etc., parce qu'on y retrouve sa « signature».

Par ailleurs, nous avons vu au chapitre précèdent comment le type de film et de cinéma souhaité par les cinémanovistes représentait un idéal esthétique de cinéma qui se confondait avec leur idéal de vie, puisque leur esthétique était directement associée à leur idéologie. Le je du réalisateur était transmis par le côté visuel, par le moyen de la forme et du langage cinématographiques. Un langage qui, d'après le cinéaste et critique Alexandre Astruc, permettrait la transformation de la caméra en une sorte de stylo et constituerait « la forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman[844]». Glauber Rocha, en pensant très probablement au texte classique d'Astruc, avait écrit en 1961 que « L'image, rigoureusement, doit être un vocable, et le cinéaste doit écrire avec l'image[845]».

Une autre forme de manifestation, plus aisée, du je du réalisateur dans les films devient possible par les dialogues (même par la musique comme dans le cas des films de Glauber Rocha et de Carlos Diegues) qui réfléchiraient sa pensée en la remplaçant et en constituant le contenu (le fond) du film. En fait, dans le cas des dialogues des personnages des films de fiction, quand la narration n'est pas déléguée à un personnage considéré comme représentant attitré du réalisateur, comme un alter-ego reconnu, le je devient une sorte de tu ou même d'il, comme dans les cas des récits autobiographiques où les auteurs se racontent à la deuxième ou à la troisième personne.

Ainsi, il paraît clair que dans cette recherche nous répondons par l'affirmative à la question posée par Alain Bergala, à savoir si « La singularité de son regard sur le monde peut-elle suffire à inscrire en creux, dans ses images, le "je" d'un cinéaste qui n'y serait jamais visible ?[846]». Il ne s'agit pas seulement de singularité, mais plutôt, comme nous venons de le voir, d'un ensemble de

---

[844] ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde". *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948. Apud : ASTRUC, Alexandre, D'HUGUES, Philippe. *Le montreur d'ombres*. Paris : Bartillat, 1996. p. 325.

[845] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 48.

[846] BERGALA, Alain. *Je est un film*. Saint Sulpice-sur-Loire : ACOR (Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche), 1998. p. 8.

particularités qui constitue une sorte de processus permettant l'établissement d'une originalité, d'une espèce de touche personnelle, de signature de l'artiste, mais aussi une sorte d'autobiographie en images.

Nous pensons que dans le cinéma novo, ainsi que dans n'importe quel type de cinéma politiquement et esthétiquement engagé, de fiction ou pas, avec des objectifs "conscientisateurs", les images, couramment didactiques et téléologiques, servent à transmettre une idée et à exprimer l'idéologie de leurs auteurs. Dans ce type de films, plus que dans d'autres, la forme et le fond semblent particulièrement conditionnés par l'expérience personnelle, par les idéaux des réalisateurs en même temps que l'auteur, l'instance narrative et certains personnages peuvent, assez fréquemment, être interchangeables, même quand ils ne sont pas physiquement représentés par les mêmes acteurs (comme il arrive dans certains films de Nanni Moretti, où le réalisateur joue son propre rôle ou une sorte d'alter-ego). A ce sujet, en analysant la désinvolture de la caméra dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail Xavier défend que « Son allure déséquilibrée, sa liberté de mouvements et sa trépidation dénoncent une subjectivité derrière le viseur et révèlent une palpitation dans les opérations de celui qui raconte de façon à niveler son expérience sur celle des personnages[847]».

Après avoir démontré l'interdépendance entre les films et l'idéologie des réalisateurs, entre les récits (davantage que la diégèse qui est plus objective ou plus "documentarisante") et la conception du monde des cinéastes, - ce qui, sans leur enlever leurs mérites, transforme les œuvres dans des produits idéologiques et esthétiques fortement marqués et influencés par les discussions de leur époque -, nous allons maintenant analyser la convergence idéologique entre les réalisateurs et certains personnages représentés comme des vecteurs de transmission de la pensée et du discours idéologique de l'instance narrative, qui peuvent, en tant que tels, être perçus comme étant des représentants, des remplaçants ou de simples messagers des réalisateurs au sein des films. Sur ces rapports entre réalisateur et personnages dans l'œuvre de Glauber Rocha, Barthélemy Amengual affirme que :

> « Bien qu'il se soit toujours vigoureusement désolidarisé de la vision ainsi que des héros de ses films (le peintre n'est pas ce qu'il peint) – sans pour autant nier l'évidente relation autobiographique qui l'unissait au poète politicien de *Terra em transe* -, Rocha n'en est pas moins toujours extraordinairement présent *derrière* – ou dessous – son œuvre[848]». (C'est l'auteur qui souligne).

[847] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 103.

[848] AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". In : *Études Cinématographiques*. N° 97-98, Paris, 1973. p. 45.

Et Glauber Rocha lui-même, dont l'œuvre est pour Sylvie Pierre « l'illustration visuelle de sa pensée[849]», soutient, dans une interview accordée à la même époque que l'article d'Amengual, que toute son œuvre, depuis *Barravento*, est :

> « un discours qui m'appartient, une matérialisation, où la lutte entre la magie, le "magicisme" et la conscience politique, la pensée magique et la pensée matérialiste qui se voit à l'intérieur de *Barravento* et qui croise tous mes films est aussi mon histoire. C'est-à-dire, […] le développement de la pensée idéaliste et de la pensée matérialiste […] : parce que quand je dis matérialiste cela ne signifie pas la négation de la vision subjective[850]».

Cette analyse des rapports entre les réalisateurs (leur discours personnel, leur idéologie, leur vécu) et certains personnages, où l'identité des cinéastes se confondrait avec leur propre acte de création, nous permettra d'avancer dans l'hypothèse que les films sont le reflet d'une « écriture» à la première personne, c'est-à-dire, d'une projection idéologique sur la réalité sociale qui les connecterait - davantage à l'univers social et subjectif de ceux qui les ont réalisés qu'à l'univers représenté. Ces personnages qui s'identifient aux réalisateurs, en étant leurs représentants ou messagers au sein du récit, nous les appellerons les "personnages relais" dans le sens où ils relaieraient les cinéastes.

2.4.2.1 - Les personnages relais[851]

Avant de les analyser, soulignons que le personnage relais apparaît dans certains films du cinéma novo comme, à l'instar des réalisateurs dont ils sont les représentants, le rédempteur des pauvres ou comme le leader qui éveille leur conscience critique en leur permettant de prendre connaissance de certains de leurs problèmes, pas forcément les plus urgents ou les plus essentiels. Personnage un peu anarchique, « élément perturbateur[852]«, catalyseur, il arrive du dehors pour chambouler l'ordre existant, qui contrarierait les intérêts du peuple, et en imposer un autre qu'il juge, selon son idéologie, plus favorable aux plus démunis sans leur demander ce qu'ils en pensent. Une fois que les changements ont été effectués ou que la semence des bouleversements a été disséminée, il repart. Le déterminisme du personnage relais est directement influencé par le degré d'engagement de son réalisateur, ce qui nous oblige à être d'accord avec René Predal quand il observe que :

---

[849] PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 223.
[850] Interview de Glauber Rocha accordée à Raquel Gerber en février 1973. Apud : "Glauber Rocha: uma obra pessoal". In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 32.
[851] Nous ne commenterons ici que quelques personnages relais de la première phase du cinéma novo.
[852] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 54.

> « les films du '*cinéma* novo' ne sont pas (sauf peut-être *L'Opinion publique*, d'Arnaldo Jabor et, dans une moindre mesure, *Les Hauts faits du diable dans la ville de Donne-et-prend*, de Paulo Gil Soares) œuvres d'analyse directe d'une réalité politique donnée car ils prennent généralement comme héros un homme – souvent proche du réalisateur – à travers lequel sont vus les seuls problèmes politiques qu'il se pose[853]».

Personnage errant, il vient souvent de l'extérieur de la communauté qu'il veut révolutionner, sans lui être totalement étranger. Il arrive, la transforme (ou simplement la met en crise) et repart. Il est le symbole du phare qui apparaît au début et à la fin de *Barravento*, qui représente la lumière. Il est celui qui guiderait le peuple en l'aidant à sortir des cavernes de l'ignorance, en l'incitant à rompre avec ses mysticismes archaïques, représentés dans les films comme la source de toutes ses misères.

Le « personnage relais» est aussi l'incarnation de la mauvaise foi d'un intellectuel à la fois paternaliste et messianique qui sous-estime le pouvoir d'action du peuple en le considérant résigné et incapable d'agir seul, raison pour laquelle le changement doit absolument venir du dehors. Jean-Claude Bernadet, qui fut le premier à les avoir mentionnés, regroupés et à avoir esquissé un début d'analyse dans son livre *Brasil em tempo de cinéma*[854], les utilise comme preuve du fait que les intellectuels, malgré leur envie d'aider le peuple, envisageaient des solutions populistes qui venaient d'en haut et ne passaient pas par le peuple.

Il les appelle les personnages « intermédiaires» (plus tard il les appellerait «oscillants», ce que nous estimons plus pertinent). Intermédiaires parce que, appartenant à la classe moyenne, ils feraient la liaison entre les pauvres et la bourgeoisie, mais aussi pour mieux justifier sa thèse sur l'influence du populisme sur les intellectuels et conséquemment sur les films. Pour lui, le personnage intermédiaire joue le rôle du leader populiste (intermédiaire entre les élites et la masse) libérateur du peuple incapable de se défendre tout seul. A notre avis, attribuer le paternalisme de ces personnages à la seule influence du populisme minimiserait la responsabilité du rôle des intellectuels. Or, même si l'influence du populisme semble indubitable dans la société brésilienne de l'époque - où le peuple est considéré comme une masse sans identité qui doit être commandée et dirigée par les leaders politiques -, nous préférons concevoir ces personnages comme un nouvel exemple de la réification du rôle de l'intellectuel brésilien, aussi bien que l'expression d'un certain paternalisme et d'une mauvaise foi qui a souvent caractérisé les intellectuels brésiliens (qu'ils soient populistes ou non, de gauche ou non), y compris une certaine frange du marxisme, pour ce qui concerne les rapports aux subalternes et à leur culture.

En outre, nous considérons l'utilisation du terme intermédiaire un peu ambivalente. Nous pensons qu'ils sont intermédiaires uniquement dans le sens où ils appartiennent aux classes moyennes, étant

[853] PREDAL, René. "Une tradition populaire vivante". In : Études *Cinématographiques*, n° 93-96, 1972. p. 24.
[854] Voir : BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 50-51.

ainsi inévitablement placés entre les travailleurs et les détenteurs des moyens de production, dans un entre-deux. Mais ils ne peuvent jamais être considérés comme étant des intermédiaires dans le sens de médiateurs nommés ou délégués par le peuple ou par les classes moyennes. Ainsi, il est pertinent de se demander si - en faisant abstraction des conflits entre les classes (la classe moyenne est totalement absente des films de la première phase) au nom d'un supposé front unique de gauche qui engloberait tous les nationalistes (indépendamment des classes) et en représentant le peuple (et sa culture) comme le responsable de son propre malheur - il y aurait vraiment une intermédiation.

En réalité, nous pensons que les « personnages relais» ne peuvent être des intermédiaires que si nous le plaçons dans cet entre-deux, sorte de non-lieu, de vacuité identitaire, qui les transforme dans ce que Michel Vovelle appelle le « métis» ou l' « intermédiaire culturel», dans la mesure où ils n'appartiennent à aucune classe ou culture, mais essaient d'imposer leur propre catégorie d'« inspirés», « leur propre univers de représentation[855]». Dans ce cas, il ne nous paraît pas anecdotique que ces personnages soient des errants, des marginaux à « un temps social et dramatique[856]» vivant dans un périlleux entre-deux, « davantage spectateurs qu'acteurs [857]», et qu'ils - à l'exception de Paulo Martins et de Marcelo (du film *O desafio*) - ne puissent pas être associés à un groupe déterminé ou que la représentation de la culture populaire dans les films soit le reflet d'une position entièrement subjective et ambiguë dans la mesure où elle traduit un certain ethnocentrisme là où elle se voudrait populaire. Selon Vovelle, ces incertitudes du métis culturel seraient normales, puisque « placé entre l'univers des dominants et celui des dominés, il en acquiert une position exceptionnelle et privilégiée : ambiguë aussi, dans la mesure où on peut le rencontrer aussi bien dans le rôle de chien de garde des idéologies en place que dans celui de porte-parole des révoltes populaires[858]».

Par ailleurs, cette citation, qui définit quasiment l'essence d'Antonio das Mortes et de Paulo Martins, rappelle un extrait de l'interview de Glauber Rocha accordée à Michel Ciment et Piero Arlorio où il observe que :

> « Avec Antonio [le personnage] je présentais la description d'une conscience ambiguë, d'une conscience en transe. Antonio, qui est un personnage primitif, un paysan, un aventurier, nous allons le retrouver plus développé dans toutes les contradictions de Paulo Martins de *Terra em transe*. Paulo Martins, comme Antonio,

[855] VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris: Gallimard, 1982. p. 174.
[856] BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. Op. cit. p. 195.
[857] Idem. Ibidem.
[858] Idem. p. 176.

> est un gars qui va à droite et à gauche, qui a une mauvaise conscience des problèmes politiques et sociaux. On retrouve en lui une révolution ayant recours aux contradictions, ce qui finit par le tuer[859]».

Pour revenir à Jean-Claude Bernadet, le fait d'avoir pensé ces personnages comme le reflet des idées populistes, du débat entre le leader et la masse, ne l'a jamais empêché de les associer aux réalisateurs et aux intellectuels et d'en dénoncer les contradictions. Notre divergence ici est de degré, puisque nous ne nions pas l'influence populiste mais en réduisons l'importance, puisque nous considérons comme appartenant à l'essence de l'intellectuel brésilien depuis toujours ce qu'il considère comme étant une influence ponctuelle du populisme. Dans le cas des années 1960 plus spécifiquement, nous pensons qu'il s'agirait du paternalisme messianique d'un intellectuel de type bolivarien, désireux de se transformer en rédempteur du peuple, auquel cas il rejoindrait les idéaux populistes, mais aussi de son envie d'établir une société platonicienne où le philosophe (symbole de l'intellectuel) serait une sorte de roi révolutionnaire, de leader politique et spirituel de la masse. Nous allons avoir l'occasion de revenir plus longuement sur la question du paternalisme.

A l'instar de Bernadet, René Gardies, qui les considère comme des personnages médiateurs, défend lui aussi l'idée que le peuple n'a été qu'un simple objet dans les films qui, en vérité, reflétaient les problèmes des classes moyennes. Mais à l'opposé du critique franco-brésilien, Gardies considère les « personnages relais» comme le reflet direct des idéaux des intellectuels et non pas comme une pure influence du populisme alors en vogue. Pour lui, le rôle des personnages principaux des films revenait souvent, au détriment du peuple, à un personnage « médiateur» venu du dehors, détenteur d'un pouvoir de transition qui était celui de:

> « éveiller la conscience politique du Peuple, de lui donner le sentiment et la raison de sa force, de brandir une arme révolutionnaire afin de la remettre à son vrai destinataire. Son isolement, la fatalité de son rôle, le drame intérieur qui déchire un être incompris, impuissant ou ignoré, reflètent très exactement la situation de l'intellectuel brésilien et le rôle que lui impose la nécessité historique. La hargne de Firmino, les sombres monologues de Corisco, le désenchantement rageur de Paulo [Martins] ou la sombre silhouette d'Antonio das Mortes traduisent le malaise d'une classe sociale[860]».

Profitons du fait que cette citation de René Gardies mentionne quelques personnages relais pour en analyser quelques-uns dans l'ordre chronologique de leur apparition au cinéma.

---

[859] "Entretien avec Glauber Rocha". Interview de Glauber Rocha à Michel Ciment et à Piero Arlorio. *Positif*, n° 91, jan 1968, p. 37-40. Apud : ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 117-118.

[860] GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Paris: Éditions Seghers, 1974. p. 122.

2.4.2.1.1 - Firmino

Le premier à apparaître est Firmino, le personnage relais de *Barravento*. Le film raconte l'arrivée d'un personnage dans un village de pêcheurs qu'il avait quitté (ou dont il avait été expulsé) quelques années auparavant pour aller gagner sa vie en ville. Cette arrivée va provoquer une série de changements dans le quotidien de ses habitants qui sont exploités par le propriétaire du filet avec lequel ils pêchent, qui se réserve la grande majorité du poisson pêché. Selon Barthélemy Amengual, « Firmino, le 'mauvais garçon', 'élément subversif' aux yeux de la police, indépendant, émancipé, préfigure le *cangaceiro* des films futurs, qui ne craindra plus ni dieu (sic) ni maîtres. Il dénonce la religion comme opium des pauvres. Il exaspère le mécontentement et les inquiétudes ; il aggrave les difficultés de vivre et les risques du travail[861]».

Rappelons que Glauber Rocha, qui n'était initialement que le producteur exécutif du film, a assumé la direction en cours de route et a décidé de changer le scénario alors que plusieurs scènes avaient déjà été tournées, ce qui a laissé quelques séquelles dans la forme et dans la compréhension finale du film.

L'œuvre, qui se voulait une espèce de manifeste contre les injustices sociales, est devenue en réalité une diatribe contre le peuple et la culture populaire considérée comme aliénante et responsable de la misère sociale du peuple. Firmino, qui n'appartient plus à la communauté depuis longtemps et n'a gardé aucune identification avec ses membres, arrive et essaie d'imposer du dehors, avec la « pointe du couteau» comme il le dit, sa volonté transformatrice et sans aucune participation ou adhésion de la communauté. Représentant le rationalisme de l'instance narrative, ses intentions et attitudes peuvent être perçues comme le modèle de la prétention et de l'arrogance avec lesquelles les intellectuels traitaient le peuple dans la mesure où il se moque de l'ignorance, de l'analphabétisme et de la culture considérée comme retardée du peuple. D'après Glauber Rocha :

> « L'exotisme de la culture noire, si chantée par les artistes d'origine « bahianaise», n'était qu'une position romantique et aliénée devant un grave problème de sous-développement, physique et mental. Les Noirs demeurent esclaves sous toutes les formes […] J'ai décidé de raconter la même histoire dans des termes différents. Et j'ai été forcé de la modifier radicalement, en laissant seulement la structure dramatique originale[862]».

---

[861] AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Op. cit. p. 47.

[862] "Walter Lima Júnior pergunta e Glauber Rocha explica o verdadeiro sentido de Barravento no cinema brasileiro". Diário de Notícias, 20 e 21/04/1962. Apud: CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962* (Tese de doutorado, FFLCH, São Paulo, 1999).

Firmino est un personnage aussi ambigu que les intellectuels de la période. Si, au nom d'une idéologie de gauche totalement exogène - le marxisme -, les jeunes cinémanovistes condamnaient une culture qu'au fond ils admiraient[863] (ou qu'ils n'avaient pas de raison de ne pas aimer), Firmino essaye de combattre le mysticisme en l'utilisant comme arme de défense. Dans sa lutte personnelle contre Aruan, qu'il dit vouloir transformer afin qu'il puisse révolutionner le peuple – mais qui ressemble davantage à une vieille rancune du passé, en raison de la préférence des personnes du village pour ce dernier qui, en outre, était plus fort et sortait toujours vainqueur des petits combats juvéniles entre les deux -, il ne hésite pas à recourir au sortilège afin d'essayer de détruire son rival, au risque de le tuer.

Le film est un peu confus et contradictoire et le montage synthétique de Nelson Pereira dos Santos ne l'aide pas beaucoup. En même temps qu'il dénonce et critique le mysticisme des pêcheurs, il semble le justifier. Et non seulement à travers le discours filmique, comme le suggère Ismail Xavier dans son livre *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, mais aussi au sein même de sa diégèse. Après avoir été incitée à faire l'amour avec Aruan, afin que Firmino pût prouver qu'il était un homme comme n'importe quel autre, Cota se suicide ou est amenée à se suicider. Sa mort, qui n'est pas commentée dans le film, de même que la grosse tempête qui s'ensuit, peuvent être attribuées à la vengeance d'Iemanjà, décrite dans le film comme jalouse, d'où la raison pour laquelle les hommes beaux du village, comme Aruan, demeurent vierges et célibataires.

Un peu avant, Firmino avait demandé au Père Tião un travail de sorcellerie pour détruire (tuer?) Aruan et nuire à la pêche. Le lendemain, il semble très content et fier quand il entend parler du décès d'Aruan, puis déçu et révolté quand il apprend qu'il est vivant. Ainsi, on ne sait pas si l'on doit croire que la sorcellerie n'est pas fiable, ce qui oblige le personnage représentant les intellectuels à choisir un autre terrain de bataille, ou si Aruan est vraiment protégé comme le supposent les gens du village. En plus, on ne comprend pas pourquoi il voulait tuer l'homme dont il veut éveiller la conscience afin qu'il puisse faire la révolution dans le village.

Dans son comportement douteux et ambigu, Firmino donne parfois l'impression de vouloir se venger du village (notamment d'Aruan) qui ne l'a jamais vraiment aimé, plutôt que de vouloir le

[863] Leon Hirszman était un grand amateur de samba et Paulo César Saraceni, qui a failli être un joueur professionnel, aimait autant le football que le *candomblé.* Saraceni a eu au moins deux femmes qui étaient initiées à cette religion et il avait l'habitude de dire que lire était aussi bien que jouer au foot (il a réalisé le film officiel de la FIFA sur la Coupe du Monde de 1978). Quand, dans la deuxième moitié des années 1960, les cinémanovistes apprennent que Gustavo Dahl a un cancer et qu'il n'a plus que trois mois à vivre, Saraceni demande à Isa, sa femme de l'époque, de préparer un « travail » au *candomblé* pour sauver son ami. En outre, il s'est marié une fois dans un *terreiro* (lieu de culte du *candomblé*) et a aidé à en construire un pour sa femme. Glauber Rocha avait l'habitude de dire, quand la fièvre révolutionnaire avait déjà cessée et qu'on l'appelait le réalisateur maudit, qu'il était béni puisqu'il avait été baptisé dans un *terreiro* de *candomblé*. David Neves a réalisé un film sur le club *carioca* de Flamengo, sa grande passion, et Leon Hirszman a réalisé quelques films sur la samba, le carnaval et les chants de travail des paysans.

transformer. Même son père, comme il affirme dans le film, ne l'aimait pas. Son envie d'aider ressemble parfois à une rancune. Il incite des personnes à se lancer dans une mer agitée en sachant qu'elles périront, sans éprouver aucune piété ou regrets (il sourit quand il apprend que des gens sont morts, même s'ils ont laissé des femmes enceintes derrière eux), tout simplement pour mener à terme son plan de détruire Aruan et de démystifier le pouvoir supposé de la religion afro-brésilienne.

Il dit vouloir se battre pour la liberté des pauvres, vouloir les libérer de l'exploitation, mais en réalité il lutte contre la religion populaire, comme si elle était la seule responsable de la soumission et du conformisme du peuple. Il croit qu'en mettant fin au mysticisme il mettra fin à l'exploitation. Et cette lutte contre la religion devient une évidence quand il coupe le filet à coup de couteau. Au lieu d'en donner un nouveau, le propriétaire récupère le vieux filet, obligeant les pêcheurs à travailler pour leur propre compte et mettant fin ainsi à l'exploitation, mais non à la misère étant donné que cette forme de pêche est plus dangereuse et moins productive que la pêche au filet. Firmino continue néanmoins à les critiquer, au lieu de les stimuler, même si au début du film il se vante d'être libre et de travailler pour son compte. Aruan, qui est lié à la religion malgré lui, est beaucoup plus objectif dans sa critique du propriétaire du filet, des exploitants du peuple. Quand l'émissaire du patron apparaît pour demander sa part du partage de la pêche, sans vouloir comprendre qu'il n'y a pas eu de poisson car le filet était troué, Aruan essaie de le frapper en lui disant :

> Cela fait dix ans que l'on tire ce filet sans n'avoir jamais rien demandé. Maintenant qu'il y a un problème, il vient nous agresser. Nous ne sommes pas des chiens !
> Laisse tomber, Aruan, on a besoin d'eux.
> Certes, mais c'est nous que tirons le filet. Quand il n'y a pas de poisson, on ne mange pas. Le propriétaire ne pense pas à cela. Il mange tous les jours. Ici c'est un xaréu (le type de poisson qu'ils pêchent) pour chaque cent personnes.

Firmino est perçu dans le film comme un étranger. D'ailleurs, il semble aussi étranger à la réalité qu'il veut modifier que le réalisateur à la réalité qu'il raconte. Et ce caractère étranger de Firmino apparaît clairement au début du film, quand les habitants jouent la samba au centre d'un cercle où chaque danseur invite le prochain (connu, un ami, un flirt) par un coup de nombril (une *umbigada*, le nom de la danse à l'origine de la samba). Firmino n'est jamais invité. Il s'invite quand Cota commence à danser. Puis il essaie d'inviter Naïna, qui vient d'arriver, à intégrer le cercle, mais elle résiste. L'insistance de Firmino finit par provoquer une bagarre entre Aruan et lui.

Sur la méfiance dont faisaient preuve certains peuples traditionalistes face à un étranger, l'anthropologue écossais James George Frazer note que :

> « se protéger contre les influences préjudiciables exercées volontairement ou involontairement par les étrangers est pourtant un dictame élémentaire dans la prudence du sauvage. En outre, on croit que l'homme qui a fait un voyage peut avoir contracté une maladie magique des étrangers avec lesquels il a eu des contacts. Ainsi, lors de son retour dans sa localité, avant d'être réadmis dans la société de sa tribu et de ses amis, il doit être soumis à certaines cérémonies purificatrices[864]».

Nous pensons que cette méfiance est naturelle chez l'être humain et non seulement chez les peuples dit primitifs. Toutefois, il est important d'observer que, dans le *candomblé*, le caractère étranger ou familier n'est pas défini par rapport à l'espace géographique, au simple voisinage, mais par rapport à l'extériorité à la famille du *candomblé*, au fait que la personne n'est pas initiée. Selon l'ethnologue Juana Elbein dos Santos :

> « Le lien qui s'établit entre les membres de la communauté n'est pas dû au fait qu'ils habitent un espace déterminé : les limites de la société *egbé* [le *candomblé*] ne coïncident pas avec les limites physiques du '*terreiro*'. Le '*terreiro*' [qui peut aussi être synonyme de village] dépasse les limites matérielles (le pôle d'irradiation pour ainsi dire) pour se projeter et traverser la société globale. Les membres de l'*egbé* circulent, se déplacent, travaillent, ont des liens avec la société globale, mais constituent une communauté 'flottante', qui concentre et exprime sa propre structure dans les '*terreiros*'[865]».

Ainsi, dans le film, le caractère étranger du personnage et de son réalisateur s'explique par le fait qu'ils ne sont pas initiés au *candomblé* et cette extériorité peut aussi être considérée comme responsable du fait qu'ils se trompent d'ennemi. Au lieu de dénoncer les véritables adversaires du peuple, ils accusent leur religion. D'ailleurs, la position anti-*candomblé* du film ne laisse pas de place au doute, ce qui nous permet d'inférer que l'ambiguïté qui demeure dans le film, permettant des lectures ponctuelles de valorisation du mythe religieux, est due davantage aux problèmes concernant le remaniement du scénario et au changement de réalisateur en cours de tournage qu'aux

---

[864] FRAZER, James George. *O Ramo de ouro*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1982. p. 87-89. Apud : PRUDENTE, Celso. *Barravento – O negro como possível referencial estético no Cinema* Novo *de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995. p. 68.

[865] SANTOS, Juana Elbein. *Os Nàgô e a morte : Pàdè, Asèsè e o culto. Égun na Bahia*. Tradução da Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 32-33. (Ce livre est la traduction en portugais d'une thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne en 1972).

véritables intentions de l'instance narrative[866]. Rappelons que Glauber Rocha conserve une grande partie des images déjà tournées par le réalisateur précédent qui, lui, cherchait à valoriser le candomblé.

A la fin du film, Firmino arrive à prouver qu'Aruan est un simple mortel comme n'importe quel autre. Défié lors d'un combat dont il sort vainqueur, il préserve la vie d'Aruan afin qu'il puisse sauver le peuple de la misère et du mysticisme. Après le duel, Firmino disparaît sans que la narration cherche à expliquer comment. Aruan est expulsé de la communauté et part vers la ville pour, peut-être, revenir un jour et essayer de révolutionner le village, mais surtout pour épouser Naïna. La rédemption du village est reportée dans l'avenir, mais dans le présent, rien n'a changé dans la vie des pauvres qui continueront à pratiquer le *candomblé* et à être exploités par les riches, de même que Firmino et ensuite Aruan vont continuer à survivre dans les grandes villes, comme des *malandros*[867], grâce à du travail occasionnel, des salaires de misère et fuyant la police sans parvenir à changer quoi que ce soit à la structure d'exploitation et de ségrégation.

Cette fin sans changement véritable pour la communauté renforce l'idée que le problème de Firmino était un problème personnel avec Aruan, dont il arrive à détruire l'aura de saint. Toutefois, au contraire de ce qui est dit, on ne peut pas dire que Firmino a vraiment changé Aruan – qui, depuis le début, se montre mécontent de la situation des pêcheurs -, mais simplement qu'il a réussi son objectif de démontrer qu'il était un homme comme n'importe quel autre et de le faire expulser du village, car depuis le début du film Aruan ne croit pas non plus à ce que l'on dit de lui, qu'il est voué à Iemanja, la déesse de la mer dans le *candomblé*. Il se laisse emprisonner par le mysticisme, dans lequel il ne croit pas beaucoup, pour le bien de la collectivité. Et cela s'explique car, au sein de la culture noire, la communauté et l'échange sont plus importantes que l'individu et l'accumulation. Comme le souligne le sociologue Muniz Sodré, « Dans la culture noire, l'échange n'est pas dominé par l'accumulation linéaire d'un reste (le reste d'une différence), parce qu'elle est souvent *symbolique* et, pourtant, *réversible* : l'obligation (de donner) et la réciprocité (recevoir et restituer) sont les règles basiques. C'est le groupe (concret) et non pas la valeur (abstrait) qui détient les règles de l'échange[868]».

A la fin du film, nous ne pouvons considérer Firmino victorieux que si nous croyons que son problème concernait Aruan. Si nous pensons que son objectif concernait le changement de la

---

[866] Luiz Paulino affirme dans une interview accordée à José Gatti que le producteur Rex Schindler se plaignait en disant qu'il donnait trop d'importance au *candomblé*. Il est allé demander à Glauber Rocha de donner davantage d'importance au politique. José Gatti. *Barravento, a estréia de Glauber***.** Op. cit. p. 47.

[867] Firmino apparaît dans le film habillé comme un véritable *malandro*, dans le même genre que ceux qui apparaissent dans d'innombrables *chanchadas* et que les cinémanovistes et la critique n'appréciaient guère. Le petit récit qu'il fait de sa vie aux amis du village et à Cota démontre qu'il ne fait pas que s'habiller à l'identique, mais qu'il vit comme un *malandro* fuyant constamment la police.

[868] SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 95.

communauté, il a totalement échoué, puisque tout demeure comme avant, à l'exception peut-être du fait que les pêcheurs travailleront, malgré eux, à leur compte. Dans ce cas, Firmino ne serait venu que pour semer le désordre dans une société qui reste, malgré tout, indestructible.

C'est justement en raison des désordres qu'il suscite qu'il est considéré par plusieurs auteurs, notamment Ismail Xavier, comme une sorte d'*Exu*, le messager des dieux du panthéon du *candomblé*. Cependant il ne s'identifierait qu'à l'un des versants de l'entité qui est celui du renversement de l'ordre établi. Et cette identification paraît évidente quand Firmino marque, de manière désobligeante et sans plus d'explication, un numéro 7 sur le visage de Cota au tout début du film. Ce numéro est attribué par les yoroubas au caractère transformateur de l'*orixá*[869]. Comme l'a observé Ismail Xavier, Firmino semble avoir une mission précise à accomplir dans le film. Ainsi, tout au long du film, il travaille, incessamment, pour mener à bien cette tâche et ne disparaît qu'une fois qu'il pense qu'elle est finie[870]. Et cette mission serait celle de provoquer la révolte (le *barravento*[871]) des pêcheurs et la fin du mysticisme.

Mais *Exu* est une divinité contestataire et pleine d'irrévérence qui peut être autant sociale qu'antisociale. Ainsi il peut aussi avoir un coté transformateur, comme nous l'explique Stefania Capone :

> « Dieu aux multiples visages et aux multiples origines, Exu-Legba exerce aussi la véritable critique du pouvoir et des puissants. Il est la seule divinité à pouvoir le faire, en introduisant la liberté dans un système fermé et préfixé. [...] En vérité, la majorité des mythes relatifs à Exu-Legba sont des mythes d'inversion de l'ordre social. Ainsi, Exu a un rôle double : d'un côté, il est le transgresseur des règles, le contestataire de l'ordre établi ; d'un autre, il représente le symbole du changement dans ce même ordre, en explorant les possibilités inhérentes au *status quo*[872]».

Mais il a aussi un côté plus pacifique d'organisateur du désordre, décrit souvent comme positif par rapport à l'autre, plus négatif, comme l'observe l'anthropologue brésilien Renato Siveira, pour qui Exu « parle la langue des orixás et des êtres humains, il est souvent invoqué avant toutes les autres divinités, parce qu'il est considéré comme le contrôleur de tous les codes, le promoteur de la communication […] Cela veut dire qu'il est le responsable de l'ordonnancement du chaos vital[873]».

---

869 GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 64.

870 XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 53.

871 Le *barravento* est, dans le *candomblé*, l'état qui précède la transe (la possession par les orixás) des fils et filles de saint et il est caractérisé par des mouvements brusques et désordonnés, mais dans le film il est synonyme de changement soudain et brutal du temps.

872 CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé : tradição e poder no Brasil*. Tradução do francês de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Pallas, 2004. p. 62.

873 SILVEIRA, Renato. "O jovem Glauber e a ira do orixa". *Revista USP*, n° 39, setembro / novembro 1998. p. 107.

Nous pouvons soutenir que, pour mieux affirmer son idéologie personnelle, Glauber Rocha identifie Firmino à un seul des aspects d'*Exu*, celui considéré comme négatif, ce qui explique la méchanceté de Firmino, qui ne ressent aucune compassion face à la douleur des gens, et peut justifier son expulsion auparavant du village et même celle d'Aruan dans le présent, devenu un quasi rebel sous l'influence de Firmino. Tous les deux peuvent être perçus comme des éléments maléfiques dans la mesure où ils prôneraient le changement de l'ordre établi et pourrait provoquer l'éclatement du groupe.

Un autre détail du personnage le rapproche du réalisateur. Bien que Firmino soit un ancien villageois, du point de vue du récit il ne subit aucune évolution, aucun changement et il termine le film comme il l'avait commencé, c'est-à-dire qu'il ne prend pas conscience des problèmes du lieu au fur et à mesure qu'il se familiarise avec les problèmes des pêcheurs, à l'instar du personnage nommé Gaúcho dans le film *Os fuzis*. Firmino arrive au village déjà avec l'intention de tout chambouler, de provoquer immédiatement le changement, le *barravento*, et de former et/ou annoncer, comme un prophète, l'arrivée du nouveau messie Aruan - comme l'intellectuel annonce la bonne nouvelle à travers un cinéma instrumentalisé. Firmino transforme Aruan de la même façon que les réalisateurs voulaient transformer le peuple. Ainsi, il est clair dans le film que le seul objectif de sa venue au village est de chambouler l'ordre existant et de provoquer la confusion. Et cette attitude plus anarchique que révolutionnaire le rapprocherait du réalisateur du film. Par ailleurs, à propos de cette identification entre Firmino, Exu et Glauber Rocha, Antonio Pitanga, l'acteur qui interprète le personnage, observe que :

> « L'*Exu* n'est pas un *orixá* dérangeant, il vient tranquillement. On doit lui demander l'autorisation. Et Exu, dans la conception de Glauber, qui est celle du *candomblé* du laïque, c'est l'image qui contagionne. Et ce qui était installé là-bas dans ce *terreiro*, dans cette région, était en train de se passer sans l'autorisation due à Firmino Bispo dos Santos ... Alors, si ce n'était pas comme cela devrait être, Firmino arrive, dans la figure d''*Exu*, et met en désordre la maison. Ce qui serait Glauber lui-même et sa conception cinématographique : il a souvent renversé la table[874]»

Cette identification entre la vision du personnage et celle du réalisateur passe aussi par la manière dont l'instance narrative filme le héros et le futur héros (quand il commence à subir l'influence des idées du premier), montrés souvent à l'écart du groupe, comme l'a noté Bernadet[875]. On peut inférer que l'instance narrative veut représenter le conflit entre l'individu (être pensant, intellectuel) et la

[874] Témoignage d'Antonio Pitanga. Cité chez GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 65.
[875] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 54-55.

communauté (masse manipulée). Dans ce cas, cette séparation aurait au moins trois raisons. D'abord, elle symbolise la prise de conscience de l'individu qui conduit paradoxalement à un inévitable éloignement du groupe qui aboutit à son départ vers la ville, puisqu'il ne s'intègre plus à l'ordre traditionnel. La deuxième raison dénote la supériorité de l'individu qui, en prenant conscience de la situation, s'éloigne automatiquement du groupe qui demeure aliéné. Un être qui pense s'individualise et n'intègre plus la masse, ensemble sans individualité. La troisième raison désigne la marginalité et l'exclusion vécues par l'individu qui pense au sein des communautés traditionnelles. Comme il est perçu avec méfiance, son éloignement viserait à préserver l'unité du groupe.

2.4.2.1.2 - Antonio das Mortes

Il n'y a pas beaucoup de différence entre Antonio das Mortes et Firmino (ou, du point de vue thématique, entre les films *Barravento* et *Deus e o diabo*) étant donné que tous les deux, espèces d'alter ego du réalisateur, essaient de bouleverser et de remplacer l'ordre traditionnel et conservateur par un nouvel ordre, considéré comme plus progressiste, au-delà du fait que les deux préfèrent s'attaquer aux pauvres et à leur culture, au lieu d'attaquer leurs véritables ennemis. Pour tous les deux, il suffisait d'éliminer le mysticisme pour que survienne une prise de conscience qui conduirait à une inévitable révolution mettant fin à la misère des paysans. Au lieu de désigner et d'attaquer les véritables responsables, ceux qui exploitent la foi du peuple, leur niant les droits sociaux les plus basiques et primaires, ils critiquent le peuple et sa culture. La responsabilité de la misère reviendrait au peuple et à ses pratiques culturelles considérées comme prélogiques et aliénantes, tandis que les véritables oppresseurs sont à peine cités.

Néanmoins, si les actions de Firmino semblent déterminées par une revanche personnelle ou par un principe idéologique, les actions d'Antonio, malgré l'idéologie qu'il dit avoir, sont motivées par l'argent, sont commanditées et payées par les puissants du *sertão*, que le *cangaço* et le messianisme dérangeaient : les grands propriétaires terriens et l'Église catholique. Les prêtres catholiques se sentaient menacés par les leaders messianiques qui, avec leur prédication et leur engagement plus direct du côté des pauvres, augmentaient considérablement le nombre de leurs fidèles réduisant d'autant ceux de l'Église qui voyait la dîme diminuer provoquant l'appauvrissement des paroisses. Les propriétaires terriens se sentaient menacés par les constantes invasions des *cangaceiros* et par le discours de rébellion qu'ils faisaient passer dans la mentalité des paysans. Ainsi, les deux mouvements étaient une menace pour l'ordre établi, ce que le film n'ignore pas mais ne développe pas non plus.

Modèle de l'ambiguïté historique des classes moyennes, souvent placées entre Dieu et le Diable, entre la croix et l'épée, la situation d'Antonio, dont la chanson du film dit qu'il n'a pas de dévotion pour un saint quelconque, est beaucoup plus proche de la situation des cinéastes que l'on ne l'imagine. Il veut aider le peuple, mais travaille pour les classes dominantes. Ainsi, au lieu de lutter directement contre les puissants, ses patrons, il essaie de susciter la révolte au sein du peuple en le tuant. Les cinéastes veulent aider le peuple, mais ont besoin de l'argent de la bourgeoisie pour produire leurs films. Alors, au lieu d'attaquer les politiques et les classes hégémoniques qui, alliés, luttent contre les intérêts des plus démunis, ils essayent d'apporter la conscience aux pauvres à travers la critique de leur culture, considérée comme aliénée et la seule responsable de leur soumission et de leur misère.

Quand l'aveugle lui demande des explications sur cette incohérence entre vouloir aider les pauvres et les tuer, Antonio répond que « Je ne veux pas que l'on comprenne ma personne. J'ai été condamné à ce destin et je dois l'assumer : sans pitié ni pensée». Cette phrase aurait pu très bien avoir été prononcée par Firmino qui ne refusait aucune méthode dans sa détermination pour mener à bien son plan de destruction de l'aura mystique d'Aruan, mais aussi par n'importe quel réalisateur du cinéma novo tellement ils paraissaient pénétrés d'un propos, d'une mission, qui précédait les films en faisant fi de la cohérence de la démarche.

Dans le scénario inclus dans le livre d'essais éponyme, analyses et critiques publiées après la sortie du film, il y a un dialogue entre Antonio et l'aveugle qui explicite cette contradiction du personnage d'Antonio et qui, pour cause, n'a pas été filmé ou a été coupé au montage. L'aveugle essaie de dissuader Antonio de tuer Corisco en lui disant qu'il comprenait le dessein de Corisco de lutter à côté des pauvres, mais pas le sien qui consistait à lutter contre le peuple. Antonio lui répond qu'il ne peut pas vivre en paix avec la sécheresse et le *cangaço*, répétant une maxime des puissants du *sertão* qui, en refusant toute responsabilité, attribuaient la misère de la région à ces deux phénomènes uniquement. Mais l'aveugle fait appel à sa raison en lui demandant si la fin du cangaço et de la sécheresse signifierait la fin de la misère. Ce à quoi Antonio répond que « Dieu est le peuple, le Diable, la richesse […] Sans *cangaceiro* et sans millénarisme, le peuple voit plus clair… Comme ça il voit le Diable de face... Alors je combattrai du côté de Dieu... C'est pour cela qu'il faut que j'en finisse le plus rapidement possible avec Corisco […] Puis surviendra la guerre de Dieu et du Diable». Cette phrase fait penser à celle où Firmino dit à Cota qu'il a coupé le filet pour que le peuple se rebelle, car « il faut faire mal au ventre. Quand la blessure deviendra immense, alors viendra le soulèvement». Mais Antonio, à l'instar de Firmino, ne voit pas aussi clair qu'il le pense, puisqu'il n'identifie pas les véritables causes de la misère du peuple. Avec l'idée préconçue qui considérait toute expression de la culture populaire comme aliénée et n'admettait aucune

dialectique, comme le prouve le refus des évidences présentées par l'argument de l'aveugle, il essaie d'imposer son idéologie au détriment de l'histoire locale. Il semble oublier qu'en assassinant les religieux, les leaders du *cangaço* et leurs disciples par obéissance aux commandes des puissants, il combat Dieu (le peuple) du côté du Diable (le pouvoir et la richesse). Bien ou mal, le messianisme et le *cangaço* (du moins à l'origine) défendaient le droit du peuple.

Sur les contradictions du personnage et les identifications qu'il aurait avec lui-même, Glauber Rocha affirme que Antonio das mortes est un personnage explosif et prérevolutionnaire qui veut mettre fin au mysticisme aliénant. En ce sens, « il a quelques points de vue qui m'appartiennent, qui sont personnels, et d'autres qui appartiennent au *jagunço*[876] proprement dit. Il a cette contradiction qui me paraît fondamentale, dans le jeu des éléments, pour la dialectique même des choses[877]». Mais c'est Jean-Claude Bernadet qui explique le mieux son ambiguïté :

> « Antonio das Mortes n'est pas un personnage en contradiction, il est réduit à une contradiction. C'est la contradiction personnifiée. Antonio est payé par l'Église et par les grands propriétaires terriens pour mettre fin aux fanatiques et aux *cangaceiros*, alors que fanatisme et *cangaço* sont présentés dans le film comme deux formes d'aliénation qui canalisent la violente insatisfaction et l'agressivité d'une paysannerie encore immature pour faire sa révolution. Justement pour cela, Antonio das Mortes pense que, en mettant fin à ces deux formes d'aliénation, il donne au paysan la possibilité de réaliser sa révolution. Malgré son intention, Antonio ne se lie jamais à Manuel, représentant des paysans dans le film, il le connaît à peine. Quant à Manuel, il ignore tout concernant Antonio das Mortes. Manuel et Antonio ne se connaissent ni ne se connaîtront pas[878]»

Cette citation est importante parce qu'elle démontre et dénonce la séparation entre ceux qui voulaient changer et ceux qui devraient être changés, constituant deux univers complètement distincts et à part, qui ne se croisaient guère. Antonio symbolisant l'intellectuel, il est facile de noter l'allusion faite à la vision totalement extérieure qu'avaient les intellectuels de l'univers du peuple. Ils voulaient apporter la conscience à un peuple qu'ils ne connaissaient pas et avec lequel ils n'interagissaient pas.

Antonio, athée comme les intellectuels qu'il représentait – à travers une chanson, nous apprenons qu'il n'a aucun saint protecteur -, s'identifie à l'idéologie de son créateur dans la mesure où sa fonction consiste à détruire les obstacles qui empêcheraient l'émergence de la révolution. Ces obstacles, le messianisme et le *cangaço*, sont représentés comme de légitimes manifestations populaires de mécontentement, mais sont considérées comme aliénantes parce qu'inefficaces. Ainsi, l'objectif d'Antonio est d'apporter la conscience critique à Manuel et à Rosa, de leur permettre de

[876] Homme de main.
[877] ROCHA, Glauber et alii. Glauber rocha : Deus e o Diabo na terra do sol. Op. cit. p. 132.
[878] BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. Op. cit. p. 193.

fuir la misère du *sertão* pour aller, comme Firmino et Aruan, vers la mer, donc vers la ville (le berceau de la modernité et lieu de résidence de l'intellectuel éclairé) où ils passeraient par une sorte de formation et de transformation avant de revenir faire la révolution.

Antonio est pour Manuel et Rosa ce que les réalisateurs du cinéma novo devraient être pour le public de leurs films : le déflagrateur de la conscience critique. Si Antonio détruit les étapes antérieures au processus de prise de conscience avec son arme, poussant Manuel et sa femme à une prise de conscience [quasiment obligée], les cinéastes faisaient de même (ou auraient aimé le faire) à travers leurs films. L'un et l'autre se voient comme des catalyseurs ayant pour mission, comme un destin quasiment messianique, de rendre les plus démunis conscients de leur exploitation et de les conduire à faire la révolution.

2.4.2.1.3 - Gaúcho

Un autre personnage relais est le chauffeur de camion nommé Gaúcho dans le film de Ruy Guerra, *Os fuzis*, que nous avons déjà analysé dans la première partie du chapitre précédent lorsque nous avons parlé de l'influence de la distanciation brechtienne sur les films du cinéma novo. Gaúcho diffère de Firmino et Antonio das Mortes, dans le sens où il n'est ni un *malandro* ni un tueur à gages au service des élites, mais le simple propriétaire d'un camion de transport qui sillonne le pays et connaît très bien les problèmes des pauvres. Gaúcho est loin d'être un saint ou un vaillant défenseur des pauvres. Il représente dans le film la classe moyenne consciente des problèmes des pauvres, mais incapable de prendre une décision contre cette exploitation dont elle est l'une des principales bénéficiaires.

Gaúcho diffère également des deux autres personnages dans le sens où sa révolte prend forme au fur et à mesure qu'il entre en contact avec la dure réalité des paysans brésiliens et, surtout, à partir du moment où, sans argent, il se voit obligé de traverser les mêmes difficultés que le peuple. Son idée n'est pas toute faite depuis le début. Au contraire des autres, il donne l'impression de se positionner du côté du pauvre contre les forces de l'ordre. Et cette position ambiguë devient évidente lors de la scène dans un bar où alors que l'un des policiers est en train d'humilier le peuple avec ses connaissances techniques sur les fusils, Gaúcho apparaît pour les secourir et retourner l'humiliation contre le policier. Toutefois, il ne se positionne pas vraiment du côté du peuple dont il ne partage pas les idéaux, ni n'en prend jamais la défense. Il est dans l'entre-deux, étant donné qu'il n'appartient ni à un camp ni à l'autre, ni à une classe ni à l'autre et essaie de s'imposer comme une troisième catégorie, dans quel cas il renvoie à celle de l'intellectuel derrière la caméra. Cynique, sa position consiste davantage à s'opposer aux forces de l'ordre que de se montrer solidaire face à

l'exploitation des pauvres. Son problème, comme l'observe Jean-Claude Bernadet, « est avant tout moral ; quand maintenir l'ordre signifie tuer des affamés, alors on doit avoir honte de la maintenir[879]». Une citation qui ressemble à celle de Glauber Rocha où il affirme à propos d'Antonio das Mortes qu'« il ne devient pas un personnage révolutionnaire, sa transformation est plus une question morale que politique. Il est tout simplement un type de classe moyenne […] Il en a tous les complexes, la mauvaise conscience, etc.[880]».

Mais, à l'instar des deux autres, Gaúcho fait aussi preuve de mauvaise foi envers le peuple. Il semble divorcé de ce peuple qu'il trouve assez attentiste. Il n'essaye jamais d'échanger avec lui ou de s'en approcher afin d'éveiller leur conscience critique et politique. Il préfère parler à Mário, l'un des policiers et son ancien collègue de l'époque où lui aussi était policier, quelqu'un qu'il pense pouvoir comprendre et, peut-être, parce que, comme Firmino, il pense qu'il faut agir sur une sorte de leader qui puisse ou sache influer directement sur le peuple représenté dans le film comme excessivement aliéné par la religion. Ce peuple étant totalement démobilisé par rapport à la lutte contre ses opposants, le leader ne peut venir que de l'extérieur, d'où le choix de Mário.

Dans une analyse sur la construction de l'univers de l'Autre dans certains films du cinéma novo, Ismail Xavier observe, à partir de la critique du film écrite par Roberto Schwarz, que le film ne fait aucun effort pour comprendre cette différence entre Gaúcho et le peuple, se faisant même un point d'honneur de la transformer en un procédé narratif. D'après lui le sertão apparaît dans le film « comme un univers opaque, et la discontinuité qui sépare le monde du narrateur et du spectateur du monde de la faim est un présupposé qui informe la structure même de l'œuvre. Au lieu de masquer la distance qui rend problématique l'identification, *Os fuzis* la rend visible de façon gênante, tendant à suspendre un mouvement de la conscience *sertaneja*[881]».

Comme dans le film *Barravento*, le film de Ruy Guerra sépare le peuple des éclairés et dénonce, de manière aussi très timide, la position d'abandon du peuple par les autorités politiques qui, au lieu de lui envoyer de la nourriture afin d'éviter qu'il meurt de faim, lui envoient l'armée pour protéger les propriétaires des épiceries et agir contre lui. Mais dans ces deux films, cette dénonciation d'une alliance entre le gouvernement et la bourgeoisie contre le peuple est vidée de son sens dans la mesure où les réalisateurs n'insistent pas sur le sujet et préfèrent attribuer au peuple, paralysé par la foi et l'ignorance, la responsabilité de son propre état de misère. Un peuple qui préfère mourir de faim plutôt que de sacrifier un bœuf considéré comme saint.

---

[879] BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. Op. cit. p. 193.
[880] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 197.
[881] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 172-173.

La réaction romantique et désespérée de Gaúcho à la fin du film est davantage une attitude personnelle que la prise de défense du peuple. Gaúcho - qui s'est souvent montré indifférent aux problèmes des autres, qui passe ses journées dans le bar à s'enivrer et à pratiquer son ironie en se moquant des uns et des autres - se retrouve, sans argent et sans camion en état de marche, dans la même situation de famine que les pauvres. Alors, quand il voit un pauvre aller chercher une caisse en bois pour ensevelir son enfant mort de faim, tandis que les camions partent en apportant ailleurs la nourriture qui pourrait les sauver, il se révolte, prend l'arme de l'un des policiers, tire sur les camions, mais est poursuivi et rapidement assassiné.

C'est la passivité et l'inertie du paysan avec son enfant mort dans les bras, aussi bien que son incapacité à réagir et à se défendre, - qui permettent d'illustrer son état d'aliénation totale -, qui suscitent la réaction émotionnelle et paternaliste de Gaúcho. Pour lui et l'intellectuel auquel il se substitue, ce peuple - représenté comme un objet déshumanisé par l'humiliation et la douleur, qui finit par accepter dans l'impassibilité la violence qu'on lui inflige - a besoin d'un leader qui puisse le défendre, éveiller sa conscience critique et le guider vers le soulèvement révolutionnaire qui constituerait sa seule forme de salut possible.

La position radicale des réalisateurs et des personnages relais, qui les a amenés à considérer la culture populaire comme mystificatrice tout en réifiant le rôle de l'intellectuel dans le processus de libération du peuple, a fini par les transformer dans une sorte de troisième voie du mysticisme : celui d'un intellectuel paternaliste et messianique, sauveur du peuple, dans lequel il fallait croire. C'est ce dirigisme et ce paternalisme caractérisant la posture du personnage relais qui coïncide avec celle des intellectuels de gauche de cette époque auquel le personnage est censé se substituer intra-diégétiquement), que nous allons analyser maintenant avec l'objectif de renforcer l'idée d'une construction idéologique des films.

2.4.3 - Le paternalisme intellectuel

Ce paternalisme est le corollaire d'une division de la société ayant d'un côté le peuple, dans le sens défini par la gauche de personnes éclairées capables de guider et d'élever le pays, et de l'autre, la masse aliénée (le peuple selon notre conception), incapable de penser et d'agir dans son intérêt qui, comme le présuppose l'action des personnages relais - alter ego des intellectuels -, doit être sauvée par les premiers. Ce discours paternaliste est caractéristique d'une forme de changement par le haut

que Gramsci appelle une « révolution passive[882]» et qui, dans ce sens, peut être perçu comme une manifestation autoritaire tributaire de l'envie quasiment messianique de l'intellectuel d'assumer un rôle social et politique d'agent de la conscience et du discours de l'autre. Il y aurait dans cette attitude quelque chose du philosophe de La République de Platon et de l'allégorie des cavernes. Le peuple aliéné et ignorant vivant le dos tourné à la réalité, il reviendrait à l'intellectuel (au philosophe) de le sauver de l'exploitation, de lui apporter la conscience. Et cette image de l'intellectuel symbole de la lumière et leader de la révolution apparaît de manière bien évidente au début et à la fin du film *Barravento*, lorsque Firmino, l'élément transformateur, sort presque de l'intérieur du phare et, à la fin, quand Aruan, l'élément transformé, semble rentrer dans le phare. L'élitisme de cette position de la gauche rappelle celle de l'intellectuel conservateur brésilien pour qui « La réalisation d'un grand idéal n'est jamais l'œuvre collective de la masse mais celle d'une élite, d'un groupe ou d'une classe qui s'identifie à lui, qui lutte pour lui[883]».

Ainsi, au terme de populisme, nous préférons celui légèrement plus nuancé de paternalisme[884] car dans ces films il n'est pas forcément question de défendre politiquement les intérêts du peuple, ni de suggérer des mesures protectionnistes qui lui seraient favorables, mais de se positionner de manière paternelle et supérieure, comme quelqu'un qui appartiendrait à une caste de notables, à l'avant-garde intellectuelle et révolutionnaire et qui pour cette raison devrait guider et sauver un peuple inculte appartenant à une caste inférieure, souvent représenté comme ignorant et aliéné, précapitaliste et infantile qui ne constituerait même pas une classe sociale. Un type de paternalisme autoritaire qui est d'ailleurs critiqué par Glauber Rocha dans son film très anticolonialiste, *Der Leone have sept cabeças (Le lion à sept têtes*)[885], quand des manifestants populaires portent une banderole où nous pouvons lire « contre le paternalisme néo-colonialiste».

---

[882] Gramsci, ainsi qu'une une large partie de la gauche, ne condamnait la révolution passive que lorsqu'elle était bourgeoise. Pour lui, qui défendait l'hégémonie des intellectuels, ces derniers "doivent être des gouvernants et non des gouvernés, des constructeurs d'idéologies pour gouverner les autres..." In : *Cadernos do cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 284.

[883] Cité par MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia autoritária no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978. Apud : PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation*... Op. cit. p. 20.

[884] Nous insistons sur cette subtile différence même si nous savons très bien que le paternalisme n'est, assez souvent, que l'une des caractéristiques du populisme, mais ici il importe de ne pas faire l'amalgame entre la posture socio-culturelle, quasiment ethnocentrique tellement elle semblait aristocratique, de l'intellectuel brésilien des années 1960 et la posture politique des leaders populistes. Une autre différence tient en ce que les populistes, au contraire des cinémanovistes, considèrent les travailleurs comme une catégorie et une classe sociale. L'intellectuel cherchait à aider un peuple considéré moins pour ses besoins (les vrais difficultés et problèmes du peuple n'y sont jamais abordés) que pour son infériorité. L'intellectuel, par rapport au politique, n'a pas été élu tuteur du peuple. Son rôle est auto-attribué. Il se proclamait représentant légitime, mais n'était pas légitimé. Ce qui fait que l'intellectuel a adopté le peuple mais n'a pas été adopté en retour, peut-être en raison du manque de dialogue entre les cinéastes et leur public.

[885] Par ailleurs, ce film condamne aussi l'idée d'un pacte avec une bourgeoisie supposée nationaliste. Les colonialistes imposent Xobu, le chef tribal, comme nouveau président afin d'éviter la lutte armée. Son défilé en car ouvert dans les rues, à côte du peuple, des musiciens et des leaders colonialistes en liesse, ressemble au carnaval aliéné du film *Terra em transe* où le peuple semble suivre aveuglement et de manière aliénée les leaders politiques. Dans le film Der Leone have sept cabeças, Xobu, une sorte de vendu, de traître à son peuple, qui ne cesse de vanter les avantages du colonialisme, ne tarde pas à être trahi par ceux-là mêmes qui l'ont porté au pouvoir.

Le paternalisme de la gauche brésilienne des années 1960 est largement influencé par le déterminisme aristocratique qui conditionne l'homme aux circonstances et à l'éducation que Marx critique dans *Les Thèses sur Feuerbach*, mais paraît endosser quelques années plus tard dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Même si la question de l'éducation n'y est pas directement mentionnée, il n'est pas impossible de l'imaginer quand, en analysant la situation des paysans français, Marx affirme qu' « ils ne sont pas capables de faire valoir leur intérêts de classe en leur propre nom, soit par un parlement, soit par une convention. Ils ne peuvent se représenter eux-mêmes, ils doivent être représentés [886]». Dans le cadre de notre recherche et pour les intellectuels brésiliens des années 1960, le substantif représentation porte la double acception de reproduction visuelle et représentation politique. Excessivement inculte pour se représenter (autant en termes politiques qu'en termes de création artistique) tout seul, il reviendrait à l'élite intellectuelle le rôle de le faire à sa place.

Ainsi, dans le discours paternaliste, les intellectuels ne sont pas les représentants d'un peuple érigé en classe. Individus exceptionnels et sujets historiques, ils parlent au nom d'une masse ventriloque et amorphe qui, condamnée à l'ignorance, ne s'exprime presque jamais dans les films du cinéma novo. La parole ne lui est jamais donnée et quand on la lui cède ponctuellement, c'est pour la reprendre aussitôt (comme le personnage hésitant de Jeronimo, supposé représentant du peuple dans le film *Terra em transe*[887], qui se fait fermer la bouche par l'intellectuel Paulo Martins dès qu'il commence à parler) de façon à mieux façonner son discours. En outre, la culture représentée dans les films n'est pas vraiment la culture du peuple, mais une ré-élaboration intellectuelle faite pour le peuple qui sert en même temps à légitimer le cinéma et les réalisateurs. C'est l'exemple même de ce que Deleuze et Foucault considèrent comme « l'indignité de parler pour les autres», qui interdit et invalide le discours et le savoir des masses. Une forme de pouvoir « qui n'est pas seulement dans les instances supérieures de la censure, mais qui s'enfonce très profondément, très subtilement dans tout le réseau de la société. Les intellectuels eux-mêmes font partie de ce système de pouvoir, l'idée qu'ils sont les agents de la 'conscience' et du discours fait elle-même partie de ce système [888]».

Sur ce discours paternaliste de remplacement, d'une culture qui est une représentation *pour* et non une représentation *du*, Bernadet affirme que :

---

[886] MARX, Karl. "Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte". In : *Les luttes de classes en France*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007. p. 300.

[887] Ce film, qui date de la deuxième phase du mouvement, est analysé ici parce qu'il est une réflexion sur la période précédant le coup d'État, c'est-à-dire, sur l'époque correspondant à la première phase.

[888] "Les intellectuels et le pouvoir". Entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze. *L'Arc*, n° 49, mars 1972, p-3-10.

> « il est excellent parce que, en même temps qu'il rend possible une élévation, plus théorique que réelle, du niveau culturel du peuple, il permet que l'on diffuse seulement ce qui intéresse diffuser, c'est-à-dire, ce qui intéresse la petite bourgeoisie et la grande qui contrôle intégralement la première. Ainsi, nous voyons que, par exemple, les questions de désigner ou non des solutions aux problèmes posés, ou de formuler des messages explicites, n'étaient pas vraiment des questions de dramaturgie, mais surtout des manifestations d'une attitude paternaliste dont la finalité est contrôler la masse [889]».

Et le critique franco-brésilien a raison, car, comme nous l'avons déjà analysé, ce rapprochement de la culture populaire par les réalisateurs était quasiment narcissique et avait du mal à dissimuler le rapport de classe qu'il impliquait. Les films du cinéma novo se caractérisent par la tentative d'élévation du goût du public à partir d'une réélaboration de la culture populaire. Ainsi, la culture qui apparaît sur les écrans est populaire dans l'optique de la culture des classes hégémoniques. Les réalisateurs ont essayé de représenter la culture populaire en l'analysant toujours de l'extérieur sans jamais abandonner leur point de vue de classe, le lieu social d'où ils parlaient.

Et cette contradiction de l'intellectuel qui essaie d'aller vers le peuple sans abdiquer de ses préjugés de classe est très bien synthétisée dans les conflits, les ambiguïtés et le rêve messianique du personnage Paulo Martins, qui est un personnage de synthèse et autobiographique. Dans le film, sa mort signifie la fin du messianisme et du rêve d'une société révolutionnaire qui avait l'intellectuel pour artifice et leader. Ce n'est pas un hasard si toute la synthèse du Brésil pré-putsch apparaît dans le film sous la forme d'un flash-back représenté comme une image mentale de l'intellectuel moribond qui analyse les erreurs qui auraient contribué à l'échec de la politique de la gauche. *Terra em Transe* est la constatation de la crise de ce paternalisme messianique.

Ce que nous voyons dans le film est le portrait du Brésil vu sous l'optique de ce que Glauber considère être celle de l'intellectuel, mais qui est aussi la sienne. Le coup d'État a conduit au pouvoir une droite bourgeoise dont l'intellectuel, de par son origine, n'était pas totalement divorcé. Glauber montre cette proximité au début du film quand Paulo Martins, plus proche de l'homme politique conservateur Porfirio Diaz, ressemble à un intellectuel organique, à un représentant, malgré lui, de la classe moyenne à laquelle l'intellectuel est affilié par le berceau. Dans le film, cette classe moyenne est symbolisée par Diaz, dont Paulo Martins paraît être un fils politique. Cette idée d'intellectuel organique est explicitée davantage quand Diaz révèle l'intention de faire de lui un futur député qui représenterait et défendrait ses intérêts (ceux de Diaz lui-même et, par conséquent, ceux de sa classe). Plus tard, après le reportage réalisé pour la télévision qui dénonce toutes les fourberies et négociations illégitimes réalisées par le politique conservateur pour arriver là où il

[889] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 31.

était arrivé, Paulo, en révélant toute son ambiguïté et ses liens presque filiaux avec le politique, va le rencontrer. Il se sent comme quelqu'un qui a trahi les siens, sa classe. Malgré sa conscience politique qui le conduit à être de gauche (dans l'opposition dans le film), il n'oublie jamais sa conscience de classe qui le lie à Diaz. Ce n'est pas un hasard si Alvaro lui dit qu'il est une « mauvaise copie de Diaz» et qu'il essaie de nier la consanguinité politique en affirmant que Diaz « n'est pas dans son sang».

Une position de classe qui apparaît aussi dans la manière dont il traite le peuple. Quand Felício, le leader des sans-terres, essaye de dire au gouverneur Vieira que son peuple ne laissera pas sans résistance les terres qu'il occupe depuis plus de vingt ans et qu'on lui demande de désapproprier , Paulo lui demande de « fermer sa gueule» en disant que son peuple et lui ne savent et ne valent rien. Plus tard dans le film, lorsqu'il ferme la bouche de Jerônimo, le représentant annoncé du peuple, parce qu'au lieu d'agir il préfère attendre les directives du président de la République, il dit, en regardant la caméra, « vous voyez ce qu'est le peuple ? Un imbécile! Un analphabète! Un dépolitisé! Avez-vous déjà imaginé Jerônimo au pouvoir ?». Alors, un autre personnage, toujours un acteur professionnel (car les véritables représentants du peuple, les figurants, n'y parlent jamais), se présente comme étant le représentant légitime du peuple et est tout de suite étranglé par un personnage (joué par le même acteur, Maurício do Valle, qui joue Antonio das Mortes. Fidèle à lui-même, une fois arrivé dans la ville, Antonio das Mortes, qui était homme de main de la bourgeoisie rurale, serait devenu l'homme de main de politiciens véreux).

Cette attitude envers le pauvre n'est pas étonnante dès lors que Glauber lui-même pense que

> « l'on ne peut pas idéaliser l'ouvrier, il faut savoir que l'ouvrier est ignorant, sous-développé et que ce sont justement les intellectuels de classe moyenne, selon ce qui ressort de l'histoire des révolutions, de toutes, depuis la révolution de Sollona, en Grèce, jusqu'à la dernière de Hamilton Cabral, c'est-à-dire, ce sont justement les gens de la classe moyenne cultivée qui regardent la situation, c'est-à-dire, qui se transforment en avocats du prolétariat[890]».

Quand bien même elle serait véridique, la déclaration de Glauber ne pouvait être plus paternaliste, tout en laissant présager de l'attitude intellectuelle comme une réaction d'ordre plutôt narcissique.

Nous faisons une petite digression pour analyser deux moments de mauvaise foi de l'intellectuel Glauber Rocha envers le peuple qui font penser à celle de Paulo Martins citée ci-dessus. En 1979, Glauber interviewe dans la rue, pour un programme de télévision intitulé *Abertura* (« Ouverture», en raison de l'ouverture démocratique mise en place par le général président Ernesto Geisel), un

[890] GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica : Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente.* Petrópolis : Vozes, 1982. p. 183.

jeune homme noir issu des milieux défavorisés dont le surnom est Brizola (homonyme de Leonel Brizola, le leader populiste brésilien obligé de vivre en exil depuis le coup d'État et dont le retour était annoncé, mais aussi le surnom de la cocaïne). Au départ, Glauber fait quelques plaisanteries avec l'homonymie afin de détendre l'interviewé. Ensuite, il enchaîne des questions sur le syndicalisme, la réforme agraire, la dictature, le suffrage universel etc. avec le seul objectif de démontrer l'ignorance du peuple et l'humilier de façon amusée. Vers la fin de l'interview, Glauber lui demande s'il connaît quelques grands noms de la musique brésilienne tels que Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Gal Costa et Rita Lee, des chanteurs de classe moyenne qui, à l'exception de Jorge Ben, font de la musique pour la classe moyenne intellectualisée, mais il ne cite aucun nom de musiciens « véritablement» populaires, c'est-à-dire, ceux qui faisaient des chansons pour le peuple. Encore une fois, nous pouvons presque entendre, mentalement cette fois-ci, les paroles de Paulo Martins sur l'ignorance du peuple dans une séquence qui semble une continuité de celle de *Terra em transe* précitée.

Dans une autre édition du même programme, Glauber Rocha fait un usage du peuple proche de celle qui a marqué le cinéma novo et son cinéma en particulier. Il présente Severino (un nom très populaire dans le *Nordeste* brésilien et qui, à Rio, est synonyme de simplet), mais parle à la caméra avec le personnage du peuple hors champ la plupart du temps. En passant du coq à l'âne, il présente plusieurs masques de terreur pour critiquer la présentation du film *Superman* par la télévision brésilienne. Pour la défense du cinéma national, il dit que contre les masques de la terreur impérialiste et technologique américaine il faut utiliser les masques de la *macumba* brésilienne[891]. C'est l'artisanat contre la technologie, dit-il. En passant d'un sujet à un autre sans établir aucune connexion, il récite, en hommage à Séverino (un homme au visage typique du *Nordeste*), un passage du livre *Os sertões*, d'Euclides da Cunha, encense les futurs montages théâtraux de José Celso Martinez Correa (« le plus grand metteur en scène du Brésil»), critique Franco Zeffirelli, l'aspect réactionnaire du cinéma national qui ne représenterait plus le peuple, raison de la chute du prestige de l'Embrafilme. Il critique aussi quelques « ex-amis» du cinéma novo (Roberto Farias, Miguel Borges et Nelson Pereira dos Santos) qui à l'époque l'accusaient de conspirer pour prendre le pouvoir de l'Embrafilme, et profite de l'occasion pour affirmer qu'au Brésil il n'y aurait que 10 cinéastes dignes de ce nom. Il condamne le terrorisme et le dirigisme culturels qui empêcheraient certains auteurs, « les véritables penseurs brésiliens», de créer ; il invoque la liberté culturelle et, entre des dizaines d'autres sujets, propose à la fin que les grands artistes soient les dirigeants des institutions culturelles publiques. Mais et Severino, le peuple ? Ce dernier tient le microphone, n'a

[891] Quand il faut s'opposer aux choses étrangères, il n'oublie pas de valoriser les choses nationales, comme la *macumba* qu'il critique ailleurs.

pas le droit à la parole, n'apparaît que deux ou trois fois quand Glauber lui demande de manière quasiment autoritaire de mettre ou d'ôter le masque. En outre, Severino n'a, très probablement, rien compris de tout ce qui a été dit devant lui. Ainsi, comme dans la plupart des films de la première phase et de certains films de la deuxième phase du cinéma novo, le peuple est seulement un figurant, vecteur d'une idée qui fait de lui l'objet de la discussion, mais jamais son sujet.

Ce qui est le plus intéressant dans les deux éditions du programme est le sujet de la conversation. Glauber se sert du peuple pour parler à son public de la classe moyenne, à ses amis intellectuels. Il n'y est jamais question de sujets qui pourraient concerner l'univers du peuple qui apparaît sur scène. Il n'y a aucune allusion au coût de la vie, aux bas revenus des pauvres, à la santé, à l'éducation et aux transports publics. Il n'y a pas non plus d'allusion aux conditions difficiles des habitants des favelas (sans eau, sans assainissement de base et invariablement sans énergie), à la discrimination raciale et sociale des pauvres, au chômage, entre autres thèmes sociaux. Les thèmes des discussions des programmes se réfèrent aux préoccupations et aux besoins des intellectuels. Le peuple est là pour donner bonne conscience, pour donner l'impression que l'on parle de lui, même s'il passe tout le temps hors champ et s'il n'est pas le sujet du discours énoncé.

Ces deux programmes sont d'autant plus intéressants à relever qu'ils furent réalisés dans un moment de révision où, avec la fin du rêve révolutionnaire, le messianisme et le paternalisme des intellectuels n'étaient plus à la mode et où l'on n'avait plus envie de construire le discours de l'autre. L'intellectuel avait perdu son aura de rédempteur devant sauver un peuple inculte et aliéné. La culture populaire n'était plus perçue par les intellectuels comme une mystification faisant obstacle à la conscience critique des pauvres en les empêchant de réaliser leur révolution socialiste.

Ainsi, en revenant à notre analyse sur le paternalisme, nous pouvons observer qu'il y avait dans cette attitude messianique des intellectuels brésiliens des années 1960 quelque chose du romantisme de certains artistes du XIXème siècle. Comme l'observe l'historien brésilien Elias Thomé Saliba, il y avait dans les œuvres de ces derniers :

> « un messianisme mal dissimulable, l'autre face de l'isolement et de la convergence vers une attitude d'autoréflexion des artistes romantiques. Dans une époque marquée par de profondes désagrégations, par le conflit et par l'hostilité sociaux, l'artiste se voyait de manière quasi obligatoire comme le détenteur du génie, maître d'un domaine supérieur […] ; il se considérait comme un être pénétré des plus nobles desseins : il était l'authentique déflagrateur et propagateur, par ses œuvres, de la sympathie et de la générosité...[892]»

[892] SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 43-44. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*... Op. cit. p. 298.

Comme le note Marcelo Ridenti, à qui nous devons la citation ci-dessus, « toutes distances gardées et toutes différences dues, ces paroles pourraient caractériser adéquatement l'auto-image de la majorité des artistes brésiliens de gauche des années 1960, dont l'exemple le plus évident serait Glauber Rocha... [893]», le plus messianique des réalisateurs, dont les œuvres, avec un large fond doctrinaire quasiment religieux, exprimaient le rêve générationnel de l'intellectuel tutélaire, conscience privilégiée et éclairée, « étoile de lumière qui guide les peuples à une nouvelle rédemption», comme l'avait écrit le poète Castro Alves. Encore à propos du rôle de l'intellectuel paternaliste et messianique, Glauber Rocha affirmait, dans une citation qui pourrait très bien être attribuée à Paulo Martins, que dans l'Amérique latine l'un des principaux problèmes :

> « est celui de la situation de l'intellectuel parce que, dans les pays sous-développés, la misère du peuple est muette, le peuple n'a pas conscience de sa misère et les seules personnes qui prennent conscience du sous-développement, de la misère du peuple sont les intellectuels. Les intellectuels qui en prennent conscience sont tourmentés par un problème social et politique, en voulant donner une conscience au peuple et lutter pour la transformation de ces sociétés misérables. Mais les intellectuels représentent une minorité et n'ont ni la capacité ni la possibilité de réaliser dans l'immédiat leurs révolutions, en stagnant dans une espèce de désespoir, d'impuissance et de tragédie entre l'arme des paroles et l'impossibilité de faire la révolution[894]».

Ainsi, au contraire de ce que proclament certains critiques étrangers, comme René Prédal[895]par exemple, le cinéma novo, à l'exception du cas particulier des films révisionnistes de la deuxième phase, ne dénonce pas le mythe d'une gauche considérée comme rédemptrice et quasi magique, il l'affirme. Plus tard, les cinémanovistes reverraient leur position et un réalisateur comme Carlos Diegues, fatigué de voir ses films des années 1970 considérés comme excessivement populaires et apolitiques, a affirmé ne plus supporter « la prétention des intellectuels qui possèdent le monopole du savoir [896]», tout ce qui a caractérisé les jeunes cinéastes de années 1960 dont il faisait partie.

La culture populaire n'a jamais vraiment été la préoccupation première du cinéma novo. Elle permettait l'ancrage nationaliste des films qui l'utilisaient comme vecteur d'une critique marxiste dont le véritable sujet était surtout l'engagement politique des films, leur envie messianique d'éveiller la conscience critique d'un peuple inculte et ignorant et de le conduire à la révolution socialiste. Comme nous venons de le voir, cette vision paternaliste et messianique était la conséquence d'une conception élitiste de la culture qui considérait la culture populaire comme

---

[893] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*...Op. Cit. p. 298.

[894] Interview accordée au journal *Estado de Minas*, 13/05/1980. Apud: REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 205.

[895] PREDAL, René. "Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte ». *Études Cinématographiques*, n° 96-96. Op. cit. p. 26.

[896] DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Op. cit. p. 32.

folklorique et aliénée, souvent associée à quelque chose d'inférieur et d'inculte. Analysons maintenant la question de cette aliénation dans les films.

2.4.4 - L'aliénation

Au Brésil, depuis la moitié des années 1950, le concept d'aliénation était associé aux concepts de « situation coloniale [897]» et de « dépendance» créés par les membres de l'Iseb à partir d'une vision anti-impérialiste et de la notion hégélienne de maître et esclave qui engendre la division et le débat subséquent entre un art engagé et un art aliéné, entre un être sujet et un être objet. Selon Renato Ortiz :

> « L'identification du maître au colonisateur et de l'esclave au colonisé est certainement idéologique, mais elle permet aux penseurs périphériques de se situer du côté de l'Histoire, et rend possible l'articulation d'un discours politique qui s'insurge contre la domination colonialiste. En traitant la situation coloniale en termes d'aliénation, ils peuvent immédiatement concevoir sa corrélation, le processus de désaliénation du monde colonisé. Si, comme le disent quelques membres de l'Iseb, l'Être de l'homme colonisé est aliéné dans l'Être de l'Autre, il est nécessaire d'initialiser un mouvement qui restitue au colonisé son 'essence'. Cela ne peut arriver que si le discours se répand du terrain philosophique vers le domaine politique[898]».

Dans ce cas, le colonisé, l'esclave, n'aurait pas de conscience critique parce qu'il refléterait la conscience du colonisateur, le maître. Ainsi, la culture des pays dépendants économiquement et politiquement d'autres pays ne pouvait être qu'aliénée, en étant le reflet de la culture dominante qui ne ferait que copier ou importer la culture métropolitaine. Comme l'avait observé Alvaro Vieira Pinto, l'un des membres de l'Iseb, « le propre de la colonie est de ne pas posséder une conscience authentique, d'être l'objet de la pensée d'autrui, de se comporter comme objet. Se représenter à soi-même comme objet, en sachant que c'est un autre qui a son sujet, c'est l'essence de l'être colonial[899]». Le colonisé ne pourrait avoir une culture authentique qu'à partir de l'indépendance totale de son pays face aux pays impérialistes.

Cette position des membres de l'Iseb et de la gauche de l'époque part d'une lecture un peu étroite de la phrase de Marx et d'Engels où ils affirment que « Les pensées de la classe dominante sont aussi à toutes les époques les pensées dominantes» et que « Les idées [des classes dominantes] sont les

---

[897] En ce qui concerne l'association du concept d'aliénation à celui de situation coloniale, nous avons déjà eu l'occasion de citer aussi l'influence de Fanon aussi bien que celles de Georges Balandier et de Jean-Paul Sartre.

[898] ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. Op. cit. p. 59.

[899] PINTO, Alvaro Vieira. Ideologia e desenvolvimento nacional. 4 ed. Rio de Janeiro : Minc/Iseb , 1960. p. 27. Apud : JOHNSON, Randal. Literatura e cinema – Macunaíma... Op. cit. p. 44.

idées dominantes de leur époque[900]» sans, cependant, en inférer que la culture des classes dominées est une conséquence de cette culture dominante ou qu'elle soit aliénée. D'ailleurs, le texte ne cite jamais les classes dominées et ne parle jamais d'idées dominées. L'aliénation y est expliquée par la propriété privée et par la division du travail. Pourtant, cela n'a pas empêché des amalgames associant, dans un inéluctable déterminisme « économiciste», la domination économique et politique à la domination culturelle, en faisant voir les idées des classes subalternes comme des idées forgées et influencées par les classes dominantes. Dans ce passage du texte, Marx et Engels font allusion à une espèce de hiérarchisation des idées qui nous permet d'inférer qu'il y aurait une culture dominante entre autres cultures non nécessairement dominées, mais subordonnées et indépendantes. Dans ce cas, il serait plus pertinent, en pensant comme Gramsci, de parler d'une hégémonie culturelle, où il y aurait prédominance d'un rapport de force, mais non d'aliénation.

Mais depuis la fin des années 1950, le concept d'aliénation commence à être employé par les jeunes intellectuels de gauche, y compris les jeunes réalisateurs du cinéma novo, dans le sens économico-social développé par Marx à partir d'une idée de Hegel et de Feuerbach (pour ce qui concerne le champ religieux) selon laquelle l'être humain n'a plus sa conscience individuelle, ni son identité et personnalité, « ce qui signifie que sa *volonté* est écrasée par la conscience d'un *autre*, ou par la conscience sociale – la conscience du groupe. C'est une forme de *para-conscience*, c'est-à-dire, une conscience particulière incomplète, à travers laquelle l'homme perd partiellement ou totalement sa capacité de décision. [...] il se massifie, appartenant à la masse et non à lui-même [901]». L'aliénation saute du champ culturel au champ politique et religieux. Ainsi, la culture populaire passe d'une chose inauthentique, d'une fausse conscience (parce que le reflet d'une conscience étrangère à soi), à une mystification, à une non-conscience qui empêcherait l'homme d'affronter la « véritable» réalité tout en devenant un obstacle au processus de "conscientisation" et à la conséquente libération de l'homme simple par la révolution socialiste.

Pour les cinémanovistes, la culture populaire est perçue comme quelque chose d'authentique, mais mystifiante. Elle perd son caractère de culture aliénée, dans le sens où elle n'est plus perçue comme le reflet d'une culture exogène, et elle acquiert celui de culture politiquement aliénante, dans le sens où elle servirait à détourner l'homme de la réalité, l'empêchant de s'indigner et de faire la révolution libératrice. Plus ethnocentriques, les jeunes de gauche ne croyaient pas que la culture populaire s'améliorerait avec un meilleur développement du pays. Culture d'un peuple primitif, précapitaliste, il fallait, au moins dans un premier temps, qu'elle disparaisse pour que la modernité pût survenir.

---

[900] MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. L'idéologie allemande I. Op. cit. p. 15.
[901] BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo : Simbolo, 1977. p. 17-18.

Et si la culture populaire est aliénante (opium du peuple), le peuple, lui, est aliéné. Aliéné non seulement parce qu'il pratique une culture qui le détourne de la réalité, mais surtout parce qu'il est non politisé, désinformé et non conscient de la « vraie» vie. Si dans les films le peuple « inculte» et sans défense est aliéné en raison de la pratique d'une culture aliénante et inférieure – et il ne pouvait pas en être autrement s'agissant d'un cinéma paternaliste qui cherchait à construire son identité sur la représentation d'une culture authentiquement nationale et sur l'engagement politique -, extra-diégétiquement le public est aliéné car trop influencé par les images du cinéma américain. Comme l'avait observé Glauber Rocha, déçu par les échecs commerciaux des films engagés :

> « Le cinéma américain […] a eu une industrie de pression d'opinions qui a réussi, à longue échéance, à moduler une conscience. […] Toute la classe moyenne de l'Amérique latine est formée par la mentalité du cinéma américain. Il est très difficile de convaincre que l'Américain spolie la société brésilienne. Cela n'est possible que dans les couches plus intellectualisées. La masse elle-même préfère le mythe de John Wayne […] L'artiste engagé ne résout rien[902]»

Cependant, le fait est qu'il n'y a pas eu, de la part des cinémanovistes, une vraie tentative de conceptualisation, une préoccupation théorique avec la notion d'aliénation qui a acquis, de cette manière, une fonction simplement idéologique et ethnocentrique. S'appuyant sur l'idée d'une culture populaire considérée comme authentique mais aussi comme inférieure, comme opium du peuple et obstacle à l'éveil de la conscience du pauvre lorsqu'elle est comparée à la culture dite d'élite, les cinéastes de gauche ont dénoncé, de manière généralisée et très peu nuancée, l'aliénation présupposée de la culture populaire sans aucune préoccupation pour son histoire, son passé de lutte et de résistance d'affirmations identitaires ou pour les possibilités concrètes de reconnaissance et d'évolution sociales que cette culture rendait possible. Ils ont même oublié que, dans *Les manuscrits de 1844*[903], Marx affirme que la création artistique est une façon de s'opposer et de vaincre l'aliénation.

En réalité, la notion d'aliénation survient du fait qu'ils concevaient les expressions de cette culture comme non politisées, mais aussi comme un modèle d'art primitif, de l'art pour l'art que la réification du politique de la période exécrait plus que tout. Pour eux, adeptes des analyses synchroniques de l'histoire, le ludisme et le mysticisme de la culture populaire ne serviraient qu'à maintenir le peuple dans une sorte d'extase illusoire, éphémère et aliénée.

---

[902] Cité chez : GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*... Op. cit. p. 89.

[903] MARX, Karl. *Les manuscrits de 1844*. Traduction inédite de Jacques-Pierre Gourgeon. Paris: FlamMárion, 1996. p. 115-116.

Ils étaient tellement convaincants, qu'une large partie de la critique, notamment de la critique internationale qui ne connaissait pas très bien la réalité brésilienne, se faisait presque le porte-parole de leurs idées. C'est le cas de René Gardies, pour qui :

> « il faut bien constater que dans la décennie (1961-1971) où s'élabore ce texte, la classe populaire brésilienne souffre d'une aliénation quasi totale. Aliénation économique, politique, mystique (le mysticisme afro-brésilien, s'il a sauvegardé longtemps l'authenticité de la culture populaire, constitue un obstacle majeur à une prise de conscience politique) et même culturelle (le cinéma de consommation, américain et européen, a implanté des schémas de réception aliénants). Ce qui s'est tenté avant 1964 […] fut seulement le fait des classes moyennes et des intellectuels, le peuple demeurant totalement à l'écart. C'est pourquoi celui-ci ne saurait conduire directement l'action des films et pourquoi sa présence est toujours ailleurs, déplacée, dans l'espace du discours des personnages. Dans l'en-deça ou l'au-delà, jamais à la barre[904]».

Ce texte aurait pu être écrit par n'importe quel réalisateur du cinéma novo tellement il est fidèle aux idées du mouvement. Le peuple, au contraire de ce que dit le chercheur français, n'est pas demeuré à l'écart, mais il a souvent été mis à l'écart par un processus de marginalisation orchestré par les gouvernements successifs qui ont toujours préféré prendre la défense des classes moyennes, niant aux pauvres le droit à l'éducation, à l'information et à des salaires dignes, sans compter les autres activités régaliennes. Même s'il voulait participer, s'organiser, ce qu'il parvenait à faire de temps en temps, il n'avait pas forcément les moyens sociaux de le faire. Ainsi, ce qui est considéré comme de l'aliénation politique, nous le voyons sous l'angle de la marginalisation, surtout en ce qui concerne l'économique et le politique. En outre, le peuple est éloigné du centre des films non pas par incapacité, mais pour satisfaire les ambitions messianiques des intellectuels, envieux de se transformer en philosophe roi de Platon et aussi parce que les intellectuels, paternalistes, ne le croyaient pas capable de le faire, d'où la nécessité d'un messie venu du dehors.

Nous souhaitons souligner le point de vue différent de certains critiques des *Cahiers du Cinéma*, notamment Pierre Kast qui, dans une interview de Glauber Rocha réalisée en 1969, démontre une profonde connaissance des religions populaires brésiliennes, particulièrement des religions afro-brésiliennes, qu'il présente comme l'un des plus grands et importants mouvements de résistance culturelle après l'esclavage. Même si le Glauber Rocha de l'époque de l'interview n'était plus le même que celui des films *Barravento* et *Deus e o diabo na terra do sol* et avait une autre conception de la religion populaire, nous sentons une certaine gêne dans la mesure où le réalisateur brésilien, souvent très bavard, ne rebondit pas sur les affirmations de Kast. Ni même quand les autres critiques qui accompagnent Kast affirment, pour souligner l'importance de la culture noire,

[904] GARDIES, René. *Glauber Rocha.* Paris : Seghers, 1974. p. 121-122.

que « la force noire existe non pas parce qu'elle se détache de la religion, mais au contraire parce qu'elle se resserre autour de sa religion[905]». On est loin de la représentation de la religion dans les films de la première phase, notamment dans *Barravento*.

En réalité, outre la question de la lutte anti-impérialiste, les intellectuels, ont jugé la culture populaire à partir de la culture dite d'élite et n'ont jamais cherché à savoir quelles étaient les véritables nécessités du peuple, à partir d'une écoute du peuple lui-même. Ils n'ont fait que condamner et critiquer l'aliénation supposée de quelques pratiques culturelles populaires qu'ils considéraient comme la responsable directe de la misère dans laquelle vivaient les subalternes. Aussi messianiques que les leaders religieux qu'ils dénonçaient, ils donnaient l'impression qu'il suffisait que le peuple reconnût et renonçât à l'aliénation pour que le paradis existe sur terre. Il n'a jamais été question - très probablement à cause de la notion de « front unique» et de son idée utopique d'une union nationaliste inter-classes sociales - de dénoncer et de critiquer l'analphabétisme des pauvres comme une partie d'une initiative dirigée et consciente de la part des gouvernements et des classes moyennes visant à maintenir le peuple désinformé afin de faciliter sa manipulation politique et son utilisation comme main-d'œuvre à bas coût. Outre le manque d'information, le pauvre n'agissait pas par peur des représailles du gouvernement comme le montre, sans plus ample développment, l'action des forces de l'ordre, alliées des classes dominantes, dans les films *Barravento*, *Os Fuzis*, *Vida secas* et *Terra em transe*, entre autres.

Toutefois, cette critique de la culture populaire faite par les intellectuels de gauche n'allait pas sans poser des problèmes. Carlos Nelson Coutinho estime l'association entre nationalisme culturel et économique ainsi qu'entre culture nationale et culture aliénée comme réactionnaires[906], tandis que Marilena Chaui, en paraphrasant Marx, considère comme romantique cette conception de l'aliénation basée sur la responsabilisation du peuple et de sa culture « sans prendre en considération une détermination essentielle pour sa compréhension, c'est-à-dire, l'efficacité de la machine répressive montée, conservée et actionnée par les dominants[907]».

Vieira Pinto, comme beaucoup de marxistes avant lui, concevait l'aliénation comme un corollaire de la situation de dépendance économique. Mais, en interprétant autrement le déterminisme économique, il excluait les pauvres de l'état d'aliénation. D'après lui, n'ayant pas les moyens intellectuels ou économiques pour penser les problèmes politiques, les pauvres ne pouvaient pas

---

[905] DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre et NARBONI, Jean. « Entretien avec Glauber Rocha », Cahiers du Cinéma, n° 214, juillet-août 1969. p. 26. L'interview a été publiée dans le livre Revolução do Cinema Novo, de Glauber Rocha.

[906] "Cultura e ideologia", texte inédit de Carlos Nelson Coutinho écrit sur commande du PCB pour un congrès qui aurait dû avoir lieu en 1969, mais que l'endurcissement de la dictature a contraint à annuler. Apud : FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In : MORAES, João Quartim (org). *Teorias. Interpretações*. 6 Vols. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007 (vol 3 de *Historia do marxismo no Brasil*).Op. cit. p. 351.

[907] CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia*. Op. cit. p. 46.

être désignés comme politiquement aliénés. L'aliénation était pour lui une catégorie restreinte aux élites dominantes qui avaient les moyens mais ne les utilisaient pas souvent. Il croyait, comme la plupart des partisans de la philosophie du "national-développementisme", qu'une fois dépassée l'étape du sous-développement économique, les pauvres adhéreraient automatiquement au nationalisme qui leur fournirait la conscience critique nécessaire à la suppression de leur aliénation[908].

Même si implicitement elle met en valeur le rôle des intellectuels et de l'éducation, cette analyse[909] de Vieira Pinto est *a fortiori* très intéressante car au lieu de considérer l'aliénation comme la cause de la misère, comme l'ont fait les cinémanovistes, il la conçoit comme sa conséquence et cela sans nier les liens de causalité du déterminisme économique. Vieira pensait, sans doute, à ce passage de *L'idéologie allemande* où Marx et Engels affirment que les hommes sont les produits de leur milieu social et que ce sont les conditions matérielles de leur existence qui déterminent leur conception du monde et leur conscience de soi et non l'inverse[910]. La vie intellectuelle serait corollaire de la vie matérielle.

Cette analyse nous permet aussi d'inférer que les masses, au contraire de ce que suppose René Gardies, n'étaient pas forcément aliénées, mais qu'elles n'avaient pas les moyens (la force, le temps, le courage, les outils) de s'engager en raison, entre autres choses, de leur condition de marginalité sociale et économique. Elles se savaient exploitées, seulement elles ne savaient pas comment faire pour renverser la situation, étant donné que le suffrage universel, leur seul espoir, les décevait constamment. En plus, elles se sentaient délaissées et constamment manipulées par les autorités, qui ne pensaient qu'à leurs propres intérêts et à ceux de leurs classes. Il leur restait comme confort ponctuel le recours aux « escapismos» (les échappements, les points de fuite) de leur culture. Ainsi, même si ces « escapismos» peuvent être considérés à la fois comme aliénants ainsi que ponctuellement désaliénants[911], ils ne devraient jamais être considérés comme la cause de la misère

---

[908] TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : Fábrica de ideologias*. Op. cit. p. 74-75.

[909] Il va sans dire que nous ne partageons que ce qui concerne son analyse de l'aliénation des pauvres, étant donné que nous considérons la croyance dans le national-développementisme aussi exagérée et messianique que les autres idées de la gauche de l'époque. Dans un pays aussi hiérarchisé que le Brésil, où les classes dominantes sont très ambitieuses et très peu civiques, une égalité totale de droits et d'opportunités ne serait possible que par une révolution de type socialiste. L'État brésilien est trop connivent, trop soumis aux intérêts des élites pour qu'il se passe quelque chose par les voies constitutionnelles. Même aujourd'hui, avec un gouvernement plus progressiste, les changements sont lents et tardent à venir.

[910] MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande* I. Op. cit. p. 8.

[911] Les "escapismos", nous allons avoir l'opportunité d'y revenir, sont toutes ces choses qui aident l'homme à supporter la dure réalité, tels que les religions, les fêtes, quelques sources de loisir etc. Ils peuvent symboliser une double négation de la réalité. Dans un cas ils nieraient la réalité et seraient synonymes d'abstraction volontaire de cette réalité. On les utiliserait à tort pour éviter ou fuir, comme l'autruche, la vérité. Dans un autre, ils symboliseraient une négation, une réprobation de cette réalité. On aurait recours aux « escapismos » pour fuir, en la niant, une réalité ingrate, injuste et trop dure en espérant qu'ils puissent apporter une vie nouvelle, un salut quelconque. Si dans le premier cas, ils

des subalternes, qui résulterait du manque de moyens et de l'exploitation qu'ils subissaient. Attribuer la faute de la misère des pauvres à ses croyances et à ses pratiques culturelles serait dissimuler les véritables coupables.

C'est pourquoi, même si nous défendons l'idée que la culture populaire n'était pas souvent ou uniquement aliénée, nous pensons que cette absence d'un certain idéalisme ou d'un engagement plus accru de la part du pauvre et de sa culture pouvait aisément être attribuée à son manque d'espoir car, comme le dit Richard Hoggart, « Quand on ne s'attend pas à grand-chose de bon dans la vie, il est bien difficile de s'élever jusqu'à l'indignation morale[912]». Si le cinéma novo a préféré les représenter comme totalement et uniquement aliénés, c'est en raison de l'idéologie des réalisateurs qui, comme le suggère Fernão Ramos, plaçaient les films dans le cadre du contexte idéologique du début des années 1960 où « La représentation de l'univers populaire reflète l'émergence de toute une idéologie autour des 'classes populaires' qui traversera le cinéma brésilien en 1960-1962, laquelle aura ses réflets étendus jusqu'au coup militaire de 1964 [913]», et même un peu après, à notre avis.

Cette notion d'aliénation était aussi fondée sur quelques idées communistes importées que nous avons considérées *supra* comme « hors de lieu», étant donné qu'elles faisaient abstraction de l'histoire et des spécificités brésiliennes. La notion d'aliénation, fût-elle d'origine « isébienne» ou marxiste, était entièrement fondée sur la position anti-impérialiste et dans les deux cas il s'agissait de défendre et de valoriser l'industrie nationale. Les membres de l'Iseb défendaient l'économie et la culture brésiliennes contre les invasions étrangères, notamment américaines. L'authenticité de la culture brésilienne ne se dévoilerait au grand jour qu'après l'indépendance politique et économique du pays.

De son côté, le cinéma novo défendait le cinéma brésilien contre l'hégémonie du cinéma américain. L'option pour la culture populaire, pour l'engagement et pour l'auteurisme ont constitué une tentative d'affirmation d'une identité cinématographique possible et une alternative au cinéma commercial américain. Dans le cas spécifique du cinéma novo la critique de l'aliénation populaire, parallèlement à l'absence de critique portée aux classes moyennes, peut aussi être perçue comme une conséquence d'un supposé front unique nationaliste d'opposition à l'impérialisme américain.

Comme l'intellectuel cherchait un rôle social et ne pouvait pas critiquer les élites dominantes, en raison du supposé pacte nationaliste, il ne lui restait qu'à considérer la culture populaire comme

---

peuvent être perçus comme une aliénation et servir au conformisme, dans le deuxième cas ils se transfigureraient en une sorte d'utopie populaire et pourraient servir de base, de point de départ à une possible révolte.

[912] HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. Op. cit. p. 138.

[913] RAMOS, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 329.

aliénante, ce qui lui permettait de se positionner comme sauveur d'un peuple sans défense. Ainsi, l'idée de considérer la culture populaire comme aliénante servait à la fois aux propos sur un cinéma engagé et au paternalisme messianique de l'intellectuel rédempteur venu de l'extérieur apporter la conscience aux incultes à partir de la démystification d'une culture prélogique qui ne servait qu'à dissimuler la réalité aux pauvres.

Dans tous les films de la première phase et quelques-uns de la deuxième phase, la culture populaire est représentée comme aliénante et, pour cette raison, comme un obstacle à la conscience et à la révolution. Au contraire de la grande majorité des analystes, nous ne pensons pas que les films représentent la culture populaire comme un stade nécessaire avant la révolution, mais comme un mal à extirper pour qu'une nouvelle ère émerge. L'avènement de la révolution est conditionné à l'inexistence de la culture populaire, du moins dans l'état d'aliénation où elle se trouvait à l'époque. Le *candomblé* dans *Barravento* (Glauber Rocha), le millénarisme et le cangaço dans *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha), le millénarisme encore dans *Os fuzis* (Ruy Guerra), la samba dans les films *Escola de samba alegria de viver* (l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*) et *Terra em transe*, le football dans les films *Garrincha, Alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade), *A falecida* (Léon Hirszman) et *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla), et toutes les religions brésiliennes plus populaires dans le film *Viramundo* (Geraldo Sarno), tous sont représentés comme des expressions d'une culture populaire aliénante dont la fin serait profitable à l'homme simple, qui pourrait finalement devenir sujet de son histoire, et déterminante pour l'arrivée de « la grande guerre», tel qu'annoncée par Antonio das Mortes. Dans aucun de ces films il n'est possible de parler de valorisation de la culture populaire, du mythe, étant donné que le cinéma novo n'en a perçu que les aspects supposés aliénés et aliénants.

Analysons maintenant quelques exemples de la culture populaire qui furent construits comme quelque chose de culturellement aliénant dans certains films du cinéma novo.

2.5 - La construction de la culture populaire comme opium du peuple

Ici nous allons analyser la représentation de quelques manifestations de la culture populaire qui ont été construites dans les films du cinéma novo à partir de la notion marxiste d'opium du peuple.

2.5.1 - La représentation des religions populaires

Au début du film *Barravento* nous pouvons lire le texte suivant :

> « Dans le littoral de Bahia vivent les pêcheurs noirs de 'xaréu', dont les ancêtres sont venus esclaves de l'Afrique. Subsistent jusqu'à aujourd'hui les cultes aux dieux africains et tout ce peuple est dominé par un mysticisme tragique et fataliste. Ils acceptent la misère, l'analphabétisme et l'exploitation avec la passivité caractéristique de ceux qui espèrent pour le royaume divin. 'Yemanjá' est la reine des eaux, 'la vieille mère d'Irecê', maîtresse de la mer qui aime, protège et châtie les pêcheurs. 'Barravento' est le moment de la violence, quand les choses de la terre et de la mer se transforment, quand dans l'amour, dans la vie et dans le milieu social surviennent des changements...».

Nous ne nous attarderons ni sur l'aspect totalement pamphlétaire de ce texte, qui est caractéristique de l'époque, ni sur les quelques incohérences qu'il présente[914] ni sur son aspect rébarbatif par rapport à ce qui est montré dans le film, pour nous concentrer sur sa conception d'une culture populaire comme opium du peuple, comme un obstacle à l'éveil de la conscience d'un peuple représenté comme une masse manipulée en attente d'un rédempteur, qui était entièrement tributaire de l'interprétation de l'idéologie marxiste prédominante dans le Brésil des années 1960, même si la plupart des jeunes cinéastes n'avaient pas encore lu l'auteur allemand, comme l'a affirmé Glauber Rocha dans une lettre à Paulo Emílio[915]. Cette question de la culture comme opium du peuple est inspirée par un passage dans lequel Marx observait que :

> « La misère religieuse est, d'une part, l'expression de la misère réelle, et, d'autre part, la protestation contre la misère réelle. La religion est le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'une époque sans esprit. C'est l'opium du peuple. Le véritable bonheur du peuple exige que la religion soit supprimée en tant que bonheur illusoire du peuple. Exiger qu'il soit renoncé aux illusions concernant notre propre situation, c'est exiger qu'il soit renoncé à une situation qui a besoin d'illusions. La critique de la religion est donc, en germe, la critique de cette vallée de larmes, dont la religion est l'auréole[916]».

Marx apporterait davantage de précision lorsque, dans un passage de *Le capital*, il affirme que :

> « Généralement, le reflet religieux du monde réel ne pourra disparaître aussi longtemps que les conditions de travail et la vie pratique montreront aux hommes des relations plus transparentes et rationnelles non seulement

[914] Pour plus de détails sur cette question, voir José Gatti, *Barravento: a estreia de Glauber*. Op. cit. p. 57-58; et Renato Silveira, "O jovem glauber e a ira do orixá". Op. cit. 92-95.

[915] « Le film part, même si c'est de manière très primaire, de 'la religion est l'opium du peuple'. J'avance que je n'ai jamais lu Marx ». Lettre de Glauber Rocha à Paulo Emílio Sales Gomes datant du 02 novembre. In: BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. Op. cit. p. 125. Nelson Pereira dos Santos a aussi affirmé que les jeunes intellectuels ne faisaient parfois que commenter des idées et des livres qu'ils connaissaient peu et mal. In : Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema : o caso Vera Cruz*. Op. cit. p. 208.

[916] MARX, Karl. *Contribution à la critique de La philosophie du droit de Hegel*. Texte Consulté sur le WEB le 27 octobre 2012. In : http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm.

des hommes entre eux, mais aussi des hommes avec la nature. La vie sociale, dont la base est formée par la production matérielle et par les relations que celle-ci implique, ne sera libérée du nuage mystique qui la recouvre que le jour où dans la vie sociale se manifestera l'œuvre d'hommes librement associés, agissant consciemment et maîtres de leur propre mouvement social[917]».

Notons l'ambivalence évidente de cette condamnation de la religion qui peut aussi être analysée comme une défense partielle. Marx ne conçoit pas la religion simplement comme une source d'irrationalismes superstitieux ou comme la cause des malheurs de l'homme simple, mais comme le résultat des conditions matérielles difficiles de sa vie. La religion y est perçue comme une espèce de baume quasiment nécessaire à une plaie sociale constamment ouverte. Proclamer l'extinction de la religion, c'est avant tout, pour lui, proclamer la fin de cette "blessure sociale" qui justifierait l'existence de l'opium religieux. Marx essaie de démontrer qu'il ne faut pas seulement essayer de signaler la mystification religieuse, mais qu'il faut surtout essayer de comprendre l'homme aliéné et les contradictions internes des sociétés comme partie d'un même processus qui produit cette condition d'aliénation en engendrant des mécanismes de condensation des frustrations sociales dans un contexte socio-historique bien précis. Avec la dernière phrase de la première citation, Marx dit clairement qu'il ne faut pas s'attaquer seulement à la religion, mais notamment à ce qui la rendrait possible, à ce qui favoriserait son existence, qui en serait la cause, c'est-à-dire, « la misère réelle» qui obligerait l'homme simple à chercher refuge dans l'immatérialité religieuse, qui en serait la conséquence.

Cette position nuancée de Marx, qui conçoit la religion comme une idéologie - donc comme une image à l'envers du monde -, est totalement opposée à celle des cinémanovistes qui ont accusé la religion populaire d'être la responsable de l'aliénation et de la paralysie des pauvres, la cause de leurs malheurs sociaux, au lieu de la voir comme une conséquence, comme l'avait fait Marx. Pénétrés par une attitude paternaliste au contour visiblement autoritaire, ainsi que par leur envie de réaliser un cinéma politiquement engagé à partir d'une culture populaire-nationale authentique, les jeunes réalisateurs n'ont pas su ou voulu voir l'ambivalence des religions populaires qui, comme l'observe la philosophe marxiste Marilena Chaui en traduisant autrement le cerne de la pensée de Marx citée ci-dessus, « se réalise comme une forme de connaissance du réel, comme une pratique qui à la fois renforce et nie ce réel, qui combine fatalisme (conformisme) et désir de changement (anticonformisme)...[918]».

Même si elle est légèrement transformée, ce qui ressort de cette proposition marxiste, c'est le discours d'origine anthropocentrique, d'inspiration feuerbachienne, qui fait de l'homme le centre de

[917] Cité chez : KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 58-59.
[918] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 84.

tous les intérêts, l'homme base de l'homme, l'*homo homini deus*. Cependant, au contraire de Feuerbach, Marx ne pensait pas que la conscience de Dieu et de l'homme ne faisaient qu'une. Pour lui, Dieu était un mal et/ou une nécessité temporaires, mais une fois les problèmes qui rendent possible la croyance en Dieu disparus, l'homme s'éloignera de la foi (un peu comme les membres de l'Iseb concevaient l'aliénation : une fois le développement et l'indépendance économique du pays atteints elle disparaitrait). Pour Feuerbach, l'un des premiers à parler d'aliénation religieuse, le Dieu de l'homme se confondrait avec sa propre essence étant donné que « l'être divin n'est rien d'autre que l'essence humaine ou mieux, l'essence de l'homme, séparée des limites de l'homme individuel, c'est-à-dire réel, corporel, objectivée, c'est-à-dire contemplée et honorée comme un autre être, autre particulier distinct de lui» ce qui veut dire, poursuit-il, que toutes les caractéristique de l'être divinisé appartiennent à la nature humaine[919].

Quand bien même tous les deux chercheraient à valoriser l'homme, ils le font de manière entièrement différente. Là où Marx voit la religion comme le corollaire d'un processus d'origine sociale, Feuerbach, qui cherche ses explications plutôt dans la philosophie et dans l'anthropologie que dans la sociologie, la voit quasiment comme quelque chose de naturel, d'inhérent à l'être humain. Si l'un cherche à affirmer l'importance et la primauté du social dans la vie de l'homme, l'autre cherche à restreindre la dimension de la religion sans la réduire aux déterminismes d'origine sociale et économique et sans la nier totalement puisque, outre la conscience du genre humain qu'elle impliquerait, elle servirait aussi à distinguer l'homme des animaux[920], qui n'en ont pas. En fait, tous les deux semblent admirer l'authenticité anthropologique de la religion, son côté humaniste, au détriment de la croyance illusoire et des dogmes théologiques.

Toutefois, il faut souligner que si la religion apparaît, autant pour Marx que pour Feuerbach, comme l'aliénation de la conscience de soi qui entraînerait une séparation de l'homme d'avec lui-même, pour Feuerbach, pour qui Dieu est le reflet de l'homme et non l'inverse, le christianisme, souvent encensé par certains marxistes, ne comporterait aucun progrès culturel et serait « l'expression la plus achevée de l'inculture[921]».

C'est en ces mêmes termes ethnocentriques, d'origine plutôt feuerbachienne que marxiste, que les cinémanovistes auraient idéalisé une notion de culture populaire aliénante faisant abstraction de son ambivalence naturelle et de son historicité. En réalité, en ne reconnaissant que sa dimension négative d'opium du peuple et refusant toute contextualisation, ils ont surtout confondu la religion populaire avec la religion des classes dominantes, avec le christianisme - comme si elles étaient

---

[919] FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Traduction de Jean-Pierre Osier avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein. Paris: Gallimard, 2008. p. 131.
[920] Idem. p. 117.
[921] Idem. Présentation de Jean-Pierre Osier. p. 41.

interchangeables et ne constituaient nullement, ainsi que le présupposait Gramsci, une conception du monde selon différentes classes et catégories - sans porter attention aux particularités et aux déterminismes historiques et sociaux autour des religions populaires. Ainsi, au nom de leur paternalisme et de la conception d'un cinéma engagé, ils n'ont pas su voir, comme le suggère Marx dans la citation ci-dessus, la religion populaire comme une réponse, pour le meilleur ou pour le pire, aux malheurs et aux souffrances du pauvre, mais seulement comme quelque chose d'aliénant, obstacle à la conscience critique. Au lieu de s'attaquer aux principales difficultés du peuple en critiquant et en condamnant ses principaux bourreaux, ils ont préféré critiquer le peuple.

Concernant son film *Barravento*, Glauber avait affirmé dans une lettre à Paulo Emílio qu'il était en train de réaliser le film « avec le sentiment que le peuple brésilien souffre davantage parce qu'il est plus religieux : aussi bien l'ouvrier catholique que le *nordestino* fanatique ou le Noir fétichiste. Ces gens-là n'acquerront ce que l'on appelle 'conscience sociale' que lorsque leurs croyances y compris le carnaval, qui est la religion du *carioca* pauvre, seront jetées par terre[922]». La mention du carnaval ne fait que confirmer que la cible des cinémanovistes était bien la culture populaire dans sa totalité. Dans cette même lettre, Glauber assume que le film « est contre les *candomblés*, contre les mythes traditionnels, contre l'homme qui cherche dans la religion le soutien et l'espoir[923]».

Avant de désigner les problèmes posés par cette posture des jeunes cinéastes, essayons d'analyser la représentation de quelques expressions de la culture populaire au sein de certains films du cinéma novo.

2.5.1.1 - Le candomblé dans Barravento

Nous avons déjà analysé comment dans *Barravento* Glauber Rocha représente le *candomblé*, la principale religion afro-brésilienne, de manière très réductrice du début jusqu'à la fin du film. La religion est montrée comme quelque chose d'archaïque, source de magie noire, aliénante et responsable de la misère et du retard des pêcheurs et de la communauté de Buraquinho. La seule solution possible qui se présente aux pêcheurs dans un film très schématique, s'ils veulent s'en sortir, est de fuir vers la ville (représentée comme une option moderniste et éclairée par opposition aux archaïsmes et aux obscurantismes de la vie à l'intérieur du pays) ou de susciter le *barravento* définitif qui provoquerait la démystification de leur société et l'émergence de l'éveil critique, prélude nécessaire au soulèvement révolutionnaire.

---

[922] Lettre de Glauber Rocha à Paulo Emílio Sales Gomes datant du 2 novembre 1960. In: BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. Op. cit. p. 127.
[923] Idem. p. 126.

C'est pourquoi ici nous nous contenterons de démontrer certains aspects importants qui furent ignorés par la critique des jeunes réalisateurs du cinéma novo. Ignorés non pas parce qu'ils les méconnaissaient, mais surtout parce que cela faisait partie de leur idéologie, de leurs ambitions paternalistes de sauver un peuple sans défense, ainsi que de leur envies d'affirmer une identité pour le cinéma brésilien fondée sur l'engagement politique et sur la représentation critique de la réalité du peuple brésilien, tout en fonctionnant comme une alternative au cinéma commercial et aliénant américain. En outre, ce nouveau cinéma pourrait rendre possible le rêve économique de conquête d'un marché cinématographique entièrement dominé par les films étrangers, notamment américains.
Il est important de souligner le rôle idéologique de leur conception du populaire car dans la pratique ils n'étaient pas aussi imperméables à la religion populaire qui ne le montrent leurs films. Nous avons déjà observé *supra* que Paulo César Saraceni a eu deux femmes qui appartenaient au *candomblé,* qu'il s'est marié une fois dans un lieu de culte de cette religion et qu'en 1972 il a réalisé un documentaire intitulé *Nosso Sr. Oxalá*[924] ("Notre père Oxalá") sur le syncrétisme religieux. Encore en 1972, il a aussi réalisé le film *Amor, carnaval e sonhos* (« Amour, carnaval e rêves») où quelques entités du *candomblé*, ainsi que quelques personnages de la mythologie romantique mondiale, participent au carnaval *carioca*, sans doute la plus grande fête populaire brésilienne. La séquence finale du film est une apologie de la religion afro-brésilienne et des orixás auxquels Paulo César semble s'identifier. Necy Rocha, sœur de Glauber Rocha et femme de Walter Lima Júnior, consultait régulièrement les pères de saint (*babalorixás*) ; le père de Walter Lima était lié au spiritisme. Deux ans après la mort de Glauber Rocha, invité par la Mairie de Rome à organiser une fête en son honneur, Giani Amico a invité plusieurs musiciens brésiliens, notamment des *bahianais*, sans oublier d'amener quelques illustres représentants du *candomblé*. Gianni savait très bien que si dans leurs films ils adoptaient une posture marxiste vis-à-vis de la culture populaire, dans les conversations de leur vie quotidienne la religion et le football avaient quasiment autant d'importance que le cinéma.
Cela n'est pas étonnant étant donné que même les plus grands intellectuels communistes ont souvent eu une grande sympathie pour le *candomblé*, peut-être en reconnaissance à son passé de lutte et de résistance contre le colonisateur. Dans les années 1940, le député communiste et écrivain Jorge Amado crée, en pleine persécution par les autorités des lieux de culte des religions afro-brésiliennes, une loi assurant la liberté religieuse dans le pays, ce qui n'a pas empêché les cultes afro-brésiliens d'être poursuivis par la police jusqu'au milieu des années 1970. Un peu avant, pendant la violente répression des communistes qui a suivi l'échec de la tentative de révolution

[924] C'est la principale entité du panthéon Yorouba. Oxalá est le dieu de la création et de la procréation et est souvent associé à Jésus Christ dans le syncrétisme.

communiste de 1935, le folkloriste communiste Edison Carneiro a trouvé refuge dans un *terreiro* de *candomblé* durant un certain temps. Le même Edison Carneiro qui, en 1937, avec l'aide du journaliste Aydano do Couto Ferraz, tous les deux membres du PCB, a organisé le IIème Congrès afro-brésilien.

Les films des jeunes cinéastes ont ignoré, au nom de l'idéologie, toute l'historicité du *candomblé*, son passé de résistance dans la lutte des Noirs pour affirmer leur culture et leur identité, ce qui leur avait permis de garder un lien avec leurs origines, mais surtout de résister à la tentative d'émiettement et d'effritement de leur être et de lutter contre une culture imposée du dehors par les colonisateurs blancs. Les réalisateurs ont aussi négligé le rôle que cette religion a eu, à l'instar d'autres religions populaires, dans la constitution d'une chaîne de solidarité entre les Noirs de différentes ethnies qui les faisait se sentir plus forts et a rendu possible le sentiment d'appartenance dénié par l'esclavage.

Tout aussi important dans les films de la première phase du cinéma novo, c'est, comme le note Jean-Claude Bernadet dans son livre *Brasil em tempo de cinema*, l'absence de critique des classes dominantes, des détenteurs des moyens de production, ce qui ne fait qu'augmenter le sentiment d'une mauvaise foi de la part des intellectuels envers le peuple. Dans *Barravento*, cette malveillance intellectuelle apparaît sans ambages lorsque l'émissaire du patron annonce son refus de donner un nouveau filet et que les pêcheurs partent réparer le vieux. Au lieu de condamner le geste capitaliste du patron, responsable de l'exploitation des pêcheurs, Firmino accuse la religion d'en être la responsable. Il crie que les Noirs sont allés au Brésil pour souffrir (il parle comme si leur départ de l'Afrique avait été un acte volontaire), qu'ils travaillent beaucoup, mais ne mangent rien, sauf lui parce qu'il avait déjà abandonné cette histoire de religion, parce qu'il savait que « le *candomblé* ne résout rien, rien du tout» et que la seule solution est de lutter et de résister.

Dans la suite de la séquence, quand l'émissaire apparaît pour récupérer le filet que Firmino avait coupé, ce dernier manifeste une envie de réagir, mais non contre le système capitaliste ou contre les patrons, symbole majeur de l'exploitation des subalternes, mais contre la police qu'il déteste. La même police que, quelques secondes auparavant, dans un dialogue avec Cota juste après avoir coupé le filet, il avait accusée de le poursuivre et de l'empêcher de gagner sa vie dans la ville. Pour mieux marquer le conformisme des pêcheurs, Aruan, qui avait manifesté l'envie de résister mais qui ne l'a pas fait pour se conformer et agir en tant que membre d'un groupe et non pas comme individu, l'empêche de réagir.

Cette scène montrant un peuple incapable de réagir contre l'émissaire du patron, mais n'hésitant pas à se bagarrer en son sein fait penser à un passage du livre *Les Damnés de la terre*, pourtant sortie lorsque le film était déjà en train d'être réalisé, dans lequel Fanon écrit que si le policier ou

l'occupant, comme disait Paulo Emílio, peuvent frapper et/ou humilier constament l'occupant sans qu'il esquisse une réaction, « on verra le colonisé sortir son couteau au moindre regard hostile ou agressif d'un autre colonisé. Car la dernière ressource du colonisé est de défendre sa personnalité face à son congénère. Les luttes tribales ne font que perpétuer de vieilles rancunes enfoncées dans les mémoires[925]».

Un peu plus tard dans le texte, en essayant d'expliquer le rôle de la religion dans l'attentisme et dans la paralysie des subalternes, ainsi que son importance dans la sublimation de leurs énergies agressives, Fanon observe que, pour cause de la religion, les colonisés finissent par ignorer toute la méchanceté des colons. Ainsi, par une sorte de « fatalisme, toute initiative est enlevée à l'oppresseur, la cause des maux, de la misère, du destin revenant à Dieu. L'individu accepte ainsi la dissolution décidée par Dieu, s'aplatit devant le colon et devant le sort et, par une sorte de ré-équilibration intérieure, accède à une sérénité de pierre[926]». Ce n'est pas du tout le cas de certaines religions populaires brésiliennes où le peuple demande des améliorations et parfois même la mort de ses malfaiteurs.

Comme nous l'explique Fanon, cette scène de bagarre ne sert qu'à confirmer la thèse de la passivité et de l'inertie du peuple afin de mieux justifier la nécessité d'un être supérieur venant du dehors apporter la conscience à une masse ignorante et sans défense. A ce sujet, Glauber Rocha a affirmé que :

> « Ce qu'il faut d'abord faire est d'essayer de donner au Noir la conscience de cette misère et peut-être l'accentuer le plus possible, comme on accule un chat dans une impasse. C'est ainsi qu'a agi Fidel avec les paysans cubains. La tumeur a explosé. La thèse de la lâcheté, de la faiblesse et de la servilité des pauvres brésiliens est très correcte. Nous devons les rendre conscients de ce qu'ils sont. Avoir la pitié du pauvre signifie être encadré par le champ du 'service social' […] L'assistance sociale est un truc de la conscience bourgeoise afin de pouvoir avaler son whisky en paix[927]».

Dans son film *Barravento*, Glauber Rocha a oublié l'importance que la religion avait comme espace d'intégration et de résistance pour les Noirs dans leur lutte pour l'affirmation d'une identité personnelle et culturelle. Depuis leur arrivée sur le territoire brésilien, tout a été fait par le colonisateur pour annihiler le passé religieux, politique, ethnique et culturel des Noirs. La pratique religieuse était leur seule façon de garder un lien avec leur culture d'origine. Comme l'observe Maria do Socorro Carvalho, le candomblé était l'un des seuls points de référence pour les noirs en

[925] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 55.
[926] Idem. Op. cit. p. 56.
[927] ROCHA, Glauber. "Experiência Barravento : confissão sem moldura". Journal *Diário de Notícias*, 25-26 de dezembro de 1960.

terres étrangères. « Dans les relations sociales, il a fonctionné comme l'une des formes de création et de maintien du complexe réseau de solidarité entre les Noirs, esclaves ou affranchis, en servant de soutien affectif et financier essentiel. La résistance de ces religions a encore permis la poussée du versant culturel africain, sans laquelle la culture brésilienne serait certainement moins riche[928]». Quant à l'importance du rituel pour la culture noire, il est essentiel dans la mesure où il fonctionne comme un moment d'échange culturel et de perpétuation du symbolisme religieux, mais aussi comme l'affirmation de la culture des Noirs, de leur mémoire collective qui les a empêchés d'être assimilés, d'être absorbés par la culture de l'Autre. Comme le souligne Muniz Sodré :

> « Dans le rituel – cette stratégie des apparences -, les gestes, les chants, le rythme, les danses, les nourritures, tous les éléments symboliques s'enchaînent sans relations de cause à effet (il n'y a pas de signe déterminant), mais par contiguïté, par contact concret et instantané. La magie et la musique partagent le même langage, la même absence de signification, la même pluralité des espaces[929]».

Ce rituel, qui s'accomplit dans un *terreiro*, lieu de rassemblement et de pratique culturelle et cultuelle, est une espèce de condensé de presque toutes les expressions culturelles des Noirs, mais est aussi :

> « à la fois (a) un continuum culturel, c'est-à-dire, la persistance d'une forme de rapport avec le réel, mais reposée dans l'Histoire […] et (b) un effort de *résistance* à l'idéologie dominante, dans la mesure où l'ordre originaire ici reposé comporte un projet de l'ordre de l'humain, alternatif à la logique de pouvoir en vigueur. Même si cette alternative n'assume plus des expressions guerrières, la résistance est un effet d'hétérogénéité culturelle dans un même territoire politique. Les pratiques du *terreiro* rompent les limites d'espaces, pour occuper des lieux imprévus dans l'intrigue des rapports sociaux de la vie brésilienne[930]». (c'est l'auteur qui souligne).

En analysant l'importance et la cohérence du travail social et culturel d'un *terreiro* et le fait que nous n'y retrouvons pas le même système de vérités absolues et universelles caractéristiques des rites de véridicité occidentaux, Muniz Sodré affirme que cela expliquerait « l'impossibilité de 'récupération' de l'univers culturel archaïque par n'importe quel discours révolutionnaire classique, marxiste ou non, étant donné que le concept classique de révolution est encore un moment de dialectique occidental de vérité[931]».

---

[928] CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana : cinema na Bahia (1958-1962)*. São Paulo: USP, 1999 (thèse de doctorat). p. 125.
[929] SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 135.
[930] Idem. p. 91.
[931] Idem. p. 114.

Le colonisateur, qui ne s'intéressait qu'aux capacités physiques des Africains, connaissait la valeur, la signification et l'importance que la culture avait pour les Noirs – comme forme de résistance non seulement culturelle mais aussi existentielle, dans la mesure où ces pratiques magiques leur permettait de se sentir un être existant, pas encore totalement brisé par les coups du fouet et de la vie en captivité - et a tout fait pour les en priver. Selon l'historien brésilien Joel Rufino dos Santos :

> « Pour les esclavagistes, la culture des Africains était un luxe non nécessaire. D'abord ils l'ont admirée, puis l'ont méprisée. Plus qu'un luxe, cependant, elle était un obstacle à l'esclavage des Africains, puisque c'est elle qui les maintenait comme des *êtres entiers* – incapables, pourtant, de dépenser toute leur énergie dans le travail gratuit pour un autre. Pour avoir l'Africain comme esclave, il était nécessaire de lui supprimer la culture – l'âme – en le transformant en bête ou chose. On lui enlevait son nom tribal, on lui imposait un autre, portugais ; on lui interdisait la religion ancestrale, on l'obligeait à accepter celle du Christ[932]». (C'est l'auteur qui souligne).

Le colonisateur avait pleinement conscience que l'expression de leur mémoire collective à partir de la pratique de leur cosmogonie africaine était une forme dangereuse d'affirmation de soi qui contrariait et niait les principes colonialistes car, comme le note le philosophe brésilien Marco Aurélio Luz, « la religion [noire] est une source qui permet la dynamisation d'un *ethos*, est indicatrice de comportements, habitudes, enfin d'une manière noire d'être. Elle établit et présente une éthique propre. Elle imprime des formes de relations sociales, en stipulant des formes d'organisation propres et des hiérarchies et en stimulant la vie communale[933]».

Plus tard, dans la troisième phase du cinéma novo, quand les cinéastes auraient une autre conception de la culture populaire et que le poids de l'idéologie se retrouverait amoindri après le coup d'État de 1964, Glauber affirmerait qu'à Bahia « la civilisation noire avait réussi à imposer ses religions, cuisine, musique, danses. Même politiquement elle a résisté à la dictature de Vargas à travers une véritable guerre clandestine[934]» et que « Les plus grandes rebellions de l'histoire brésilienne sont les guerres que les Noirs et les paysans mystiques ont organisé à l'époque de l'esclavage. Les plus célèbres sont celles de Zumbi dos Palmares (noire) et Canudos (mystique/paysanne)[935]».

Voyons à présent comment le cinéma novo a représenté les mouvements messianiques.

---

[932] SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. 2e. São Paulo: Global, 2006. p. 12-13.
[933] LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 38.
[934] Entretien de Glauber Rocha aux Cahier du Cinéma, n° 214, juillet-août 1969. Publié dans *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 197.
[935] Idem. p. 198.

2.5.1.2 - Le messianisme

Ici nous allons analyser la représentation du messianisme dans les films *Deus e o diabo na terra do sol* et *Os fuzis* et la manière dont la religion populaire est encore une fois représentée comme source d'aliénation, obstacle à la conscience critique du peuple et associée à la misère et à la décadence socio-économique des régions où elle prédomine. Commençons par analyser le film de Glauber Rocha qui raconte l'histoire du couple Manuel et Rosa qui, en essayant de fuir la misère du *sertão*, traverse une sorte de rite initiatique qui lui fait découvrir le messianisme et le *cangaço*, représentés dans les films comme aliénants et inefficaces, avant de pouvoir finalement atteindre l'éveil critique de sa conscience.

L'influence principale du film est la culture populaire du *Nordeste* du Brésil. De manière très judicieuse et intelligente, Glauber se réapproprie la littérature de *cordel* comme moyen de discuter de questions plus profondes sur la réalité politique, sociale et économique du Brésil. Comme lui-même l'affirme, dans le film il y a tout un héritage portugais et espagnol d'une certaine poésie populaire qui celle des *cantadores* [des chanteurs populaires dont les chansons sont des récits historiques]. […] Tout l'épisode de Corisco dans *Deus e o Diabo* a été tiré de 4 ou 5 romans populaires et la séquence de la mort de Corisco suit le découpage d'une chanson[936]».

Le film est divisé en trois parties et chaque partie se termine par une mort qui lance le couple dans la partie suivante. Ces trois morts sont presque comme des rites propitiatoires, dans le sens où elles apportent un changement dans la vie du couple principal, malgré lui. Elles suscitent chez Manuel une prise de conscience de l'inutilité et de l'incongruité de ses actions, mais dénotent aussi sa conscience changeante ou, autrement dit, sa totale inconscience qui lui fait confier sa destinée au gré de Dieu et du Diable.

D'abord il y a l'assassinat par Manuel du "colonel", son patron, qui lance le couple, le fil conducteur de l'intrigue, sur le chemin de la quête de la prise de conscience. Manuel espérait échanger les vaches auxquelles il avait droit contre un peu de terres de façon à avoir ses propres plantations. Voyant ses rêves contrariés par un colonel égoïste et impitoyable qui considère que toutes les vaches mortes appartenaient au vacher, Manuel se venge et le tue. Il était important pour les enjeux du film que la première mort soit une sorte de réaction, d'acte de rébellion de Manuel contre la violence commise par un système injuste qu'il aimerait bien renverser et exterminer. Cette attitude de Manuel est fondamentale comme point de départ de son processus de prise de conscience.

---

[936] ARLORIO, Piero. CIMENT, Michel. "Entretien avec Glauber Rocha", *Positif*, n° 91, janv 1968. p. 19-36. Publié dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 113-114.

Expulsés de leur maison par les hommes de main du colonel, désillusionnés et sans savoir où aller, ils trouvent dans la foi et les promesses de miracles du leader messianique Sebastião le réconfort et l'espoir d'un avenir meilleur dont ils ont besoin pour supporter l'apprêté de la vie. Le messianisme promet aux misérables que le *sertão* deviendra mer et que la mer deviendra *sertão*, tout en déclarant qu'il faut combattre les forces de l'ordre qui attaquent les pauvres et les innocents. En outre, il affirme qu'il existe quelque part une île où « tout est vert. Les chevaux mangent les fleurs et les enfants boivent le lait dans les eaux des fleuves. Les hommes mangent le pain fait à partir de la pierre et la poussière de la terre devient farine [de manioc]», mais pour y arriver il faut sacrifier le sang des innocents (des enfants) et des impurs. Ainsi, le leader religieux, lequel est le seul espoir de salut d'un peuple abandonné par les autorités et les hommes, les déçoit. Fanatique, il finit par se comporter en assassin.

Puis, avec l'assassinat du saint par Rosa, révoltée par le sacrifice des enfants, mais aussi parce qu'il voulait la tuer, ils sont amenés à la violence vindicative du *cangaço* par l'aveugle Júlio. Le fait que ce soit Rosa, représentante du peuple, et non pas Antonio, représentant des forces de l'ordre, qui tue le religieux est très intéressant et significatif, même si Rosa semble, dans cette première partie, plus proche de la conscience intellectuelle que de celle du peuple. Représentée comme une sorte de réaction légitime, le meutre du saint révèle une deuxième prise de conscience et apporte une idée de révolte et de mécontentement du peuple envers un leader qui assassinait les innocents qu'il était censé protéger, tandis que si l'assassinat avait été commis par les forces de l'ordre, comme c'était le cas dans la plupart des cas de ce type au Brésil et comme c'était le cas dans les premières versions du scénario[937] du film, cela aurait indiqué l'oppression du peuple et l'abus de pouvoir de la part des représentants des autorités politiques, ce qui, sans que l'on sache vraiment pourquoi, le réalisateur a préféré éviter.

Les *cangaceiros* étaient à l'origine des bandits d'honneur qui incarnaient la virilité des *sertanejos*, des « hommes forts avant tout», qui cherchaient à venger les injustices et les actes de violence commises contre le peuple par les "colonels". Corisco, le leader survivant du massacre de sa bande, n'aime pas non plus les injustices commises par les représentants de l'État, mais il semble combattre les forces de l'ordre non pas pour protéger le peuple, mais pour se venger au nom du peuple dont il a de la peine à supporter la souffrance, raison pour laquelle il préfère, à l'instar d'Antonio das Mortes, tuer le peuple plutôt que de le voir mourir de faim. « Je suis en train d'assurer mes engagements, mon parrain Cicéro, de ne pas laisser le pauvre mourir de faim», dit-il après avoir tué quelques membres du peuple. Il incarnerait la force et la bravoure des *sertanejos*.

---

[937] MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo : Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005. p. 43.

Corisco et Sebastião nient et combattent la dure réalité du pauvre avec des armes différentes. Si le leader messianique essaie, au nom d'une métaphysique de la foi matérialisée par une croyance en un Dieu tout-puissant, d'amener le peuple à un lieu sur terre où il y aurait de l'abondance et où les hommes seraient heureux, le *cangaço*, plus fataliste et anarchique, a perdu la foi dans la possibilité d'un salut sur terre et ne croit plus qu'en la force de son fusil, qu'il utilise de manière sanguinaire pour tuer les pauvres et ainsi les empêcher de souffrir. Une attitude qui démontrerait plus de haine qu'une tentative de délivrance quelconque.

Néanmoins, tous les deux agissent contre la dureté de la réalité et du présent qui, d'une certaine manière, sont niés par ses actes violents et/ou utopiques. Mais l'un symboliserait l'aliénation la plus totale étant donné qu'il nie la réalité en transférant la solution de ses problèmes à une force transcendantale. L'essence de l'homme et son salut, comme le souligne Feuerbach, sont aliénés dans un Dieu considéré comme supérieur à l'homme. L'autre nie la réalité et la possibilité d'une aliénation en tuant les pauvres. Au fond, le film veut démontrer que derrière leurs envies de sauver le peuple, même si la violence du *cangaço* semble positivée par le film en tant que refus radical de l'aliénation, se dissimuleraient le fanatisme et l'instinct assassin de deux monstres froids. Moins manichéens que Firmino, Corisco et Sebastião (et surtout Antonio das Mortes) sont très ambivalents. Ils sont représentés comme l'expression à la fois du bien et du mal - saint guerrier et dragon de la méchanceté, Dieu et Diable – et non pas comme un conflit existentiel qui opposerait des caractéristiques antinomiques au sein d'une même personne, mais comme une sorte de synthèse complémentaire.

Avec la dernière mort, celle de Corisco, tous les obstacles à la liberté du peuple ont été supprimés et le couple peut finalement partir vers la "lumière" des villes, comme l'ont fait Firmino et Aruan, afin de finaliser son processus de désaliénation. Comme le film ne reconnaît pas la valeur du mysticisme et du *cangaço* comme pratiques révolutionnaires acceptables et capables de renverser la situation d'injustice, les trois morts représentent, de manière extrêmement symbolique, la fin d'une ère - la fin de l'exploitation, des mysticismes obscurantistes et des violences anarchiques - et préfigurent l'avènement de la conscience critique, condition nécessaire à l'avènement de la révolution. La libération révolutionnaire du peuple ne pourrait survenir qu'après la fin de ces anciennes pratiques culturelles considérées dans le film comme mystificatrices.

A la fin, le couple fuit la misère et l'aliénation en courant et arrive à la mer. Mais la mer dans le film ne signifie pas, comme le promettait Sebastião, que le *sertão* est devenu mer, métaphore de l'abondance, mais représente « la dynamique de la vie […] lieu des naissances, des transformations

et des renaissances[938]», dans le sens où elle représente la fin d'un cycle, celui de l'aliénation, et le commencement d'un autre, celui de la conscience critique.

La mer y apparaît aussi comme un symbole métonymique de la ville, le lieu de résidence de l'intellectuel éclairé, formateur et libérateur du peuple, rencontre du Brésil moderne avec les mythes archaïques de l'intérieur du pays. La mer symboliserait la fin de l'aliénation et le déclenchement du processus "conscientisateur", de la rationalisation de Rosa et de Manuel et, conséquemment, du peuple inculte du *sertão*. Son apparition dans le film signifie que les idéaux révolutionnaires allaient enfin pouvoir pénétrer à l'intérieur du pays et être compris et que le peuple était finalement prêt à atteindre sa libération car il avait réussi (ou on avait réussi pour lui) à se débarrasser de ses mysticismes aliénants. Glauber Rocha semble être d'accord avec nous quand il affirme que « la mer est ouverture […], explosion révolutionnaire proprement dite […] [elle] a une signification de liberté ample et de soulèvement...[939]». En réalité, ce n'est pas Manuel qui arrive à la mer, ni Glauber Rocha comme il l'affirme, mais le peuple et, en tant que personnage synthèse qu'il représente, tout le paysans du *Nordeste*, libéré finalement de ses supposés sources d'aliénation. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que le peuple acquiert la conscience que la terre n'appartient ni à Dieu ni au Diable, mais à lui-même, à l'Homme conscient par opposition à l'être aliéné. Ainsi, ce n'est pas un hasard si au moment exact où la mer apparaît à l'écran, la chanson populaire est immédiatement remplacée par la musique plus intellectualisée de Villa-Lobos.

Nous ouvrons une brève parenthèse pour commenter la genèse du film[940]. Ce petit détour nous permettra d'accompagner non seulement l'évolution de certains personnages, mais aussi l'évolution de l'influence marxiste, entre autres idées de l'époque, sur le jeune cinéaste. Dans la première version, qui daterait de 1959 et serait ainsi antérieure au début des tournages de *Barravento*, Glauber, encore éloigné du concept d'aliénation et de l'envie paternaliste de démystification du peuple, voulait faire un film sur Corisco et le banditisme social représenté par les *cangaceiros*, auxquels Manuel se joint, comme beaucoup de *sertanejos* à l'époque, pour venger l'assassinat de son père par la police (ce n'était pas la mort de la mère comme dans la version finale du film). Dans cette version, Corisco et le leader messianique, qui avait un rôle plus petit mais très important, étaient plus proches et luttaient quasiment ensemble contre les oppresseurs du peuple, ce qui donnait à leur combat l'allure d'une véritable révolte populaire contre les puissants. Les deux se croyaient des envoyés de Dieu pour défendre le peuple contre ses tyrans. Cette union entre les deux mouvements populaires, même si le saint considérait les *cangaceiros* comme une plaie, éliminait la

[938] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 592.
[939] ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p. 127.
[940] Nous tirons les informations sur les différentes versions du scénario du film *Deus e o diabo na terra do sol* du livre de Josette Monzani : *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit.

hiérarchie qui existe dans la version finale du film, où ces derniers sont perçus de manière moins négative que les religieux. Il y a un passage sur Corisco, qui s'appelait encore Coirana (le nom du cangaceiro dans le film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), où nous pouvons lire ce qui suit :

> « Je veux que tout le monde sache : je vais en finir avec la race des Ferreira qui ont fait preuve de méchanceté envers le Capitaine Jesuino. Si la Nation veut une fête de têtes, on va la faire en mettant les chiens du gouvernement à danser. Ce sera du banquet à la capitale et du banquet à la *caatinga.* Pour le peuple, il n'envoie que la police armée. C'est pour cela que la justice est maintenant dans mes mains, selon la loi de notre seigneur Jésus Christ et le Saint de la Colline : prêtre voleur, femme garce, magistrat et traître font partie de ma liste. Outre le singe [flic, "poulet"] qui est une chose à part. Ceux qui protégeront le gouvernement auront la tête mise dans un bâton de bois au bord de la route[941]».

On est loin du Corisco qui tue le peuple pour ne pas le voir mourir de faim. Toujours dans cette version, qui s'appelait encore *A ira de Deus* ("La rage de Dieu"), les personnages principaux étaient plus humains et conscients de leur rôle de justiciers de Dieu, mise à part le leader religieux dont les plans étaient toujours un peu démentiels et sanguinaires avec son obsession pour la virginité des demoiselles et le sang des innocents. Toutefois, son rôle d'opposition à l'Église catholique, alliée des classes dominantes, et aux représentants des autorités, tous perçus comme des bourreaux du peuple, est plus proche des origines du piétisme brésilien. D'après Josette Monzani, le leader religieux y « est vu comme l'opportunité de salut par les victimes de la sécheresse et de la faim qui, n'ayant pas d'autre personne à qui faire appel, reçoivent de l'aide dans son campement ; la même chose se produit avec les *cangaceiros*, à qui il donne refuge, nourrit, guérit et recommande l'âme des morts[942]».

Dans la deuxième version du scénario, commencent à disparaître les mentions du progrès et le *Nordeste* commence à acquérir les formes archaïques de la tradition et des mythes qui apparaissent dans la version finale. Mais la violence et le mysticisme sont encore positivés et perçus sans aucun jugement moral ou idéologique, mais comme des produits de la sécheresse, de la misère et de l'exploitation ou, autrement dit, des déterminismes sociaux, économiques et politiques typiques de la région. Selon Monzani, dans ces deux premières versions « l'entrée des personnes dans la vie du *cangaço* (et aussi dans le messianisme) apparaît comme une issue viable ou inévitable pour la

[941] Apud : MONZANI, Josette. *A gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. p. 123.
[942] Idem. p. 52.

survie dans le contexte de la misère et des abus caractéristiques du *sertão*[943]», considérant le mysticisme comme un mouvement légitime de résistance.

Dans la troisième version du scénario, le rôle d'oppresseur du peuple n'appartient plus à l'État, mais aux puissants locaux (les grands propriétaires terriens) et les assassinats deviennent une forme de vengeance. Toutefois, à la fin, après l'assassinat du leader messianique par sa sœur jalouse et de la mort de Coirana/Corisco et d'Antonio das Mortes dans leur combat, Manuel retourne au *sertão* pour lutter à côté de Virgulino Lampião contre la pratique de l'usure des grands propriétaires terriens. Selon Manuel, la solution, le paradis promis par le saint est dans le *sertão* même, dans la résistance sur place, et non pas dans la quête d'une mer impossible. Comme l'observe Josette Monzani, dans cette version Manuel pense que la solution aux problèmes des *sertanejos* « est dans la guerre, dans la lutte contre les agents responsables de leurs malheurs et de leur souffrance, cherchant à modifier le stade actuel du monde *sertanejo*, dénaturé par les puissants». On commence à noter l'influence des idées chères aux communistes brésiliens avec l'opposition aux grands propriétaires terriens.

Dans cette version qui valorise la lutte des *cangaceiros* comme une manifestation révolutionnaire et qui présente le piétisme comme une force inefficace, mais pas encore aliénante, Manuel est loin du personnage aliéné de la version finale. Dans le film, quand il décide de participer au messianisme, il croit aux promesses du saint, mais il n'a pas d'autre option ; quand il joint le *cangaço*, ce n'est pas pour venger la mort du saint, mais pour se protéger. Dans cette troisième version, son adhésion au cangaço manifeste une certaine révolte, une envie de vengeance, mais aussi de changement de l'ordre social local qui est presque un cri révolutionnaire.

L'aliénation commence à apparaître dans la quatrième version du scénario qui voit aussi la transformation de Manuel et Rosa en des personnages modèles du peuple exploité de tout le pays[944]. C'est dans cette version qu'Antonio das Mortes acquiert le *statut* de tueur justicier (qui tue les suivants du leader messianique et le *cangaceiro* pour, soi-disant, libérer le peuple d'un mal, même s'il tue sur commande des puissants) et que Rosa devient l'assassin du leader religieux pour la première fois[945].

Dans la cinquième version du scénario, écrite autour de 1963, celle où l'influence marxiste est plus nette, il y avait une quatrième partie comportant une révolte des paysans contre les grands propriétaires terriens qui aurait pu montrer un peuple organisé et pas forcément aliéné. Le film

---

[943] Idem. p. 97.

[944] Manuel et Rosa sont des *boias-frias* (« bouffe-froide ») exploités par les hommes politiques propriétaires des terres. Le *boia-fria* est une sorte d'ouvrier rural qui, expulsé de ses terres, part habiter à la périphérie des grandes villes où il devient un travailleur errant qui suit les différents cycles productifs dans différentes villes.

[945] Idem. p. 204.

s'intitulait à l'époque *Rébellion agraire* (ou encore *Rébellion paysanne*)[946]. Le maintien de cette partie – que Glauber affirme avoir supprimé pour une raison liée à la durée du film[947] - aurait obligé le réalisateur à revoir sa position sur l'aliénation et à commenter l'existence des Ligas Camponesas (Ligues Paysannes), le mouvement créé par les communistes brésiliens dans les années 1930 pour lutter pour une réforme agraire et qui a subi une refondation en 1950, quand l'organisation s'est répandue dans plusieurs états du *Nordeste*.

Outre la question de l'aliénation, il est possible d'inférer que l'absence des Ligas des films du cinéma novo était aussi liée à la question du front unique, étant donné que cette organisation, qui luttait pour les droits des paysans en les organisant en coopératives afin qu'ils pussent échapper à l'exploitation des grands propriétaires terriens, n'était pas très appréciée des classes moyennes. Positiver son action aurait pu poser des problèmes au supposé pacte nationaliste.

Dans cette version du scénario, qui est pratiquement le texte qui a servi de base pendant le tournage, Antonio das Mortes commence à considérer ses morts comme une sorte de dépoussiérage pour que le peuple voit plus clair[948], Corisco est associé à São Jorge et est quasiment devenu un opposant du leader religieux qui est devenu plus violent. Un point de vue qui coïncide avec celui de l'instance narrative dans la version finale qui, bien qu'elle condamne les deux formes de résistance populaire, semble, comme dans la version finale, avoir une préférence pour les *cangaceiros*.

Par ailleurs, cette hiérarchisation entre le *cangaço*, violence stérile mais positivée, et le messianisme, aliénation totalement condamnable, apparaît très clairement dans la séquence de l'attaque à la ferme du colonel Calazans, un allié du gouvernement. Au milieu du pillage, de la destruction, des assassinats, Manuel trouve un crucifix au même moment où nous entendons un cri de la femme que Corisco est en train de violer. Il déambule avec l'image placée devant lui, comme s'il était envoûté. Cela incommode tellement Corisco qu'il frappe violemment et avec rage un piano, prend le couteau et donne à Manuel pour qu'il castre un homme, pour qu'il lui enlève sa masculinité. C'est le baptême empirique du vacher dans le *cangaço*, le passage définitif de la contemplation mystique à la violence anarchique. Encore dans le sens de la valorisation de la violence du *cangaço*, à la fin du film l'instance narrative sème le doute et nous permet de penser que Rosa est enceinte de Corisco, perpétuant ainsi sa destinée.

Sur la différence entre ces deux formes de résistance, Barthélemy Amengual observe que :

> « la révolte de Corisco est terrestre. Il a appris qu'il lui faudra vivre et mourir *en combattant*. Historiquement – du point de vue 'inhumain' de l'Histoire -, Corisco représente donc un progrès objectif par rapport à Sébastien,

[946] Idem. p. 35-36.
[947] ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p. 128.
[948] Idem. p. 233.

une étape qui, à son tour, devra être dépassée dialectiquement. La vérité de Corisco, sa part d'atroce vérité, a fait son temps, a épuisé sa fonction. Devenu dragon, le 'saint Georges' de férocité va céder devant la force sa place à un autre 'saint Georges' – celui qui l'abattra[949]». (C'est l'auteur qui souligne).

Glauber valorise la violence car dans le passage de Manuel du groupe de religieux à celui des cangaceiros, on passe d'une croyance transcendantale, divine, vers une croyance terrestre, empirique. Comme le prouve la scène citée ci-dessus, pour le cangaceiro le miracle ne vient pas de Dieu, mais de la main et de l'action de l'homme redevenu sujet de sa propre conscience, maître de son destin[950]. Il faut agir. En changeant de foi, l'homme reprendrait son destin en main, même si ce changement n'est pas encore suffisant pour opérer les transformations vitales et essentielles pour modifier la vie des opprimés au Brésil. Comparé au mysticisme, c'est tout de même un pas en avant, semble affirmer le film.

Ces changements des personnages survenus tout au long de l'écriture du scénario ne sont pas anodins et il est possible d'y voir le début des influences des idées de l'époque sur le jeune Glauber. En transformant Manuel en l'assassin d'un propriétaire terrien exploiteur des paysans au lieu de victime des forces de l'ordre, le jeune réalisateur transfère la critique du manque d'égards et de la violence du gouvernement à l'ambition démesurée de grands propriétaires terriens qui étaient les grands ennemis des communistes et du supposé pacte nationaliste. En outre, pour mieux accentuer la question de l'aliénation, Manuel est transformé en un personnage oscillant, faible et manipulé, sans aucune autonomie ni volonté propre. Les changements, auxquels il obéit sans hésiter ou argumenter, lui sont imposés du dehors par les hommes de main du colonel ou par Antonio das Mortes sans qu'il ait d'autre choix, comme s'il s'agissait de son destin.

En outre, lorsque dans les deux premières versions Glauber justifie l'entrée du vacher dans le *cangaço* ou dans le piétisme en raison de l'assassinat de son père par la police, la vengeance se transforme en une sorte de mouvement politico-social national de résistance et d'indignation contre la violence institutionnalisée du gouvernement brésilien. Quand, dans le film, ce sont les hommes de main du colonel assassiné qui tuent, en représailles, la mère de Manuel, il y a une sorte de régionalisation et de personnalisation du conflit, même si le *Nordeste* et le vacher peuvent être vus comme des symboles d'un microcosme du Brésil, comme partie d'une totalité. Les réactions des uns et des autres sont naturalisées, transformées en simple histoire de vengeance locales qui enlève les déterminismes sociopolitiques de l'action.

---

[949] AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". In : Études *Cinématographiques,* n° 97-98. Op. cit. p. 52.

[950] Cette question du destin comme guide des hommes, qui semble déterminer et justifier les actions d'Antonio das Mortes et de Corisco (toutes les deux plus ou moins valorisées dans le film), est très importante dans la culture du *Nordeste*, à tel point que les crimes d'honneur y reçoivent rarement des condamnations morale ou religieuse.

Dans ces versions, le vacher pouvait encore rester dans ses terres et protester, bien qu'en vain, contre les conduites arbitraires et les abus du gouvernement. Dans ce cas, son départ pour venger la mort du père est le fruit d'une attitude consciente et volontaire et non d'une fuite obligée. Il est le seul responsable de sa destinée. Dans le film, la fuite se présente comme seule alternative possible puisqu'il a assassiné son patron. Il y est souvent filmé en plongée, comme s'il était écrasé par le mysticisme et la violence inutile du *cangaço*. Il n'apparaît en position de force que lorsqu'il tue le colonel ou qu'il discute avec Corisco. Ainsi, le messianisme et le *cangaço* sont vidés de leur aura de résistance pour devenir de simples lieux de fuite ou de recueillement de ceux qui n'ont pas où aller. Au lieu de l'attitude délibérée et consciente des premières versions, dans le film la fuite est impérative (même si Manuel manifeste déjà l'envie de suivre le leader messianique un peu avant de tuer le colonel) et Manuel symboliserait la passivité et l'attentisme du peuple.

Dans le film, la police, qui était le principal instrument d'oppression des paysans dans les premières versions, disparaît totalement en tant qu'institution car Antonio - le responsable du processus de libération de Manuel et Rosa (représentants de toute la population misérable du *Nordeste* et, par extension, de tous les exploités du Brésil et du Tiers Monde), celui qui détruit les obstacles au processus de "conscientisation" et incarne le paternalisme et le messianisme des intellectuels -, qui était un policier dans les premières versions, est transformé en tueur à gages. Cette suppression élimine l'idée d'un peuple exploité et écrasé par l'État, mais surtout elle élimine la conception de la police comme le bras armé des classes dominantes en raison, très probablement, de l'idée de front unique. A l'exception de la critique faite aux grands propriétaires terriens, toutes les autres mentions directes des oppresseurs du peuple furent supprimées. Toute la responsabilité est transférée vers l'aliénation résultant du mysticisme et des formes anarchiques de révolte. La misère est représentée comme la conséquence directe de cette aliénation. Le peuple, en raison de son aliénation, est l'unique responsable de son exploitation et sa liberté ne serait possible qu'une fois éliminés tous ces mythes prélogiques et aliénants.

Le film, qui est un essai sur les formes de culture populaire considérées comme archaïques, est l'exemple même de l'esthétique de rupture voulue par le cinéma novo qui voulait rompre avec le cinéma traditionnel et réinventer le langage cinématographique tout en réalisant un cinéma qui fût à la fois moderne, révolutionnaire, de valorisation de la culture nationale et d'affirmation d'un cinéma typiquement brésilien. Comme les jeunes cinéastes aimaient le dire, en paraphrasant Maiakovski, « la révolution est une esthétique» et pour un contenu révolutionnaire il fallait une forme révolutionnaire.

Os fuzis, le film de Ruy Guerra qui fut tourné quasiment en même temps que le film de Glauber Rocha, n'a pas eu beaucoup de succès auprès de la critique ou du public lorsqu'il a été diffusé en

1964[951]. Le film est l'adaptation d'une histoire que le réalisateur avait écrit en Grèce sur les attaques de loups affamés qui descendent des forêts vers une petite ville où les habitants, après une révolution populaire, n'ont pas le droit d'avoir des armes à la maison. L'armée est appelée pour les protéger mais après être entrée en conflit avec les habitants, faisant une victime fatale, elle part laissant les habitants exposés aux loups.

Le film brésilien raconte l'histoire de l'arrivée de la police dans un village afin de protéger le départ vers la capitale du stock de nourriture du propriétaire d'une grande épicerie locale qui a peur d'être attaqué par un groupe de religieux affamés qui s'approche de la localité. Ce groupe est commandé par un leader messianique qui pratique l'adoration d'un bœuf considéré comme un saint[952] qui ferait pleuvoir dans le *sertão*.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, le film se divise en deux parties. Une, plus fictive, et une autre, plus documentaire. Si dans la première partie, nous voyons les hommes des villes - Gaúcho, le chauffeur de camion, et les soldats – essayer de discuter des problèmes concernant les paysans sans jamais leur céder la parole ou leur poser des questions sur leurs vraies nécessités, dans la deuxième partie nous entrevoyons un peuple affamé, filmé en tant que masse sans individualité, suivre le bœuf considéré comme saint et miraculeux.

Les premiers plans du film avant le générique montrent, pendant un peu plus de cinq minutes, un soleil torride, une lumière blanche et surexposée et les paysages de désolation d'un *sertão* aride et sec où toutes les plantes sont des arbustes brûlés par la chaleur intense. Nous y voyons un bœuf qui déambule tranquillement en essayant de trouver quelque chose à brouter au milieu de la sécheresse. Depuis le début, nous entendons, précédant et accompagnant les images, la voix off d'un prédicateur qui hurle un sermon à l'intonation fanatique et fondamentaliste, aux accents

---

[951] Selon Ruy Guerra, le film, qui avait reçu l'Ours d'argent à Berlin, a été remonté contre sa volonté par son producteur au moment de sa sortie en salles. Cet incident, qui selon le réalisateur mozambicain aurait été approuvé par certains cinéastes du cinéma novo, a provoqué son départ définitif du groupe et du Brésil.

[952] Au milieu des années 1920, le paysan José Lourenço, disciple du Padre Cicero (peut-être le plus fameux leader messianique brésilien), s'installe sur une terre qu'il a achetée à l'intérieur de l'état du Ceará et commence à recevoir les multiples familles pauvres afin qu'elles l'aident avec le travail de la plantation qui prospère en même temps que grandisse sa réputation d'homme charitable qui reçoit tous les orphelins. Un jour il reçoit de Padre Cicero un bœuf que le peuple considère comme très beau et ne tarde pas, selon certaines sources, à le tenir pour saint et à lui prodiguer des soins spéciaux et à le parer de fleurs. Les grands propriétaires terriens, insatisfaits du développement de la communauté qui attirait tous les travailleurs de la région en les laissant sans main-d'œuvre, répandent la rumeur que les suivants du leader messianique adoraient un bœuf saint. Rapidement les autorités décident de tuer l'animal et d'arrêter le leader religieux en 1926. Libéré quelques semaines plus tard, José Lourenço, toujours aidé par le Padre Cicero, décide de s'installer dans une autre région. En 1937, sa nouvelle communauté agricole, toujours considérée comme dangereuse par les grands propriétaires terriens en raison de son système communiste de partage de la production qui, encore une fois, attirait tous les paysans exploités de la région, est sauvagement massacrée par les autorités avec le soutien des propriétaires des latifundiums et de l'Église. Tous les morts furent ensevelis dans une fosse commune sans que les autorités aient jamais voulu dire où elle se localisait ou reconnaître le massacre. Le leader religieux a réussi à s'échapper et n'est mort qu'en 1946. Donc, loin de l'idée du film, les dévots, qui soi-disant adoraient le bœuf saint, étaient plus ou moins organisés et vivaient en communauté dans une sorte de kolkhozes, ce pour quoi on les traitait de communistes et a constitué sans doute la raison principale de leur massacre.

conformistes, parlant du salut des plus souffrants et de la nécessité de l'adoration de l'animal pour que survienne le temps de l'abondance. Ce texte rappelle celui du début du film *Barravento*, à la différence que celui de Glauber Rocha est un texte écrit et extra-diégétique d'éclaircissement tandis que celui-ci est énoncé en voix off et est intégré au récit. Mais tous les deux fonctionnent comme une sorte de paradigme de positionnement, dans la mesure où ils présentent et résument l'histoire tout en posant le cadre social, politique et historique du film.

Cette voix off, que nous saurons plus tard être celle du leader des dévots du bœuf saint, considère la sécheresse de la terre comme la punition de Dieu qui a élu un bœuf comme l'animal sauveur du peuple, celui qui pourrait faire pleuvoir dans le *sertão*. Le prédicateur prône et valorise le sacrifice et la souffrance comme preuve de plus grande dévotion car, dit-il, « la force de la foi est plus grande que celle des muscles». Il promet le paradis à ceux qui le suivront et l'enfer à ceux qui le renieront. En outre, le fait que le texte soit énoncé le place dans la tradition directe de la culture orale du *Nordeste* du Brésil. Toute l'atmosphère mystique, le sentiment de désolation de la région, aussi bien que l'incohérence de sanctifier un bœuf lorsque l'on meurt de faim, qui sont les thèmes principaux du film, apparaissent dans ce texte initial.

Mais ce texte apporte aussi un autre procédé typique du cinéma novo de la première phase, qui est la mise du peuple dans le hors champ. Dans un film (ou dans un groupe de films) où le peuple est filmé comme une masse hétérogène, assez souvent de dos, en silhouette ou floue afin de mieux souligner son manque d'identité, il paraît tout à fait cohérent que la voix d'un représentant de ce peuple soit énoncée sans sa présence corporelle. Mais le processus de dématérialisation du peuple n'en reste pas là. Pour mieux construire le discours du peuple, la voix du leader messianique est doublé par l'acteur Antonio Pitanga, l'acteur qui joue Firmino (qui à l'époque s'appelait encore Antonio Sampaio), qui exagère dans la caricature.

Cette malveillance de l'instance narrative envers l'univers populaire continue dans les choix de la mise en scène. Les plans de la partie plus documentaire, celle qui concerne le peuple, sont souvent fixes, ouverts et sont plus longs que ceux de l'autre partie, très probablement pour mieux représenter l'immutabilité et la stagnation temporelle du milieu rural brésilien, responsables du retardement et de l'ignorance du peuple. Hormis quelques plans du personnage de Luiza, toutes les apparitions du peuple dans le film sont liées au mysticisme. En plus, il y a dans la caractérisation du pauvre le choix d'un misérabilisme exagéré et douteux, rien que pour mieux associer la misère au mysticisme. Les personnes du peuple, qui n'hésitent pas à se barbouiller avec la bouse du bœuf miraculeux, sont très pauvres, leurs maisons sont des masures, ils portent des haillons, marchent pied nus, sont aveugles ou bègues et très croyants. Ils sont souvent représentés autour d'une procession, très fréquente dans le film, en suivant le bœuf saint ou en train de raconter une histoire

de miracle ou d'un homme saint comme il y en a beaucoup à l'intérieur du pays. Dans presque toutes les scènes du peuple, la musique de fond est une *cantoria* (chant populaire) religieuse, sorte de litanie, quand ce n'est pas la voix off aux accents baroques du leader des fidèles du bœuf saint. Soulignons que le film, très manichéen, aurait une autre dimension si tout cela avait été utilisé pour dénoncer la misère des paysans et leur abandon par les gouvernements et les autorités politiques - dont le propriétaire de l'épicerie, qui est un élu, en est un exemple – en lieu d'attribuer à la religion populaire la responsabilité de tous les problèmes des pauvres.

Même la méchanceté de la police, qui n'hésite pas à humilier ou à assassiner gratuitement les membres du peuple, et sa collusion avec le propriétaire de l'épicerie, symbole de la bourgeoisie, dans la partie fictive du film, donne l'impression d'être là non pas (ou non seulement) pour être dénoncées - ce qui est, il faut le dire, inévitable tout de même -, mais simplement pour rehausser, par contraste, l'inexplicable, l'incompréhensible et l'injustifiable passivité des pauvres. La même analyse peut être faite de la scène d'amour consenti entre Luiza, membre du peuple, et Mário - le policier sur lequel Gaúcho essaie d'influer, en faisant penser à la relation entre Firmino et Aruan – qui ressemble davantage à un viol qu'à une idylle. Vient renforcer cette idée, le fait que Glauber Rocha, dans une analyse du film censée représenter le point de vue des militaires sur le peuple mais qui semble exprimer davantage celui des cinémanovistes, observe que les soldats voient les paysans comme « un être inférieur, qui ne s'est pas libéré sans que l'on sache bien pourquoi, peut-être par paresse, peut-être parce qu'il aime bien la faim. Lui, le soldat [l'intellectuel ?], il a déjà fait sa *révolution*[953]».

Tout de suite après le texte initial en voix off, comme si ce dernier ne suffisait pas pour nous plonger dans le problème de la religiosité des *sertanejos*, le générique qui suit le sermon se déroule sous la bande son du *Pater Noster* dit par des femmes. La prière est mélangée à des bruits qui ressembleraient à la frappe d'une machine, à une crécelle, mais aussi à des rafales d'une petite mitraillette. Après la prière, nous voyons un groupe de dévots marchant avec le bœuf le long d'une route, le dos tourné à l'écran. Puis nous voyons un *retirante*[954] assis auprès d'un homme simple et aveugle qui croit, bien qu'il considère cela comme un sacrilège, aux miracles du bœuf saint, qu'il puisse faire pleuvoir, comme il l'aurait déjà fait ailleurs. Ce même *retirante*, qui a reçu à boire et à manger, s'informe des possibilités de travail dans la région et entend comme réponse de l'aveugle que l'unique service existant est celui de prier et d'attendre la miséricorde du Seigneur. La croyance dans les pouvoirs miraculeux du bœuf et des prières transforme la cécité du personnage en une

[953] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 140.

[954] L'homme qui, expulsé de ses terres par la sécheresse, parcourt le *sertão* en quête de travail comme le Fabiano de *Vidas secas*.

sorte de métaphore de l'aliénation et de l'ignorance et représente l'immobilisme d'un peuple attentiste qui espère que la résolution de ses problèmes tombe des cieux au lieu de lutter et d'agir.

La réponse donnée par l'aveugle fait penser à un passage de l'excellent poème *Morte e vida Severina*, publié en 1954 par le poète brésilien João Cabral de Melo Neto. Ce poème, en réalité un Auto[955] de Noël s'inspirant des traditions du folklore de l'état du Pernambouc, raconte le départ d'un *retirante,* Severino[956], vers la ville de Recife en quête d'une vie meilleure et qui ne trouve que misère et désolation sur son chemin. Le poème fait un portrait critique et sans complaisance de la situation du *sertão* en prenant, au contraire du film, la défense des pauvres et en dénonçant la situation d'indigence et de total abandon dans laquelle ils vivaient. A un certain moment, Severino, personnage de synthèse, symbole de tous les paysans du pays, arrive dans un lieu et demande à une dame si elle n'aurait pas du travail à lui proposer. Après avoir reçu une réponse négative à toutes sortes de fonction qu'il pourrait exercer, il demande à la dame quelle sorte de métier il pourrait finalement exercer dans la région. Elle lui répond que le seul métier possible est celui de prieur en raison du grand nombre de morts. Selon elle :

> « comme ici la mort est telle qu'il n'est possible de travailler que dans ces professions qui font de la mort un métier ou un marché. [...] Seules les plantations de mort méritent ici d'être cultivées. Et les cultiver est facile : il suffit de planter. Pas besoin de défricher, d'engrais ou d'arrosage. Les sécheresses et les fléaux nous font plus prospérer. Et donnent un bénéfice immédiat, sans nécessité d'attendre la récolte. On reçoit au moment même de semer[957]».

Les prières dans le poème ne sont pas considérées comme une source d'aliénation, mais comme une partie intégrante de la culture traditionnelle de la région et ne sont pas perçues comme la cause des morts, mais leur conséquence. Elles serviraient à prier pour les morts, mais aussi à essayer d'éviter qu'il y en ait davantage. La religiosité des *sertanejos* y est perçue plus comme une relation de croyance que de foi. La croyance à un Dieu supérieur serait une espèce de baume qui les soulagerait et leur ferait mieux supporter les dures difficultés quotidiennes. Il est donc possible d'inférer qu'il y aurait très probablement une aliénation dans le sens feuerbachien d'aliénation à Dieu (où l'essence de l'homme est transférée à Dieu, lequel devient le sujet de l'homme), mais sûrement pas une aliénation politique (dans le sens d'ignorance des problèmes, d'être aliéné de la

[955] Ancienne pièce dramatique jouée à Noël.

[956] Ce prénom, à côté de celui de Raimundo, est l'un des plus courants au sein des paysans du *Nordeste* du Brésil. Il est aussi considéré dans certaines villes du Sud-est comme synonyme de plouc et de simplet.

[957] NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida Severina*. Poème consulté le 5 novembre sur le site : http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/m/morte_e_vida_severina.

réalité) dans la mesure où la croyance se forge en raison de la nécessité même d'amélioration des problèmes du présent qui, ainsi, ne se retrouvent pas aliénés, mais affirmés.

Dans le film, la prière des dévots est dite non pas pour « recommander» les morts, mais pour essayer de protéger les vivants et éviter davantage de morts. Il s'agit d'une prière de rogations pour la pluie qui pourrait sauver le peuple de la misère provoquée par la sécheresse et par l'abandon des paysans par les autorités. Pourtant, cela n'est pas pris en compte par l'instance narrative qui préfère représenter la prière comme symbole de la paralysie d'un peuple totalement aliéné et assujetti à et par la foi religieuse.

Cette torpeur devient encore plus évidente à la fin du film, lorsque les camions, qui apporteront vers la capitale la nourriture qui devrait apaiser leur faim, sont en train d'être chargés et que le peuple les regarde stoïquement et placidement, en priant, presque comme s'ils étaient en train de veiller au bon déroulement des choses. Soudain, apparaît la voix puis le corps du leader messianique qui les invite à l'abnégation[958] en affirmant que « le Tout-Puissant n'oublie jamais son troupeau. Nous devons avoir la foi et attendre. Dieu est miséricordieux et met souvent à l'épreuve la résignation de ses élus».

Même quand Gaúcho s'insurge contre le départ de la nourriture et sort en tirant contre les camions - dans une réaction romantique qui ressemble davantage à une auto-défense, puisqu'il n'a plus rien à manger non plus, qu'à une défense du peuple – la masse ne sort pas de son inertie. Avant de mourir, Gaúcho, pour bien opposer son héroïsme faussement consciencieux à la passivité aliénante du peuple, a encore le temps de répondre à Luiza, quand elle lui dit que sa mort n'a pas de sens, « que mort insensée est quand on meurt de faim ; pas quand on meurt sous le coup du projectile d'une arme à feu». La même apologie de la virilité et de la violence qui apparaît dans le film *Deus e o diabo*.

Le thème de l'inertie et de la résignation des pauvres face à ceux qui les exploitent était déjà présent dans le film *Barravento* et dans le film *Zé da Cachorra* réalisé par Miguel Borges et qui constitue l'un des épisodes de Cinco vezes favela. Dans ce dernier film, les habitants d'une favela se soumettent sans résister au propriétaire de la favela qui veut déloger l'une des familles qui y habite pour construire un immeuble à la place. Quand le personnage Zé da Cachorra, l'habitant le plus coriace et le plus conscient de leur exploitation, affirme sa détermination de résister, ils n'hésitent pas à se rebeller contre lui, à l'insulter et à lui crier dessus. En revanche, le film *Pedreira de São*

[958] Cet appel au conformisme et à l'immobilisme s'était déjà manifesté vers le milieu du film. Lorsqu'un *retirante* cherche et trouve un fruit, une espèce de racine, enseveli dans la terre et dont il mange la chair et boit l'eau (que le fruit conserve), nous entendons la voix off du leader messianique qui affirme que "infinie est la bonté du Seigneur qui te donne maintenant la soif, te donne la faim et la douleur et l'holocauste pour ta rédemption. Immense est la bonté de Dieu qui fait une armure avec ta souffrance pour te protéger de la tentation de l'or […] Remercie Dieu ta faim. Remercie Dieu ta soif. Remercie Dieu ta douleur. Remercie Dieu, remercie Dieu, oh misérable!"

Diogo, avec l'union entre les ouvriers et les habitants d'une favela contre le patron d'une carrière, est le contre-exemple parfait, ce que les réalisateurs auraient aimé voir triompher.

Dans la toute dernière scène du film *Os fuzis*, comme la pluie attendue n'est pas venue, le peuple tue sauvagement le bœuf miraculeux en rassasiant ponctuellement sa faim et en mettant fin, ce faisant, à son aliénation. Cette attitude ne fait que prouver que leur foi est en réalité une question plutôt de croyance. Le miracle n'ayant pas eu lieu, le peuple n'hésite pas à tuer l'animal supposé être sacré. Mais cela, au contraire de ce que semble supposer le film, ne résout pas les problèmes des *sertanejos* et des *retirantes*. Avec la fin de l'aliénation, le *sertão* ne devient pas mer et les problèmes d'ordre général continueront à perdurer.

Les cinéastes de la première phase du cinéma novo ont oublié, dans un premier temps, que ce n'est pas la culture populaire qui déshumanise le peuple en le rendant passif et endormi, mais le système qui le brutalise, qui l'exploite et l'écrase en l'obligeant à travailler excessivement pour survivre ; un système qui le sous-paye, qui lui pompe toutes ses énergies en le robotisant (comme le personnage de Charlot dans *Les temps modernes*) et fait tout pour le maintenir dans l'ignorance la plus absolue pour qu'il soit plus facile à manipuler. Les réalisateurs ont oublié que c'était plutôt cela qui aurait dû être critiqué. L'aliénation culturelle, quand elle existait (et elle existait bien), n'en était qu'une triste conséquence. Le problème, comme l'a si bien observé Roberto Schwarz, est que « le film de Ruy Guerra, qui est un chef d'œuvre [nous sommes d'accord], ne cherche pas à 'comprendre' la misère[959]».

Mais comment étaient ces mouvements messianiques dans la réalité ? Quelle étaient leurs origines, leurs motivations, leurs objectifs ? D'origine chrétienne, ces mouvements se fondaient fréquemment sur la venue d'un nouveau messie sous la forme d'un leader religieux et social « envoyé par une divinité afin d'apporter la victoire du Bien contre le Mal ou pour *corriger l'imperfection du monde* en permettant l'avènement du Paradis Terrestre[960]».

Grosso modo, les motivations et les fondements d'origine socio-religieuse ont plus au moins été les mêmes au sein de tous ces mouvements messianiques : la souffrance et l'abandon des pauvres *sertanejos* qui, exploités et maltraités par les « colonels», victimes des conflits politiques régionaux, voyaient dans le messianisme et ses promesses d'un paradis sur terre et/ou post mortem leur seul espoir d'échapper à la misère dans laquelle ils vivaient.

Dans le premier chapitre de son livre *Os errantes do* novo *século : um estudo sobre o surto milenarista do Contestado* (« Les errants du nouveau siècle : une étude sur l'essor millénariste de la

---

[959] SCHWARZ, Roberto. "O cinema e Os fuzis". In : *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 28. (Le texte fut initialement publié dans la Revista Civilização Brasileira, n° 9-10, set/nov 1966.

[960] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo : Dominus, USP, 1965. p. 5. (C'est nous qui soulignons).

région du *Contestado*»), qu'il intitule « Le désenchantement du monde», Duglas Monteiro présente les quatre grands axes qui ont été, selon lui, déterminants pour l'émergence de ce mouvement. Nous ne résumons ici que celle qui est plus ou moins commune à presque tous les mouvements. La principale motivation tiendrait en ce qu'il appelle la « crise dans le système de domination» qui inclut l'autoritarisme et la puissance des « colonels» locaux, des grands propriétaires terriens, qui arrivaient à soumettre toutes les forces publiques. Par leur force politique, ces « colonels» - qui furent avec l'Église catholique les grands opposants et persécuteurs des leaders messianiques - augmentaient constamment leurs propriétés en expulsant par la violence de leurs hommes de main les petits propriétaires ruraux qui étaient leurs voisins. Cet autoritarisme ne se faisait pas sans la connivence ou le silence du pouvoir public qui se soumettait aux intérêts des colonels en échange de leur soutien politique car, le vote étant encore secret à l'époque, les paysans ne votaient que pour les candidats de leurs patrons en échange de petites faveurs. Cela entraînait, selon l'auteur, trois problèmes sociaux majeurs qui se définissaient par le rapport compliqué entre les différentes forces en conflit qui instituait une relation d'interdépendance, par un système de pouvoir pyramidal et une espèce de ploutocratie où commandait celui qui avait le plus d'argent disponible pour monter la plus grande et la plus redoutable garde d'hommes de main. D'après lui :

> « les 'colonels' du *sertão* avaient leur pouvoir assuré par les liens de dépendance de leurs hommes envers eux, pouvoir qui était fondé, fondamentalement, sur la disponibilité des ressources matérielles, dans l'échange de protection contre services et dans la possibilité de recourir à la force. Même pendant le conflit, la stabilité et la solidité de ces liens est vivement attestée lors de la libération d'un prisonnier rebelle grâce à l'interférence directe d'un 'colonel' auprès de l'autorité militaire[961]».

Puis il cite les différentes formes de violence régionale en les divisant entre violence habituelle et violence innovatrice[962]. C'est la première qui nous intéresse ici, dans la mesure où elle était liée à la tradition de la culture dans les milieux ruraux brésiliens (culture dite rustique par rapport à la culture urbaine, plus moderne) et qui se serait presque naturalisée tellement elle était devenue banale et associée aux destins des personnes comme quelque chose d'inévitable et d'incontournable.

---

[961] MONTEIRO, Duglas Teixeira. *Os errantes do* novo *século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo : Duas Cidades, 1974. p. 22-23.

[962] Les nouvelles formes de violence concernaient la violence sociale fondamentalement apportée par la construction du chemin de fer qui a nécessité de faire venir d'autres régions entre 6 et 8 mille personnes. Outre la violence entre les ouvriers qui se disputaient pour un rien, il y avait la violence commise par les entreprises participantes qui avaient leur propre sécurité ; la violence commise par les forces de l'ordre, qui étaient inopérantes et presque totalement soumises à la loi des "colonels" ; la violence provoquée par le chômage qui a suivi la fin de la construction du chemin de fer et le non renvoi des milliers d'ouvriers dans leurs villes d'origine et celle provoquée par les attaques des fermes et des entrepôts par les dévots. Poursuivis et massacrés par les expéditions du gouvernement, ils n'avaient plus de terre à cultiver. Sans nourriture, ils ont été condamnés à voler pour survivre.

On y retrouve les crimes d'honneur, les divergences, les rivalités politiques, les disputes de terres et les vols de bétail où, hormis ces derniers, les crimes n'étaient pas considérés comme des véritables crimes, passibles d'une condamnation morale[963]. Il y avait aussi les violences commises par les patrons (dont les liens envers les autres étaient fondés sur l'intérêt) contre les employés (dont les liens étaient fondés sur les associations morales)[964] qui les contrariaient, contre les petits propriétaires terriens et contre leurs rivaux politiques, où prédominait non pas la justice mais la loi du plus fort. Malgré tout, cette disparité n'empêchait pas, selon l'auteur, l'existence d'une « conscience égalisatrice» qui permettait aux employés de se sentir égaux à leurs patrons. Ce qui veut dire que, même s'ils n'étaient pas socialement ou culturellement égaux, ils étaient considérés comme humainement égaux et non pas comme des inférieurs, contrairement aux esclaves, ce qui leur assurait une certaine autonomie, une certaine liberté dans la mesure où cela ne contrariait ni ne gênait les intérêts des grands "colonels". Cela leur permettait de partir pour chercher un autre endroit où travailler et vivre ou aller rejoindre un leader messianique.

Un autre grand problème désigné est celui de la dispute de la terre. Le *sertão* brésilien est immense et le nombre d'habitants par mètre carré est infime. Ces terres n'avaient pas forcément un propriétaire et appartenaient pour la plupart à l'État - qui les distribuait aux « colonels» en échange de faveurs - ou à celui qui l'occupait et l'enregistrait le premier à son nom. L'un des piliers du conflit dans la région du Contestado concernait la donation de terres qui appartenaient à des *posseiros*[965] à une entreprise américaine et à des entrepreneurs brésiliens qui travaillaient avec du bois. Sans terres et impuissants face à la tyrannie des colonels, il ne leur restait que la protection et l'espoir des jours meilleurs promis par le messianisme.

Bien qu'ils étaient chrétiens, les leaders messianiques croyaient, en mélangeant le *sebastianismo*[966] avec le millénarisme et l'Ancien avec le Nouveau Testament, à l'arrivée imminente d'un nouveau messie qui changerait la vie des misérables et transformerait la misère en abondance, le *sertão*, symbole de sécheresse, en mer, symbole d'opulence. Souvent apocalyptiques, ils annonçaient une catastrophe imminente dont ne seraient épargnés que ceux qui les auraient suivis, ce qui, de manière analogue, n'est pas différent de ce que défendent Antonio das Mortes et Corisco.

Moralistes et traditionalistes, surtout pour ce qui concernait la famille, ils respectaient les dogmes principaux du catholicisme ou du protestantisme et ne cherchaient pas à entrer en compétition avec l'Église tout en prônant par leur pratique différente une rupture avec la religion officielle, ce qui

[963] Idem. p. 38.
[964] Idem. p. 38.
[965] Quelqu'un qui occupe une terre dévolue et commence à y produire.
[966] Avec la mort du roi du Portugal D. Sebastião dans la bataille d'Alcacer-Quibir en 1578, apparaît un mouvement mystique-religieux qui croyait qu'il reviendrait pour reconduire le pays au sommet de la gloire. Seuls les premiers mouvements messianiques brésiliens furent d'influence *sebastianista*.

leur a valu la persécution récurrente de l'Église. Au contraire du catholicisme, ils ont mis en pratique une religion charitable qui était à l'écoute et au service des plus démunis, engagée dans le changement radical et empirique (non pas seulement théorique) de leur situation. Contrairement à Sebastião du film *Deus e o diabo* ou de celui totalement aliéné du film *Os fuzis*, ils étaient invariablement loin de l'attentisme immobiliste et ne se contentaient pas seulement de prêcher et de promettre un paradis sur terre ou *post mortem*. Ils ont aussi œuvré, jusqu'à donner leurs vies pour la construction d'un idéal, d'une utopie, d'une société plus humaine et sociale que celle dans laquelle ils vivaient. Et la plupart d'entre eux ont réussi, même si cela n'a jamais duré longtemps, à construire ces petites sociétés utopiques, sans classes et où tout appartenaient à tout le monde, malgré le fanatisme et la violence qui très souvent sévissait dans leurs milieux.

Depuis le début du XIXème siècle, quand apparaît le premier grand mouvement messianique, jusqu'au milieu des années 1960, quand meurt le leader du dernier, ces mouvements sont apparus dans les régions pauvres du pays où prédominait, que ce soit dans le Nord (en majorité) ou dans le Sud, l'agriculture de subsistance. Malgré leur paternalisme faussement protecteur, les leaders messianiques du passé et les "moines" (ou les saints, comme on les appelait) étaient, contrairement aux chefs évangéliques contemporains qui ne visent qu'à leur enrichissement personnel, des leaders de communautés religieuses qui visaient le bien d'une population abandonnée par les autorités et livrée à la convoitise et à l'exploitation des grands propriétaires terriens. Même si certains d'entre eux ont très certainement envisagé ou pensé à l'enrichissement personnel, cela ne se faisait jamais aux dépens de leurs fidèles. Certains ont transformé des terres abandonnées qu'ils achetaient, gagnaient ou occupaient en véritables villages, villes, dont quelques-unes modernes, prospères et très bien développées, construites autour d'un système d'agriculture participative et de propriété collective. La plupart de ces leaders furent constamment poursuivis par les forces de l'ordre envoyées par l'État à la demande des « colonels» et de l'Église, comme Antonio das Mortes dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*.

Contrairement à l'idée d'immobilisme et de résignation présente dans les films du cinéma novo, la plupart des leaders messianiques se sont battus jusqu'à la mort pour défendre leurs territoires et leur idéaux. En ce sens, Maria Isaura Pereira de Queiroz observe que, en raison du fait que ses leaders avaient des solutions bien précises pour résoudre les problèmes sociaux des paysans, « le messianisme n'est pas une croyance passive et inerte de résignation et de conformisme ; en désignant un avenir meilleur il peut amener – et dans certaines circonstances il l'amenait – les hommes à s'unir afin d'obtenir, par le biais de l'action, les bénéfices qu'ils souhaitaient[967]».

[967] Idem. p. 15.

De manière tacite ou explicite, les mouvements messianiques ne dissimulaient pas leurs revendications politiques et sociales, puisqu'ils avaient comme but la transformation de la vie des paysans misérables, exploités par les grands propriétaires terriens avec la connivence des autorités politiques, ce qui explique l'animosité avec laquelle ils ont souvent été traités par ces derniers. Cela ne veut pas dire qu'ils étaient des révolutionnaires. Au contraire, ils étaient des réformistes qui cherchaient à changer une situation sociale en condamnant les manquements sans s'attaquer directement au système dans sa totalité, sans vouloir le remplacer par un autre, ce qui expliquerait leur système eschatologique fondé sur l'intervention divine et surnaturelle. Néanmoins, contrairement à ce qui est montré dans les films, avant d'avoir été cruellement et lâchement massacrés, les dévots se sont battus et ont quelquefois vaincu les diverses expéditions militaires envoyées. Ils se battaient parce que dans ces campements ou villages "saints" qu'ils avaient réussi à construire ils étaient respectés et avaient une vie que la plupart n'avait pas eu et ne pourrait avoir en dehors de ces lieux où ils avaient un foyer, un protecteur et de quoi manger tous les jours. Malgré le fanatisme qui a sévi dans la grande majorité des communautés à un certain moment – la ferveur et l'aspect parfois violent et sanguinaire étaient progressifs et invariablement proportionnels à l'augmentation de leur reconnaissance publique - et qui a conduit à leur perte quelques-unes d'entre elles, ils vivaient dans une sorte de fratrie où les abus étaient interdits, les crimes punis et les fêtes étaient une constante.

Comme ils vivaient dans un régime de communauté, dans des microsociétés assez souvent bien stratifiées mais sans classes et sans propriété privée, où ils travaillaient et recevaient selon leurs nécessités, il semble naturel qu'ils se soient battus et aient essayé de résister lorsqu'ils se sentaient agressés et que leur utopie égalitariste était menacée. En outre, outre le fait qu'ils ne craignaient pas la mort, ils croyaient à la résurrection et dans le fait que, étant des élus, ils allaient au paradis. A ceux qui objectaient le non retour des morts précédents, ils répondaient que comme la résurrection était facultative, ils auraient choisi de demeurer au paradis[968].

En termes d'organisation, la vie dans les « villes saintes» était très hiérarchisée et normative avec la distribution des tâches entre des catégories différenciées. Il y avait les responsables des départements, des ministères religieux, du prosélytisme extérieur, de la guerre, de l'intendance, de l'économie, entre autres. En termes moraux, les communautés étaient très familiales et les moeurs très strictes. L'alcool, les vols, la prostitution et l'adultère étaient officiellement interdits et les déviations étaient violemment sanctionnées pouvant même mener à la mort du fautif. Les leaders

[968] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. Op. cit. p. 218.

messianiques considéraient que la société traditionnelle était moralement corrompue, qu'elle n'était plus ce qu'elle avait été auparavant et se posaient comme des restaurateurs de l'ordre ancien.

Politiquement, les leaders messianiques étaient souvent accusés d'être monarchistes alors qu'en réalité ils étaient plutôt des antirépublicains ponctuels. Si l'empire ne leur a pas forcément été favorable, ne leur a pas fait une grande opposition, la république a tout de suite essayé de les encadrer, de les taxer, de les poursuivre jusqu'à la mort barbare de tous leurs membres, y compris les enfants qui étaient souvent égorgés. Pour cette raison, ils déploraient la destitution de la monarchie et critiquaient les leaders de la nouvelle république, que certains d'entre eux considéraient comme des Antichrists. Mais au fond, comme l'a souligné Euclides da Cunha dans son livre sur La guerre de Canudos, *Os sertões*, ils s'opposaient aux deux systèmes dans la mesure où ceux-ci n'ont jamais essayé de faire ce qu'il aurait fallu pour changer la situation des plus démunis.

Les plus connus des leaders messianiques furent Antonio Conselheiro, fondateur du village Canudos, qui entre 1896 et 1897 a vaincu trois expéditions de l'Armée de Terre avant d'avoir été sauvagement massacré ; le "moine" José Maria qui a organisé la communauté de la région nommée Contestado (Contesté)[969] ; Padre Cicero, un père catholique considéré comme miraculeux qui a transformé, entre 1872 et 1932, l'année de sa mort, le village de Juazeiro en une ville prospère et moderne. Il est l'un des rares à n'avoir jamais été poursuivi, parce qu'il appartenait à l'Église et était lié aux hommes politiques locaux ; le « saint» José Lourenço, qui a fondé, avec le soutien de Padre Cicero, la communauté du Caldeirão de Santa Cruz do Deserto et le dernier, le leader messianique Pedro Batista da Silva qui a été responsable de la transformation d'un simple village, Santa Brígida, en ville. Avec les donations qu'il recevait de milliers de pèlerins et des autorités qui allaient le visiter, il achetait des terres qu'il distribuait à ceux qui n'en avaient pas, réalisant une petite mais significative réforme agraire à l'intérieur du *sertão* de Bahia. N'ayant jamais été poursuivi non plus, il est décédé en 1967, à l'âge de 80 ans, de mort naturelle.

[969] La région s'appelait ainsi en raison du fait que deux états, Paraná et Santa Catarina, la revendiquaient, mais aussi parce que les petits agriculteurs contestaient la donation de terres par le gouvernement aux entrepreneurs qui travaillaient avec le bois et à la compagnie américaine au nom suggestif de Southern Brazil Lumber & Colonization Company. Cette dernière avait acquis en 1908 le contrôle de la Companhia de Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande (Compagnie du Chemin de Fer São Paulo-Rio Grande, EFSPRG), ce qui lui donnait droit à 15 kilomètres de terre de chaque côté de ce chemin de fer qu'elle pouvait utiliser comme elle le souhaitait. Intéressée au richissime bois de la région, la compagnie a désoccupé presque sept kilomètres de terres à la frontière entre les états du Paraná et de Santa Catarina, expulsant les *posseiros* qui y vivaient depuis des années. La construction de cette route ferroviaire à attiré la présence de milliers de travailleurs dans la région. A la fin des travaux, le chômage et la violence a rejoint le mécontentement des *posseiros* expulsés de leurs terres. Si nous ajoutons le conflit entre les deux états pour la démarcation des limites, nous avons le cadre socio-historique qui a permis l'émergence de la communauté et de la guerre du Contestado.

Le messianisme, aussi bien que les utopies, constituaient une sorte de négation de la réalité qui projetait les possibilités de changement dans un avenir imminent. Comme l'observe Raymond Aron, pour qui l'aspect prophétique du marxisme ne diffère en rien de l'aspect prophétique judéo-chrétien, « tout prophétisme, condamnation de ce qui est, dessine une image de ce qui doit être et sera, choisit un individu ou un groupe pour franchir l'espace qui sépare le présent indigne de l'avenir rayonnant[970]», même si les moyens d'atteindre ces objectifs demeurent évidement profondément différents.

Toutefois, malgré cette croyance dans un salut en devenir, les leaders messianiques ne sont pas restés immobiles, les bras croisés, dans l'éternelle attente des interventions divines car ils savaient que les paysans, les travailleurs d'une manière générale, avaient besoin de changements concrets, immédiats et réels qui missent un terme à leur vie misérable. Dans leur cas, la théorie eschatologique n'a jamais été un obstacle à une pratique réformatrice avec des caractéristiques socialistes. Fatigués du parler vide et peu pragmatique des hommes politiques qu'ils avaient du mal à comprendre, ils exigeaient des actions et non pas des idées. Correct ou incorrect, le fait est qu'ils pensaient avec le ventre et se sentaient brisés par la mort de leurs fils encore enfants, victimes de la faim. D'autre part, la très courte espérance de vie de cette population, notamment de la population infantile, ne leur permettait pas de penser qu'à l'avenir. C'est pour cette raison qu'ils se sont mis au travail en une tentative de restauration d'une réalité qui leur était défavorable. D'après le sociologue Maurício Vinhas de Queiroz, « l'espoir messianique est le fils du désespoir causé par l'incapacité d'obtenir ce que la culture définit comme satisfaction commune des nécessités vitales[971]».

Dans la plupart des livres sur l'histoire de ces mouvements, on retrouve beaucoup de témoignages où les participants ou les commentateurs font allusion au fait que beaucoup de fidèles auraient suivi les « moines» ou les « saints» moins pour des questions religieuses et de croyance que par envie de survie. Ils savaient qu'avec eux ils auraient un foyer, de quoi manger, une protection et pourraient même, dans le pire des cas, avoir un lopin de terre où ils pourraient cultiver une agriculture de subsistance.

L'une des principales erreurs des cinémanovistes et de la majorité des intellectuels de gauche identifiés au marxisme a été celui d'associer le messianisme à la religion officielle, avec son processus de consolidation de l'injustice constituée[972], n'ayant pas su ou voulu noter les particularismes des religions populaires, notamment son aspect de résistance même si elle était très

---

[970] ARON, Raymond. *L'opium des intellectuels*. Paris: Hachette Littératures, 2002 (première édition par Calmann-Levy en 1955). p. 276.

[971] Cité chez ROSENFELD, Anatol. "O misticismo popular na obra de Dias Gomes". *Revista Civilização Brasileira*, julho/agosto de 1967. p. 225.

[972] Idem. p. 300.

limitée et circonstancielle aux codes sociaux et politiques en vigueur qui n'avait rien du catholicisme officiel, qui vivait enclavé dans la foi des cathédrales, à côté des riches et des puissants et coupé de la réalité et du peuple. Tandis que la religion populaire était tout autre chose. D'abord, les leaders messianiques allaient à la rencontre du peuple et prêchaient dans la rue. Mais ils ne se contentaient pas seulement de prêcher. Ils se sont activés afin de construire une microsociété différente de celle dans laquelle ils vivaient : une société sans classe et proche de l'idéal communiste. Il semble évident que, la culture populaire étant ambiguë par excellence, cette résistance – qui était la plupart du temps inconsciente, mais résistance tout de même - comportait toujours une part de conformisme. Ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, qu'elle s'identifiait à la religion officielle.

L'ambiguïté mâtinée de mauvaise foi des cinémanovistes envers ces mouvements populaires apparaît, de manière très évidente, dans une lettre de 1961 de Glauber Rocha à Alfredo Guevara. Il y affirme que « seulement le banditisme (Cangaceiros) et le messianisme (Canudos : Antonio Conselheiro) furent des manifestations de protestation sociale, mais sans doctrine, sans préparation et avant tout dévié vers la criminalité, la marginalité et la barbarie[973]». Le jeune cinéaste oublie que la barbarie n'était pas une caractéristique de tous les mouvements messianiques et que la criminalité et la marginalité n'étaient pas forcément un choix mais assez souvent une condition imposée du dehors[974]par les dures circonstances et les injustices.

La religion, dans les films de la première phase du cinéma novo, est représentée comme quelque chose de l'ordre de l'émotionnel, en franche opposition à la raison, mais surtout comme quelque chose de transcendantal qui ferait abstraction du réel. Dit autrement, la religion est représentée comme une pratique archaïque de « gens retardés», comme le dit Firmino, une croyance dans le monde de l'au-delà qui s'opposerait de manière radicale et inconciliable à la vie terrestre et aliénerait ses pratiquants. Or, il suffisait de bien connaître ces religions populaires pour observer qu'elles sont l'affirmation et non la négation de la vie, du vivant. La réalité est la raison même de l'adhésion des pauvres au religieux. Ils se tournent vers le religieux en quête de la justice sociale que le réel leur nie, pour essayer de renverser une réalité qui ne leur plaît nullement ; l'option

---

[973] BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo.* Op. cit. p. 153.

[974] Cette position de Glauber est néanmoins compréhensible dans la mesure où l'une de ses inspirations fut le mouvement messianique d'influence *sebastianista* de Pedra Bonita qui est considéré comme le plus violent et sanguinaire de tous les mouvements de ce type ayant existé au Brésil. Ses membres, commandés initialement par João Antonio dos Santos puis par son beau-frère João Ferreira, ont fondé entre 1836 et 1838 un royaume avec des lois et des coutumes propres. Son leader, qui était considéré comme roi, prônait le retour imminent du roi D. Sebastião et l'avènement d'une ère d'abondance et de jeunesse pour tous. Mais pour que cela advienne, il fallait que leur royaume fût baigné dans le sang et exigeait des sacrifices. Pendant quatre jours (14, 15, 16 et 17 mai 1938), presque une centaine de personnes (y compris le roi et son père), dont une grande majorité d'enfants, furent sacrifiés. Les survivants ont été arrêtés le 18 mai par les forces de l'ordre. Pour plus de détails, lire Maria Isaura Pereira de Queiroz : *O messianismo no Brasil e no mundo*. Op. cit. p. 200-202.

religieuse est un effort contre un monde réel qui leur est désagréable. Parce qu'ils ne croient plus aux voies naturelles ou politiques, le surnaturel devient leur seule possibilité d'échapper à la misère. Dans une conférence intitulée *Culture populaire et religion*, où elle oppose la religion populaire non seulement à la religion officielle mais aussi au rationalisme scientifique, Marilena Chaui cite trois des caractéristiques principales des religions populaires qui servent autant à les définir qu'à les distinguer du conservatisme de l'Église Catholique, sans oublier de faire allusion à la contradiction inhérente aux expressions de la culture populaire. Pour la philosophe brésilienne, la religion populaire est :

> « l'appel à un pouvoir transcendant résultant d'une conscience claire de la réalité présente, face à laquelle les individus se reconnaissent impuissants ; la vision de cette réalité comme fatale, exigeant, alors, que les hommes se mettent en mouvement exclusivement à l'intérieur du cadre ainsi délinéé, de sorte que le changement ne puisse être pensé qu'en termes de miracle – et nous ne devons pas oublier, une seule minute, que le miracle est la possibilité d'une autre réalité au sein de l'existante ; enfin, un ensemble de transgressions (ne pas suivre les canons de la mode de la part des pentecôtistes, recevoir l'esprit de lumière de la part du spiritisme, laisser affleurer [librement et sans répressions] la pédale [sic] dans l'*umbanda*), comme transgressions organisées et soumises à l'autorité[975]».

Si nous pensons comme Paul Ricœur, qui affirme que « toute idéologie tend ultimement à légitimer un système d'autorité[976]», la contradiction désignée par Chaui ne fait que prouver l'aspect idéologique, comme le suppose Gramsci, des religions populaires. Si l'idéologie, comme le souligne Marx, propose une image inversée de la société, les religions populaires, notamment le messianisme, essayaient de renverser une réalité qui était très injuste, irréelle et qui ne semblait pas à l'endroit. Dans leur construction idéologique de la culture populaire, dans leur envie de considérer la culture populaire comme aliénante, les jeunes cinéastes n'ont perçu que l'un des pôles de cette ambivalence. Ils n'ont pas su ou voulu voir, au nom d'un rationalisme de base presque entièrement théorique, que la religion populaire était pour les pauvres une promesse de salut, une sorte de "fantaisie" utopique, avec des implications empiriques, qui viserait à corriger un réel qui leur déplaisait. Comme l'observe Freud, « la personne heureuse n'a pas de fantaisie, seulement l'insatisfaite. Les forces stimulatrices des fantaisies sont les désirs insatisfaits ; et toute réalisation est la réalisation d'un désir, une correction de la réalité insatisfaisante[977]», ce qui expliquerait en

---

[975] CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia*... Op. cit. p. 77
[976] RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Op. cit. p. 37.
[977] FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. 24 vols. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol IX da Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (travail publié pour la première fois en 1908). p. 137.

partie pourquoi dans la grande majorité, c'étaient les plus misérables qui suivaient les leaders messianiques.

En analysant le retour au messianisme mystique du jeune Lukacs (entre 1910 et 1919) comme une forme de contestation du rationalisme moderne, une déception face à ce que Max Weber considère comme un *désenchantement du monde* (*Entzauberung der Welt*) corollaire du capitalisme et de la société industrielle, le sociologue marxiste brésilien Michel Löwy affirme que « Le retour à la religion et à la passion pour le mysticisme sont des formes de révolte contre ce *Entzauberung*, et des tentatives désespérées de rétablir dans l'univers culturel cet enchantement expulsé par les machines et les livres de comptabilité[978]». Il n'y a aucun doute que les leaders messianiques sont un produit direct de ce désenchantement d'un monde qu'ils cherchaient à ré-enchanter non seulement par la foi, mais aussi par des actes en essayant de forger une société plus égalitaire.

2.5.2 - La représentation du carnaval

Bien qu'elle soit la principale fête populaire brésilienne, « le plus grand événement religieux de la race», comme l'a si bien dit Oswald de Andrade dans son *Manifeste Pau Brasil*, le carnaval n'a pas résisté à la critique marxiste des jeunes réalisateurs qui considéraient la culture populaire comme opium du peuple. Pour ces jeunes cinéastes, notamment Glauber Rocha qui était son principal détracteur, le carnaval était une sorte de religion qui empêchait les pauvres d'atteindre leur conscience sociale[979].

Le film qui a véritablement critiqué le carnaval comme source d'aliénation est *Escola de samba Alegria de Viver*, l'épisode réalisé par Carlos Diegues dans *Cinco vezes favela*. Le film, qui raconte les derniers jours de préparation pour le carnaval d'une petite école de samba sur fond de conflit conjugal, fait penser à plusieurs moments au film *Orfeu do Carnaval* (*Orfeu Négro*, 1959, de Marcel Camus), qui fut d'ailleurs très critiqué par les cinémanovistes, en raison de la manière exotique dont les habitants d'une favela de Rio, la samba et le carnaval sont représentés. Les membres de l'école de samba semblent être désœuvrés et ne pensent qu'au carnaval qui approche. Ils dansent, jouent des instruments et composent au milieu de la favela, en pleine journée, sous le soleil caniculaire de Rio de Janeiro. Il est intéressant que ce film ait été réalisé par Carlos Diegues, lequel, quelques années plus tard, réaliserait une autre version de la pièce de Vinicius de Moraes qui se voudrait moins exotique et plus réaliste que le film de Marcel Camus. Selon lui, l'idée d'une

---

[978] LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs et Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; USP, 1990. p. 54-55.

[979] BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo.* Op. cit. p. 127.

nouvelle version était venue de Vinicius de Moraes lui-même, qui n'aurait pas aimé la version précédente – considérée comme infidèle à l'univers représenté et à qui on reprochait d'avoir *glamourisé* les favelas et la pauvreté - et lui aurait demandé de faire, dès la première opportunité possible, un autre film, plus vraisemblable[980].

Escola de samba Alegria de Viver est dans la lignée des premiers films du cinéma novo où le plaisir et le loisir s'opposent à l'engagement et sont considérés comme source de détournement de l'engagement politique. Il y a une scène où ce conflit est rendu didactiquement explicite : quand l'intrigue utilise les différends idéologiques dans un couple comme raison de leur séparation conjugale. Le mari, le dramaturge engagé Oduvaldo Viana Filho – l'un des fondateurs du Théâtre Paulista de l'Étudiant (TPE) et du CPC – est le directeur de l'école et ne pense qu'à l'organisation du carnaval, tandis que sa femme ne pense qu'à la vie syndicale et à la fabrication et à la distribution de pamphlets. Comme dans le film ces deux univers sont incompatibles et irréconciliables, le couple ne peut plus vivre ensemble et s'apprête à se séparer. Tout de suite après la votation de la direction qui élit Gazaneu comme nouveau président de l'école de samba, nous le voyons chez lui en pleine discussion avec sa femme. Après quelques échanges d'animosités où le mari reproche à sa femme son absence et elle lui reproche de ne penser qu'à l'école, ils entament le dialogue suivant :

> Homme : [Je vais à l'école parce que] C'est là que sont mes amis et où toi aussi tu devrais être.
> Femme : Pour y faire quoi ? Danser sous un bruit vide. Oublier ce qui est correct, ce qui est erroné.
> Homme : C'est inutile de perdre mon temps dans cette discussion imbécile. C'est toujours pareil !
> Femme : Mais il faut perdre [du temps], il faut écouter ce que l'on ne veut pas ou alors il faut partir.
> Homme : Oui, je pars. A quoi cela sert-il de vivre avec quelqu'un qui ne pense qu'au syndicat, à l'usine, à ces genres de choses, à faire des affiches, à peindre des banderoles. Non, tu n'es pas vraiment ma femme.
> Femme : Et c'est maintenant que tu découvres cela ? Pourquoi n'avais-tu pas découvert cela quand c'était moi qui payais le loyer de la baraque ?

Le dialogue, qui ne pourrait être plus caricatural, métaphorise le supposé divorce entre l'engagement politique et la pratique de la culture populaire et cela sans droit à une fin heureuse. La séquence montre une jeune habitante de la favela comme une femme indépendante, moderne et engagée qui correspondait plutôt au portrait des jeunes filles des classes moyennes. Moins pour ce qui concerne l'engagement politique que pour son autonomie et son libéralisme. Le dialogue présente aussi quelques clichés et préjugés véhiculés notamment par les élites dominantes comme ceux qui considéraient les hommes de la samba comme des marginaux, des vagabonds

[980] Certains chercheurs considèrent son film *A grande cidade* (*La grande ville*) comme une version plus libre de l'histoire de Vinícius de Moraes.

irresponsables, des bons à rien. Et non par hasard, cette séquence s'ouvre sur un plan américain sur Gazaneu qui est un enchaînement de la séquence antérieure qui s'était terminée sur un zoom in sur son visage au moment où le président destitué prédisait des difficultés pour l'avenir de l'école en raison du fait qu'ils avaient choisi un gamin pour la présider. Le zoom in rapide commence au moment exact où la parole gamin est prononcée. Donc, le *sambista* aliéné est aussi inconséquent, inconscient et insouciant qu'un enfant.

D'ailleurs, cette opposition entre l'*homo ludens* et l'*homo sapiens* apparaît déjà au début du film, mais nous ne la comprenons qu'après la scène de la querelle du couple. Avant cette scène où le spectateur apprend que Dalva est la femme de Gazaneu et qu'elle est politiquement très engagée, nous l'avions vue au début du film être traitée de *macaca* (singe) par l'ancien président de l'école de samba, lui aussi un Noir, qui envoie un jeune demander à six femmes d'aller l'humilier. Au milieu de la favela, ces femmes forment un cercle autour de Dalva, sans jamais arrêter de danser la samba au son d'un air de samba dont on ne saura jamais s'il est diégétique ou extra-diégétique, et jettent par terre le paquet qu'elle porte. Le paquet s'ouvre et révèle les pamphlets qu'elle fabrique. Nous comprendrons après la scène de la séparation que le président de l'école et les femmes de la communauté ne l'aiment pas parce qu'elle est engagée politiquement et ne fréquente pas les répétitions de l'école. La scène est construite comme si l'acte de danser la samba équivalait à une scène de torture pour la femme militante.

Dans le premier épisode de *Cinco vezes favela*, *Um favelado*[981] (un film de Marco de Farias), il y a une scène qui est sans doute une allusion à l'aspect supposé aliénant de la samba et du carnaval. La femme et le fils du personnage principal, entre autres personnes, sont en train de chercher des habillements et de se disputer les restes de nourriture avec les vautours dans la décharge publique lorsqu'une jeune fille trouve un sifflet et souffle comme le font les responsables de l'organisation des écoles de samba, notamment le directeur des percussionnistes. En sifflant, elle et un autre enfant qui se trouvait à son côté sourient et leurs visages, auparavant fermés et tristes, s'illuminent, jusqu'à ce que le fils du personnage principal lui vole le sifflet et qu'elle redevienne triste.

Cinco vezes favela, qui a été monté par Ruy Guerra, est un produit typique de l'idéal de représentation critique de la réalité des plus démunis voulu par l'idéologie cinémanoviste. Selon Maurice Capovilla :

[981] Le film raconte l'histoire de João, un migrant *nordestino* au chômage qui est agressé et menacé d'expulsion par la mafia qui contrôle les maisons dans les favelas s'il ne paye pas son loyer. Désespéré, il cherche un travail ou un peu d'argent de manière à pouvoir régler sa dette et éviter le pire pour lui, sa femme et son fils. Il finit par accepter la proposition d'un voisin de participer à un vol d'autobus. Trompé et abandonné par son ami, il est lynché par les passagers du bus et arrêté par la police.

> « *Cinco vezes favela*, indépendamment de sa valeur artistique, mais simplement par le type de production et par la position idéologique assumée, devient une œuvre très importante. Comme production indépendante, le film romp avec les schémas traditionnels de production en vigueur, soumis aux capitaux oppresseurs, qui mesurent le goût du public par les critères du profit commercial. Comme position idéologique, il assume la responsabilité du réalisme critique, qui ne prend jamais un fait particulier sans le mettre en relation avec la base sociale. La lutte de classes, fait propulseur de l'histoire, est le thème central de plusieurs épisodes, dans d'autres il constitue le thème de fond, autour duquel se développent les événements[982]».

Très marqués par l'idéologie de l'époque, les cinq épisodes du film sont plus ou moins moralistes, paternalistes et schématiques dans l'opposition manichéenne d'un univers populaire aliéné et misérable à l'univers antagoniste, symbolisé par une bourgeoisie oisive et méchante. Considéré comme un fait important pour le cinéma brésilien, le schématisme du film n'est cependant pas passé inaperçu et a été critiqué même au sein du CPC, le producteur du film. Lors de son avant-première, le sociologue marxiste Carlos Estevam, qui était alors président du CPC et l'auteur de l'argument de l'épisode de Carlos Diegues, s'est excusé du « caractère petit-bourgeois de quelques épisodes[983]». Cette affaire a constitué le point de départ de la rupture définitive entre le CPC et le cinéma novo en raison de leur querelle sur la forme et le contenu de l'art engagé.

Jean-Claude Bernadet est l'un de ceux qui ont condamné le paternalisme et le manque de dialectique du film en soutenant que le fait que l'œuvre présente le problème et sa solution empêcherait la politisation et l'interaction du spectateur et le conduirait à la passivité. D'ailleurs, concernant le rôle du spectateur par rapport au film, il observe que :

> « la seule chose que l'on exige de lui est qu'il s'assoit dans son canapé et regarde vers l'écran, rien de plus. Et il ne lui reste qu'une alternative : nier le film ou s'enthousiasmer pour lui. Le spectateur se retrouve face à un circuit fermé : la réalité ne s'ouvre que vers un unique problème, qui est présenté de manière schématique ; le problème a une unique solution positive, qui est elle aussi présentée de manière schématique – et la situation empire lorsque la solution est aussi discutable que dans le cas de *Escola de Samba Alegria de Viver*. Le film se referme sur soi et le spectateur, limitant sa participation à accepter ou à refuser, reste en dehors[984]».

Toutefois, le critique franco-brésilien observe aussi que ces problèmes ont été importants dans la mesure où ils ont ouvert un débat sur le type de cinéma qui devrait être fait. Les jeunes réalisateurs et une partie de la critique ont débattu sur la question de savoir si les films devraient se contenter de poser une question, laissant la réponse à son public, ou s'ils devraient aussi répondre à la question

---

[982] CAPOVILLA, Maurice. « Cinema Novo ». *Revista Brasiliense*, n°41, mai-jun de 1962. p. 185-186.
[983] Cité par Carlos Diegues. In : BARCELLOS, Jalusa (org). *CPC da UNE: uma historia de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 42.
[984] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 25.

posée, en essayant de diriger le public[985]. Bernadet attire encore l'attention sur l'importance du mode de sa production qui, réalisée en marge des systèmes habituels[986], lui a assuré une liberté thématique et d'expression en franche opposition au type de cinéma qui se faisait encore au Brésil au début des années 1960. *5x favela* a mis en pratique l'une des idées phares à l'origine du cinéma novo – qui avait été discutée dans les congrès de cinéma du début des années 1950 – selon laquelle un cinéma qui veut représenter de manière critique le quotidien des plus démunis doit être indépendant.
En 1977, dans une nouvelle édition de son livre, Bernadet a affirmé que, bien que ce fut un mauvais film, *5x favela* a été :

> « l'une des expériences, de tous les points de vue, les plus révélatrices du cinéma brésilien, en raison de l'attitude excessive qui a produit sa réalisation. D'ailleurs, soit dit en passant, l'excès, le radicalisme, a eu sa fonction didactique dans l'évolution du cinéma brésilien, puisqu'il agitait et provoquait des débats entre personnes dont les positions plus équilibrées auraient laissées indifférents... Un tel radicalisme, caractéristique de l'époque, a largement contribué à l'évolution des idées cinématographiques au Brésil[987]».

Mais l'idée des écoles de samba et du carnaval comme sources d'aliénation existe depuis toujours et est directement associée à la notion de culture populaire comme éternelle source d'aliénation parce que culture prélogique et intuitive. En outre, cette idée a pris forme et corps avec l'idée marxiste selon laquelle la culture d'un pays est le reflet direct et inévitable de la culture dominante. Mais, fort heureusement, il y avait des exceptions à cette règle. Ainsi, dans les résolutions de la Première Rencontre Nationale d'Alphabétisation et de Culture Populaire, qui a eu lieu à Recife en 1963, nous trouvons une citation qui caractérise et en même temps se distingue de la conception de culture populaire d'une certaine gauche de l'époque. Nous y lisons ce qui suit :

> « Dans les écoles de samba le travail devra être fait initialement de manière à les affirmer, en tant que manifestation populaire authentique, et à les renforcer en tant que forme d'organisation. L'étape initiale serait celle du travail au niveau des écoles, en essayant de les séduire par le travail en lui-même. Et lentement, nous rendrions possible la formation d'une vision critique du niveau d'aliénation dans lequel elles se retrouvent, pour que leur dépassement fût possible grâce à leur propre effort[988]».

Cette citation est très intéressante dans la mesure où elle respecte la culture de l'Autre et propose de la changer du dedans et non du dehors, mais aussi dans le sens où elle ne rend pas incompatible le

[985] Idem. p. 26.
[986] Ibidem. p. 23.
[987] Cité chez : BERLINCK, Manuel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Op. cit. p. 32.
[988] FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983. Op. cit. p. 226.

populaire et le politiquement engagé. Mieux, elle n'exclut pas la possibilité d'une culture populaire engagée. Cette position, tirée des échanges entre les compositeurs de classes moyennes liés au CPC et les compositeurs populaires, crée tout de même une hiérarchie entre les cultures en supposant une interaction unilatérale entre elles. Dans une combinaison de prétention et d'une sorte d'eugénisme culturel, les intellectuels de l'époque avaient tendance à penser que la culture populaire représentant le maillon le plus faible – ou l'intelligence et la force de persuasion des intellectuels étant les plus fortes -, la culture populaire telle qu'elle était connue à l'époque tendrait à disparaître.

Dans les films *Terra em transe* et *Der lione have sept cabeças*, le carnaval est aussi représenté comme une source d'aliénation. Dans les deux films, le peuple suit les leaders populistes qui les trahiraient ultérieurement en faisant un véritable cortège carnavalesque qui se transforme en une sorte de procession quasiment religieuse, où le peuple semble être dans une espèce de transe mystique et mystificatrice. Dans le premier film, après avoir rompu avec Diaz et être retourné vers Vieira, Paulo Martins apparaît à côté de ce dernier qui est suivi par un peuple en fête. Le premier plan de Vieira, après la phrase ironiquement énoncée par Paulo Martins, mi-exclamation, mi-interrogation, qui se réfère à lui comme à un candidat populaire – la séquence est d'ailleurs intitulée « La rencontre d'un leader avec le peuple», comme s'il s'agissait d'un programme pour la télévision - le montre entouré du prêtre, du sénateur, de ses hommes de main et, placés un peu plus bas, le représentant des étudiants, la femme du paysan assassiné par les alliés de Vieira – dont la non punition a conduit à la désertion de la campagne par Paulo Martins – et Jerônimo, le président du syndicat qui, un peu plus tard dans cette même séquence, serait pris comme modèle du peuple et traité d'imbécile, d'analphabète et de dépolitisé par Paulo Martins.

Toute la séquence est presque entièrement rythmée par le son de la percussion d'une école de samba. Devant Vieira et ses coreligionnaires qui font des discours de soutien à sa candidature, le peuple, qui semble en extase, défile derrière les hommes politiques comme dans un défilé des écoles de samba. Heureux et souriant, il suit le cortège en dansant et en jouant de ses instruments, sans jamais avoir la parole. Et quand il prend la parole, il est interrompu ou assassiné. Soudain, comme si elle voulait les distinguer en les séparant du reste de la foule, la caméra ouvre un passage au milieu du peuple pour aller chercher Paulo et Sara qui s'embrassent. La samba est remplacée par une musique orchestrale (une musique classique) pendant un discours en voix off de Paulo Martins qui ne met pas fin au carnaval populaire autour de Vieira. Le discours de Paulo, comme celui de Firmino, d'Antonio das Mortes et de Corisco, incrimine le peuple et fait l'apologie de la souffrance, de la mort comme unique façon d'éveiller la conscience et de susciter la révolte :

> « Quel est le sens de la cohérence ? On dit qu'il est prudent d'observer l'Histoire sans souffrir, jusqu'au jour où par la conscience la masse prend le pouvoir [il rit aux éclats, comme s'il se moquait de cette possibilité. Sara aussi esquisse un sourire]. Je marche à travers les rues et je vois le peuple maigre, apathique, abattu. Ce peuple ne peut croire en aucun parti. Ce peuple affaibli au sang sans vigueur, ce peuple a besoin de la mort plus que l'on ne le suppose. Le sang qui stimule mon frère à la douleur, le sentiment de rien qui produit l'amour. La mort comme foi, non pas comme crainte».

La même apologie de la violence, de la lutte révolutionnaire contre l'impérialisme, contre les bourreaux du peuple, qui ne se fait jamais sans le sacrifice inévitable d'innocents, sans le sang du peuple, apparaît dans le film *Der Leone have sept cabeças*. Après la voix off du poète, survient un dialogue sur fond de musique classique mélangée avec la samba, où Sara, comme si elle avait tout écouté de son discours off, dénonce le désordre et l'anarchie de la pensée de Paulo et lui dit trois fois que la faute des problèmes d'Eldorado ne revient pas au peuple, en répétant la phrase que l'aveugle de *Deus e o diabo* avait dit à Antonio das Mortes. Mais Paulo lui répond, en prenant violemment le sénateur corrompu par le col, qui étire la langue comme s'il était en train d'être étranglé, que le peuple court après le premier qui le salue avec une épée ou une croix. A la fin de la séquence, le peuple voit l'un de leurs membres être massacré par les hommes de main de Vieira ; non seulement il ne fait rien, il n'esquisse aucune réaction, mais il n'arrête jamais de danser et de jouer la samba.

L'association de la musique classique au discours en off de Paulo Martins, et à son dialogue avec Sara, peut aussi être perçue comme une sorte de renfort de l'idée de la culture populaire comme source d'aliénation. Paulo et Sara, les deux grands intellectuels du film, les seuls à ne pas être aliénés, ne prendraient pas partie à la fête et à la liesse populaires. Leurs corps sont présents à la fête, mais leurs esprits sont ailleurs. Ils n'entendraient pas (et très probablement n'aimeraient pas) cette musique qui les entoure, mais une autre musique (issue de la culture dite d'élite et représentée ici comme synonyme de conscience éclairée en opposition à la samba aliénante). En ce sens, le fait que Sara semble connaître le contenu du discours en off de Paulo Martins, une sorte de monologue intérieur, n'est pas un hasard et ne fait que révéler leur syntonie d'esprit et d'idée.

Cette idée du carnaval comme quelque chose d'aliénant apparaît déjà au début du film, lors de la représentation de la première messe réalisée au Brésil par les envahisseurs portugais. Dans cette séquence, Clovis Bornay, une grande personnalité du carnaval *carioca*, apparaît "carnavalesquement" déguisé en représentant de la couronne portugaise. Il est filmé à côté du leader conservateur Diaz, d'un prêtre et d'un Indien qui est aussi déguisé de manière carnavalesque. A la fin du film, lorsqu'il prend le pouvoir par un putsch, Diaz est couronné par le même Clovis Bornay

qui est cette fois ci accompagné par des membres d'une garde royale tous déguisés de manière carnavalesque, directement sortis des défilés des écoles de samba. Ainsi, depuis le début du film, le populaire est représenté comme doublement aliénant. D'abord comme une fête qui aliène, puis comme allié des puissants, des exploiteurs du peuple.

C'est la même représentation du peuple, du carnaval et des fêtes populaires comme source d'aliénation qui apparaît dans *Der Leone have sept cabeças*, un film qui n'appartient pas directement au cinéma novo. Dans ce film - qui se déroule en Afrique et reprend l'idée d'une révolution par étapes qui a caractérisé une large partie de la gauche communiste brésilienne d'avant le putsch militaire de 1964 -, une fraction des nationalistes locaux pense que seule l'installation de la bourgeoisie nationaliste au pouvoir pourrait éviter la lutte armée et permettre la négociation de l'indépendance, première et importante étape avant la révolution socialiste. Une proposition qui coïncide avec celle des impérialistes qui convainquent le Docteur Xobu, le supposé représentant de la présumée bourgeoisie nationaliste, à assumer le pouvoir et à combattre le communisme. Tout de suite après la signature de l'accord, il apparaît dans un cortège populaire, assis derrière une voiture, déguisé en roi européen et saluant le peuple souriant et heureux qui le suit, hypnotisé par la fête et son nouveau pantin de président, content de la *panis et circenses* qui lui sont offerts. Xobu se fait accompagné par des musiciens, mais aussi par les impérialistes qui l'applaudissent au milieu du peuple. Mais Xobu, qui fait l'apologie de la colonisation, notamment du christianisme, des langues "civilisées", de la science et de l'art qu'elle a apporté, ne tardera pas à être trahi par les impérialistes qui massacrent son peuple. A l'évidence, dans les deux films, le carnaval est représenté, comme le dit Sara dans le premier, comme la métaphore du chaos qui provoque un type d'aliénation du même ordre que la transe religieuse.

Dans une interview accordée à Michel Ciment et Piero Arlorio, Glauber Rocha confirme le dégoût ressenti par Paulo Martins envers le carnaval et insiste sur l'idée de cette fête comme métaphore de quelque chose de négatif. Pour lui, le Brésil est un pays décadent transformé dans un perpétuel carnaval par ses hommes politiques. En outre, les brésiliens sont « réellement pauvres, stériles et paresseux, de grande incapacité artisanale et d'une énergie irrationnelle qui finit, alors, souvent dans le vide. J'ai essayé de faire en sorte que le film fût l'expression de ce carnaval et de mon dégoût violent devant la situation[989]». Même si nous ne jugeons pas important de nous attarder sur les raisons de cette position légèrement cosmopolite, nous ne pouvons pas ignorer l'ethnocentrisme déplacé de la citation. La civilisation brésilienne est décadente par rapport à quelle autre civilisation ? Les brésiliens seraient « paresseux» et stériles» comparés à qui ? Comment peut-on

[989] Interview citée, *Positif*, n° 91, jan 1968. Publiée aussi dans ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Op. cit. p. 123.

accuser « d'incapacité artisanale» des artistes qui produisent, parfois avec très peu de moyens, les merveilleuses et très artistiques allégories du carnaval, sans compter les magnifiques décors d'opéra?

Glauber Rocha, qui considérait le carnaval comme une fête davantage triste que joyeuse[990], ne fait ainsi qu'endosser une certaine position existant au Brésil depuis longtemps. En réalité, le carnaval a toujours été critiqué par une certaine élite intellectuelle qui l'a souvent considérée comme une fête non civilisée et surtout aliénante. Pour cette raison, certains intellectuels vont jusqu'à l'accuser de provoquer une mise à l'envers du monde ponctuelle, mais éphémère et inefficace du fait que dans certains pays, pendant la fête, les rôles sociaux s'inversent, le maître devient esclave et l'esclave, maître. En fait, cette idée de considérer le carnaval comme une inversion de la société est utilisée par certains intellectuels pour renforcer la notion d'aliénation. En renversant l'ordre pendant la période du carnaval, la fête ne ferait que confirmer l'ordre existant tout le reste de l'année. Mais dans le carnaval brésilien, comme nous l'avons déjà analysé dans la première partie, il n'y a pas forcément une inversion des rôles sociaux. Ce qu'il y a, c'est un changement du rôle social des Noirs et des pauvres qui dépasse régulièrement la période carnavalesque et contribue graduellement à la sociabilité de secteurs normalement marginalisés. Le Noir brésilien ne devenait ni ne devient patron ou maître de Blancs devenus esclaves pendant la fête, contrairement au carnaval des États-Unis et de certains pays des Caraïbes, mais ils passent, notamment ceux liés aux écoles de samba, de la condition de marginalisés sociaux à celle de grandes étoiles du spectacle, de victimes de la police aux applaudissements du peuple et de toutes les classes et origines sociales confondues, sans que pour autant les Blancs ne deviennent leurs valets. En fait, il n'y a pas une inversion de l'ordre, mais, comme le souligne Bakhtine, une carnavalisation de la société avec la suspension de la hiérarchie, des préjugés et de certains tabous.

Dans cette configuration du carnaval comme une fête égalitaire et un moment de (ou de quête de) liberté, de rupture de l'ordre existant à travers le changement de certains rôles sociaux, le nom attribué aux déguisements du carnaval, *fantaisia*, ne pourrait être plus poétique et plus opportun. En réalité, en se déguisant, les Noirs s'habillaient d'une fantaisie d'égalitarisme qui faisait disparaître les différences sociales et les préjugés en leur donnant la sensation d'abandon temporaire, mais effectif, des marges de la société. Un sentiment de fantaisie qui devait être encore plus aiguisé dans les cas des Noirs esclaves qui vivaient pendant ces fêtes populaires un rapide moment de bonheur, de repos et de liberté. D'après Roberto DaMatta :

[990] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 133.

> « la fantaisie est autant le rêve éveillé qu'un vêtement qui réalise le pont entre ce que nous sommes réellement et ce que nous aurions pu être ou ce que nous mériterions d'être. La fantaisie libère, 'déconstruit', ouvre la voie et promeut le passage vers d'autres lieux et espaces sociaux. Elle permet le libre transit des personnes à l'intérieur d'un espace social que le monde quotidien, avec ses lois et préjugés, rend prohibitifs. En outre, elle rend possible de passer de 'personne' à 'quelqu'un' ; de marginal du marché de travail à une figure mythologique[991]».

C'est quasiment le même sens de fantaisie que la sorte de correcteur d'une réalité insatisfaisante voulue par Freud, cité ci-dessus, ou que le carnaval comme deuxième vie du peuple selon la définition de Bakhtine. Sans chercher à justifier ou à nier le degré d'efficacité de cette fantaisie, ce que nous cherchons à dire c'est que dans le carnaval brésilien il y a une sorte de suspension de l'ordre en vigueur qui est totalement différente et beaucoup plus intéressante qu'une simple inversion ponctuelle des rôles sociaux dans la mesure où cela peut être perçu, comme le dit Bakhtine, comme un moment de liberté quasiment utopique. On pourrait objecter, et on le faisait assez souvent, l'aspect fugace de cette suspension, mais ceux qui contestaient l'importance de cette suspension le faisaient du haut d'une position socialement et économiquement confortable, n'étant pas des esclaves - ce qui veut dire qu'ils ne travaillaient pas 16 heures par jour sous les coups de fouet des administrateurs des fermes -, ni, après la libération des esclaves, des Noirs dans un pays raciste, ou des pauvres dans un pays où le racisme se confond avec la classe sociale d'origine. Quoi qu'il en soit, pour les Noirs et les pauvres, la samba et le carnaval, une fête aux effets socialement centripètes pour la population marginalisée, aussi bien que le football, constituaient et constituent, jusqu'à aujourd'hui, un moment de suspension, même s'il est partiel et momentané en général, des souffrances quotidiennes, mais aussi et surtout un moment de reconnaissance sociale et artistique. La samba (et le football) demeure depuis toujours l'une des principales formes de reconnaissance et d'ascension sociales des Noirs et des pauvres, comme le montre encore Roberto DaMatta :

> « Sa [du peuple] première citoyenneté n'est pas venue avec l'égalité républicaine, mais avec le jeu de l'animal qui ouvrait les espoirs, avec peu d'argent, beaucoup de magie et de chance, de changer de position sociale. Sa deuxième citoyenneté n'a pas été donnée par un quelconque parti politique, mais par le carnaval qui lui a ouvert les portes d'une égalité face à la musique, au corps et à la sensualité, en inversant les routines hiérarchiques des quotidiens marqués par la couleur de la peau et par le nom de famille[992]».

---

[991] DaMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 39.

[992] DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens: duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 123.

Le carnaval, comme nous venons de le voir, représente une forme de résistance non seulement symbolique, comme certains le veulent, mais effective pour une couche de la population brésilienne habituellement cantonnée aux marges de la société. Outre la résistance sociale, la fête représentait aussi une résistance corporelle et culturelle de la part des Noirs. D'après Muniz Sodré, « dans les *quilombos*, les moulins à sucre, les plantations, les villes, où il y avait des Noirs, il y avait de la samba comme une démonstration sans équivoque de résistance à l'impératif social esclavagiste de réduction du corps à une simple machine productive et comme une affirmation de l'univers culturel africain[993]». L'auteur montre comment, par la pratique de sa culture, le Noir cessait d'être un simple objet, une marchandise, pour devenir un être à travers l'exposition-imposition de son corps. Ainsi, même s'il y avait un certain manque d'engagement politique de la part des membres des écoles de samba, qui néanmoins n'était pas généralisé, nous ne pouvons ignorer que pour le Noir (et le pauvres de manière générale), le carnaval « était le moment le plus important de sa vie, du point de vue de l'auto-affirmation sociale, culturelle et ethnique[994]».

Mais, avec l'expression d'une certaine liberté, considérée souvent comme de la permissivité, le carnaval est aussi une forme de provocation et de résistance morale aux strates plus conservatrices de la société brésilienne. Pour ces dernières, la fête n'est qu'un festival d'indécences, un spectacle désolant et triste de corruption des valeurs qui devrait être rayé du calendrier des principales fêtes brésiliennes.

Les principales manifestations d'intolérance envers le carnaval et les religions afro-brésiliennes ont souvent été proférées par des protestants (les pentecôtistes et néo-pentecôtistes), qui n'est pas par hasard la religion de la famille de Glauber Rocha. La position des pentecôtistes face au *candomblé* et au carnaval est de véritable antinomie et antagonisme, jusqu'à considérer les *orixás* comme des démons et le carnaval comme une fête qui transformerait les villes en une espèce de Sodome et Gomorrhe contemporaines. La violence envers les pratiquants du *candomblé* dépasse assez souvent le champ théorique pour constituer des voies de fait, avec des agressions récurrentes des lieux de cultes et des pratiquants. Il faut noter que la samba et les religions afro-brésiliennes, notamment le *candomblé*, ont connu une émergence presque simultanée au Brésil et ont toujours été directement associés, non sans raison puisqu'au départ ils étaient pratiqués, comme le montre le film *Barravento*, par les mêmes adeptes et dans des espaces quasiment contigus, quand ils ne partageaient pas le même espace.

---

[993] SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Apud: RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. Op. cit. p. 335.

[994] MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Atica, 1988. p. 144.

Mais le carnaval brésilien, fête polysémique, démocratique et ambivalente comme la plupart des manifestations de la culture populaire, est surtout et avant tout l'affirmation d'une identité, une grande manifestation culturelle et contre-culturelle de résistance au cosmopolitisme de la culture bourgeoise prédominante et à l'hégémonie des cultures allogènes. En outre, il permet une très grande intégration sociale à partir d'une réconciliation temporelle entre les différentes races et classes sociales, qui rétablit la valeur de la performance aux dépens du mérite lié aux patronymes et à la naissance. Comme le note Bakhtine, le carnaval

> « marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier[995]».

Est-ce peu ? Les esclaves, les pauvres et marginalisés de toute sorte ne le pensaient et ne le pensent pas.

2.5.3 – La représentation du football

2.5.3.1 - *Garrincha, alegria do povo*

Outre le carnaval, le football est, sans aucun doute, l'une des grandes passions des Brésiliens. Mais au contraire du carnaval, il présente l'avantage de pouvoir être exercé toute l'année, soit passivement, en tant que supporter-spectateur, soit activement en tant que sujet-joueur du spectacle dans les milliers de terrains réservés à la pratique de ce sport d'origine anglaise. Curieusement, malgré cela, il n'a jamais suscité un grand intérêt de la part des cinéastes brésiliens.
Dans un article intitulé *Cinema no Maracanã*[996] (« Cinéma dans le stade du Maracanã[997]») rédigé en juin 1957 et complété en novembre 1967, Alex Viany attire l'attention sur la faible quantité de films brésiliens sur le football ou sur les étoiles du sport. Selon lui, le premier documentaire n'apparaît qu'en 1908, tandis que le premier long métrage de fiction ne sort sur les écrans qu'en 1931. Ensuite, l'historien du cinéma brésilien ne répertorie que quatre films de fiction jusqu'à 1957 et la réalisation

[995] BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais*... Op. cit. p. 97.
[996] Article consulté le 26 novembre sur le site www. Alexviany.com.br
[997] Maracanã est le surnom du stade mythique de Rio de Janeiro, dont le vrai nom est Stade Mário Filho, construit pour la Coupe du Monde de 1950.

en 1955 de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, dont le sport n'est pas le thème principal, mais qui est l'un des films qui l'aborde le mieux.

Fête populaire par excellence, à laquelle les Brésiliens vouent un culte presque sacré, le football ne pouvait être ignoré par les jeunes cinémanovistes influencés par le marxisme et la conception du populaire comme opium du peuple. Deux films appartenant au mouvement et un troisième de la même époque et rattaché aux mêmes idéaux politique et cinématographique ont abordé directement la question. Il s'agit des documentaires *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*, 1962), de Joaquim Pedro de Andrade, *Subterrâneos do futebol* (« Les souterrains du football», 1964-1965), de Maurice Capovilla, et de la fiction *A falecida* (*La morte*, 1965), le premier long métrage de Leon Hirszman. Les trois films semblent avoir eu *Rio, 40 graus* comme point de départ, surtout les deux documentaires, lesquels ressemblent à une espèce de développement d'un sujet à peine esquissé dans le film de Nelson Pereira dos Santos.

Le projet de documentaire sur Garrincha, l'un des plus grands footballeurs de tous les temps, revient au journaliste Armando Nogueira et au photographe et producteur débutant Luiz Carlos Barreto, futur chef opérateur de *Vidas secas* qui a créé la lumière éclatée du film, symbole des températures torrides du *sertão*, qui deviendrait l'une des caractéristiques du cinéma novo par la suite. Les deux hommes avaient l'intention de réaliser un film dans la lignée du cinéma vérité de Jean Rouch et ont invité le jeune Joaquim Pedro de Andrade qui venait de rentrer d'un séjour en France et aux États-Unis, où il avait pu étudier avec les frères Albert et David Maysles, deux des adeptes de l'école américaine du cinéma direct[998]. Néanmoins, par manque de ressources, le film a été tourné en 35 mm (au lieu du 16 mm normalement utilisé par les adeptes de ce type de cinéma en raison de sa légèreté), a utilisé beaucoup d'images d'archive et de photos filmées (au lieu de tranches de réalité saisies sur le vif[999]) et a eu du mal à capter le son synchronique, faute de disposer d'un magnétophone Nagra[1000], ce qui a eu pour résultat un montage contraire aux principes du cinéma vérité où :

---

[998] Pour plus de détails sur le cinéma direct et sur ce qui le distingue du cinéma vérité, lire Michel Marie. "Direct". In: MARIE, Michel et alii. *Lectures du film*. Collection *Ça / Cinéma*. Paris : Albatros, 1980. p. 78-85. Sur l'histoire du cinéma direct au Brésil, lire : Neves, David. "A Descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema direto no Brasil)". *In*: *Cinema Moderno Cinema* Novo. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

[999] Selon le professeur Luciana Araújo, la production aurait opté pour l'utilisation d'images d'archive parce que Garrincha, au moment du tournage, ne traversait pas un bon moment en raison des problèmes constants qu'il avait avec son genou, outre le fait d'être en conflit avec la direction de son club, le Botafogo, et avec la presse. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Thèse de doctorat: USP, 1999. p. 137.

[1000] Vers la fin du tournage, l'équipe a réussi à emprunter un Nagra au cinéaste suédois Arne Sucksdorff qui réalisait un cours à Rio de Janeiro, ce qui leur a permis de réaliser quelques prises de son de la finale du championnat *carioca* de 1962 entre les équipes de Botafogo et de Flamengo.

> « Le réalisateur agit comme un observateur, cherchant à ne pas altérer les situations dont il témoigne plus que sa simple présence ne le fait déjà (avec, normalement, une autre personne enregistrant le son). Le *Cinéma vérité* croit à la spontanéité : l'absence de volonté d'assumer le contrôle va jusqu'au refus de recréer des situations, de demander aux gens de répéter les actions pour le bien du tournage. Il n'y a pas de recours aux interviews non plus, parce que leur utilisation, effectivement, est une forme de comportement dirigé[1001]».

Le film peut être divisé en quatre petites parties. Un prologue, qui est divisé en deux parties séparées par une citation, et trois autres parties. Dans la première partie du prologue, nous voyons quelques photos de différents matchs de Garrincha avec le maillot de l'équipe nationale du Brésil – le sommet de la gloire d'un joueur de football. A l'exception de deux photos où le joueur plaisante avec un chien qui a réussi à entrer sur le terrain, toutes les autres le montrent en pleine action, pendant le moment magique et ludique du dribble, grand moment de ce sport et caractéristique principale du *football art* (que certains experts considèrent comme la marque identitaire du style brésilien), qui combine dextérité, habileté, technique, malice et beaucoup de *ginga*, ces mouvements rapides et imprévisibles du corps utilisés par les pratiquants de capoeira - ce mélange de danse et d'art martial d'origine afro-brésilienne - pour tromper leurs adversaires, mais aussi par les danseurs de la samba. Nous y voyons aussi quelques photos du joueur reçu par les présidents Juscelino Kubitschek - après la victoire du Brésil à sa première Coupe du Monde en Suède en 1958 - et par João Goulart - lors des fêtes de la victoire de la deuxième Coupe du Monde, en 1962 au Chili -, entre autres hommes politiques, dénotant la gloire et la célébrité des joueurs, mais aussi la récupération par la politique des grands événements sportifs.

Toutefois, malgré le fait qu'elles montrent un moment plus ou moins positif du sport, la quasi totalité des photos ont été filmées en plongée, peut-être pour mieux dénoter la responsabilité qui pèserait sur les joueurs, mais surtout pour dénoncer l'écrasement de la vie des joueurs qui est développé dans la deuxième partie. Le recadrage des photos cherche à leur donner un nouveau sens et à souligner leur intensité dramatique[1002] à travers des zooms ou des panoramiques. Les plans plus ou moins serrés de la majorité des photos donnent une idée d'étouffement, de pression, qui est renforcée par le son triste d'un tambour qui accompagne toute la courte séquence dont la dernière photo montre un coup de genou de Garrincha sur le visage d'un adversaire. Loin d'être seulement une fête, le football serait aussi une bataille quotidienne dans laquelle le joueur serait une sorte de

---

[1001] MAMBER, Stephen. *Cinéma vérité in America: studies in uncontrolled documentary.* Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1974. p. 2. Apud: ARAÚJO, Luciana Sa Correa Leitão. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Thèse de doctorat: USP, 1999. p. 130.

[1002] Luciana Araújo observe que ce procédé utilisé par le film est similaire à celui utilisé par Alain Resnais dans son court-métrage Van Gogh, de 1948, « où il découpe les tableaux du peintre au point de construire une ligne narrative, en racontant l'histoire (ou l'une des histoires possibles) du tableau à travers le langage cinématographique ». Op. cit. p. 146.

soldat ou d'ouvrier. Et cette idée de bataille, de barbarie se répétera plusieurs fois dans le film, soit dans l'image, soit dans le discours du narrateur.

Juste avant le début de la deuxième partie du prologue, s'inscrit sur l'écran une citation du journaliste et dramaturge brésilien Nelson Rodrigues, supporter presque fanatique de l'équipe *carioca* de Fluminense, où nous lisons « si nous étions 75 millions de Garrinchas, quel pays serait le nôtre, plus grand que la Russie, plus grand que les États-Unis». Toute de suite après la citation, nous voyons des images de plusieurs *peladas*[1003] jouées dans des régions et sur des superficies différentes par des personnes diverses, sans que la caméra se fixe sur les joueurs, qui sont filmés à distance. Les images de ces matchs amateurs permettent au moins une double lecture. D'abord elles peuvent être perçues comme une espèce d'opposition aux images présentées dans la première partie en démontrant que pour chaque joueur connu il y aurait des millions d'inconnus et d'anonymes qui jouent sur des terrains de fortune, loin du rêve des grands stades, des journalistes et des invitations mondaines. En ce sens, ces images semblent aussi s'opposer et nier, de manière ironique, les paroles de la samba-exaltation[1004] qui les accompagne, qui parle d'un pays glorieux, riche et beau.

L'autre lecture possible, et plus en adéquation avec l'objectif du film de dénoncer le sport comme une source supposée d'aliénation, voit dans ces images des *peladas* la passion fanatique des Brésiliens. Ainsi de jeunes cireurs de chaussures, entre autres types de travailleurs pauvres, arrêtent leur travail pour exercer leur passion, improvisant leurs outils de travail en poteaux de but. Ces images représentent moins le rêve de devenir un joueur connu, riche et important, qu'elles ne symbolisent une sorte d'aliénation de la réalité de la part des plus démunis. En ce sens, il est important de noter la manière dont ces matchs sont filmés, avec une caméra souvent placée en dehors des terrains, parfois de l'autre côté d'une route, totalement éloignée des joueurs qui, mis entre elle et les voitures, sont montrés invariablement de dos ou de manière indéfinie en raison de la distance, comme s'il s'agissait d'une masse sans aucune identité. Cette distance maintenue par la caméra, loin d'être un hasard, indiquerait la non participation de l'instance narrative à ce spectacle désolant qu'elle observe presque furtivement.

L'objectif de la deuxième partie est de démythifier le sport en le situant dans le cadre d'une société capitaliste avec tous les problèmes qui lui sont inhérents, notamment celui de l'aliénation économique des travailleurs, qui transforme les joueurs en une sorte d'ouvrier exploité et écrasé par les clubs-patrons. Ainsi, le club apparaît comme une entreprise comme n'importe quelle autre qui maintient avec le joueur, marchandise productrice de plus-value, un rapport de quasi-esclavage. Le club essaye de soutirer du joueur tout ce qu'il peut donner, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien et

[1003] Le nom donné au football pratiqué sur des terrains improvisés, sans arbitres et invariablement sans uniformes.
[1004] Un type de samba patriotique et fier qui chante les louanges du pays.

qu'il ne serve plus les intérêts du club et soit vendu ou oublié comme un objet tombé en désuétude. Le joueur apparaît comme un ouvrier qui, même s'il est bien plus rémunéré, est broyé par le système et exploité par presque tout le monde, des dirigeants sportifs à la commission technique en passant par les collègues et les journalistes. Le film développe l'idée de la marchandisation du joueur de football présentée rapidement dans *Rio, 40 graus*, où le joueur, comme n'importe quel ouvrier, n'est pas le propriétaire de son travail ni de son corps, son principal outil de travail, et ne possède aucune ou presque aucune liberté de choix, étant totalement soumis aux conditions qui lui sont imposées par ses dirigeants.

Le début de cette deuxième partie montre la préparation des joueurs et la tension des supporters qui espèrent impatiemment sous la pluie et le froid le début d'un match décisif du championnat de Rio de Janeiro de 1962 entre les équipes de Botafogo et de Flamengo. Avant de montrer les premiers buts, on voit plusieurs situations de violence où Garrincha est pourchassé par ses adversaires. Comme dans la première partie du prologue, l'instance narrative joue sur la dichotomie en montrant que le foot n'est pas seulement ludique. Avant le plaisir et la gloire d'un but et d'une victoire, on doit se battre comme un guerrier afin d'éviter les crampons des adversaires.

Le montage du match présente un aspect curieux, sans que nous sachions comment le décoder. Au lieu de montrer les meilleurs moments d'un match terminé 3 x 0 pour l'équipe de Garrincha, qui a lui-même marqué deux fois, le réalisateur, de manière surprenante, opte pour des extraits et des photos de plusieurs matchs contre des adversaires différents. Cette attitude a été perçue négativement par la critique qui l'a vue comme une tentative de manipulation du réel.

Grâce à sa victoire, l'équipe de Botafogo devient la championne *carioca* de 1962 et Garrincha est porté dans les bras par la foule. L'occasion pour le réalisateur de montrer des images des supporters en véritable délire en train de fêter la victoire. Avec la nette intention d'accentuer l'idée de folie et peut-être d'inconvenance, il a monté quelques plans de la fête des supporters avec une vitesse différente, en accéléré ou au ralenti.

Après avoir montré la victoire du championnat et le succès personnel ainsi que le résultat de victoires difficiles et parfois violentes obtenues sur les terrains, le film présente les problèmes qui en découlent. D'abord nous voyons la seule interview du joueur, qui, réalisée en studio, le montre visiblement gêné, l'air triste, intimidé et regardant souvent vers le bas. Il répond justement à une question sur les problèmes provoqués par sa renommée. Il commente le siège constant du peuple et des autorités qui envahissent sans cesse sa maison, qui le dérangent dans ses moments de repos ou de simple promenade, le privant du droit à une vie privée. Une situation qu'il n'aime pas, mais contre laquelle il ne peut rien, se sentant obligé de se soumettre et de « supporter» tout cela, car il sait que le peuple l'aime et parce que cela fait partie du business.

Avant la fin de l'interview, nous commençons à voir des images du centre de Rio dans un moment du film qui est le plus proche d'un certain cinéma-vérité. La caméra part d'un plan général pour aller chercher le joueur qui sort incognito du milieu de la foule et traverse tranquillement la rue, au milieu des voitures, avec deux personnes à son côté. Le narrateur annonce qu'ils ont caché une caméra en haut d'un bâtiment afin de suivre la promenade de Garrincha et de mesurer sa notoriété. En sortant de la banque où, selon le narrateur, il va une fois par semaine, le joueur se retrouve entouré de personnes. Mais plus qu'un moment de simple spontanéité, la séquence est un moment astucieux pour faire le merchandising de l'un des producteurs du film : la banque nommée Banco Nacional. Nous y apprenons aussi que la popularité de Garrincha est aussi exploitée par ses collègues qui lui offrent des cadeaux pour qu'il soit le premier à sortir de l'autobus afin de servir d'appât pour la presse et le public, en leur laissant le champ libre.

Puis, le film présente un moment de l'intimité de la vie du joueur dans sa ville natale et parmi ses sept filles, avec lesquelles il danse un twist, « Hit the road, Jack». Cette scène, qui est le seul moment véritablement biographique sur la vie du joueur, peut aussi, dans un moment où la gauche critiquait tout ce qui avait un rapport avec les États-Unis, être perçue comme un moment d'aliénation du joueur qui n'écouterait pas de musique brésilienne. Vers la fin de la danse avec ses filles, le fait que le volume du son augmente et que la caméra fasse une panoramique de l'un des murs de la maison simple du joueur pour révéler (dénoncer?) des dizaines de banderoles de différents clubs brésiliens qu'y sont pendues, renforce cette idée de l'aliénation.

Dans cette partie du film, on apprend que Garrincha était un mauvais ouvrier d'une usine textile locale, qui n'a préservé son emploi qu'en raison des buts qu'il marquait tous les weekends et qui assuraient la victoire de l'équipe de l'usine. D'ailleurs, la maison où le joueur habite est un cadeau de l'usine et non du club de football. Cette séquence le montre aussi en train de jouer une *pelada* dans un terrain improvisé en haut d'une petite colline, avec ses amis d'enfance que le narrateur considère comme ses « véritables amis», en laissant entendre que les autres, ceux du milieu professionnel, n'en étaient pas ou n'étaient que des faux amis, car ils l'exploiteraient et ne se rapprocheraient de lui qu'en raison de sa renommée. Cet agréable moment de détente parmi ses vrais amis est représenté comme l'un des rares moments de liberté du joueur.

Parmi les faux amis, il y aurait notamment les autorités politiques que la narration accuse d'envahir, dans une sorte de pèlerinage, la maison du joueur lors des grands événements sportifs et politiques. Cela viserait non seulement à dénoncer la récupération politique du sport, mais aussi le rapport de soumission des joueurs par rapport au pouvoir qui les manipulerait.

Après avoir raconté que Garrincha était un mauvais ouvrier et laisser entendre que c'est le football qui l'a sauvé, le film plonge dans les débuts du joueur à l'équipe de Botafogo pour dénoncer la vie

difficile des footballeurs qui vivraient, selon le film, dans un régime de quasi-esclavage. Le film montre la dure routine des entraînements, et Garrincha, considéré comme gourmand, y est décrit comme la « victime préférée des préparateurs physiques» (le joueur apparaît essoufflé, l'air épuisé à un certain moment) ou des médecins qui le considéreraient, en raison de la déformation de ses jambes, comme un objet exotique d'étude. Outre l'obligation de s'entraîner du lundi au samedi, la narration dénonce encore le système de « concentration», qui oblige les joueurs à rester enfermés pendant les deux ou trois jours précédant chaque match dans une maison transformée en une sorte de prison sous « les prescriptions de l'entraîneur et des médecins du club», sans pouvoir sortir ou rencontrer leur famille.

Toute la partie dédiée à l'entraînement physique est accompagnée par une musique baroque, presque sacré, du Bach, afin de mieux souligner l'aspect religieux et aliéné du sport. Ce n'est pas le seul moment où la musique religieuse est utilisée. Un chant appartenant au *candomblé* – le même qui est utilisé dans le film *Barravento* et qui plus tard sera utilisé dans le film *Terra em transe* – accompagne la séquence sur la superstition populaire. Tout de suite après l'interview du médecin du club - qui explique de manière un peu arrogante le problème physique des jambes de Garrincha en employant des termes techniques – apparaît Madame Delfina, une *rezadeira*[1005] noire, supposée avoir 100 ans, qui contrarie certains diagnostics ainsi que quelques mesures prophylactiques recommandées par les médecins et qui compte avec la totale confiance du joueur.

Ce passage sur le mysticisme et la superstition au Brésil sert de transition vers la troisième partie, consacrée au football proprement dit et aux passions qu'il provoque. En utilisant des images et des photos d'archive, le film présente des extraits des principaux matches de la Coupe du Monde de 1962, du match final entre le Brésil et la Suède pour la Coupe du Monde de 1958 et la défaite du Brésil contre l'Uruguay lors de la Coupe du Monde de 1950, dans cet ordre qui, comme nous allons le voir, n'est pas anodin.

Le narrateur off ouvre la séquence en affirmant que « la superstition n'est pas un médicament propre à Garrincha. Tout le football brésilien se soumet aux plus extrêmes sortilèges pour se protéger contre une défaite». Puis il affirme que « le chef de la délégation a voyagé au Chili en 1962 [lieu du tournoi] en portant les mêmes vêtements qu'il avait portés en 1958», année de la première victoire du Brésil, et que « lors du premier match contre le Mexique tous les joueurs ont refusé de porter les élégants maillots en laine offerts au Brésil par une usine italienne, préférant continuer avec les mêmes maillots défraîchis qu'ils avaient portés pendant les dernières victoires

[1005] Des personnes qui promettent la guérison avec des prières.

internationales de la *seleção* [l'équipe nationale]», laissant entendre que tout le sport n'était qu'une grande mystification superstitieuse.

Pendant le discours du narrateur, nous voyons la une de quelques journaux qui affichent que « la ville s'est arrêtée et a souffert pendant 90 minutes le drame de la seleção», que « les ministres sont attentifs aux buts» et que Juscelino Kubitschek (JK), qui n'était plus président en 1962[1006], « écouterait le match dans le palais Alvorada» (le nom du palais présidentiel à Brasília), mais aussi des images de JK qui écoute un match à la radio et semble demander silence à son entourage, ainsi que des images et photos de personnes supposées être en transe, en mettant en pratique leurs superstitions, ou simplement avec le visage tendu. Pendant toute la séquence sur la superstition et jusqu'au début de l'extrait du premier match nous entendons la même chanson de *candomblé*. Pendant une Coupe du Monde, la transe serait généralisée et engloberait toutes les classes et catégories, semble dénoncer la séquence.

Dans cette séquence d'ouverture de la troisième partie du film, tout passe par le choix des mots utilisés. Si le texte du narrateur attire l'attention sur la superstition du monde du football - des joueurs aux supporters en passant par les dirigeants -, les images soulignent la paralysie totale du pays lors des jours de match. Des ministres au président en passant par des villes entières, tous s'arrêtent pour voir un match de l'équipe nationale. Dans ce cas, ce procédé est illustré par le fait que l'instance narrative nous montre la une d'un journal, dont le nom est soigneusement caché, abordant la supposée souffrance d'une ville non nommée lors d'un match afin de mieux conforter la synecdoque, d'une partie symbolisant la totalité. Ce sentiment totalisateur, qui fait penser a ce que Nelson Rodrigues intitulait « la patrie en chaussure à crampons», est bien explicité par les unes d'autres journaux qui affichent « le Brésil vibre, le Chili tremble» ou encore « le Brésil vainc le Chili et l'arbitre». C'est le football représenté comme une source d'aliénation massive de tout un pays.

La passion folle et irrationnelle déchaînée par le sport est commentée par le narrateur lors des commentaires du match de la demi-finale entre les équipes du Brésil et du Chili en 1962 et de la finale contre la Suède en 1958. Dans le premier résumé, le narrateur affirme que Garrincha, « qui était endiablé, […] a ému le Stade National de Santiago en provoquant une telle décharge de passions à l'intérieur et à l'extérieur du terrain que le match s'est transformé en une impressionnante bataille qui a détruit les nerfs de l'arbitre péruvien». Dans le deuxième résumé, sans dissimuler une

[1006] Ces insertions de scènes du passé dans le présent, qui répètent un procédé typique du cinéma novo (que le réalisateur réutilisera dans son film *Os inconfidentes – Les conspirateurs*), serviraient à donner l'idée de répétition immuable des faits. On change d'époque, de conquête, de président, mais l'envie des hommes politiques de garder une certain mainmise sur les sports est toujours la même.

vision un peu colonialiste et eurocentriste, le narrateur impose sa vision manichéenne du football comme une source de violence en affirmant que

> « à travers le talent et l'habileté de Mané Garrincha, le football brésilien était en train de se libérer d'un vieux complexe : celui de perdant de finales. Et il se libérait de la manière la plus ample, en jouant sur le terrain de l'adversaire soutenu par un groupe de supporters [les Suédois] qui au lieu d'être froid et civilisé comme on s'y attendait se montrait sauvage et passionnel à l'égard du meilleur style sud-américain».

Le football serait si barbare qu'il arriverait à rendre grossier et violent des Européens généralement très civilisés, semble insinuer le narrateur.

Outre la question de la passion, les commentaires de la demi-finale contre le Chili en 1962 permet aussi au narrateur, encore une fois, de critiquer l'ingérence du pouvoir sur le sport. Garrincha, qui n'avait jamais reçu un carton rouge auparavant, a été expulsé du match et ne devrait pas jouer la finale, mais le gouvernement brésilien et même le président péruvien ont fait une telle pression sur la FIFA que Garrincha n'a pas été sanctionné et a pu jouer durant la finale. Pour bien marquer l'idée de sacrifice du joueur ouvrier, marchandise au service des intérêts des dirigeants et soumis à la passion incontrôlable du peuple, le narrateur commente que, dans la finale contre l'équipe de la Tchécoslovaquie, le joueur est entré sur le terrain avec 39 degrés de fièvre.

La célébration de la victoire du Brésil, qui donne lieu à une véritable euphorie sur et en dehors du terrain avec les joueurs et le peuple en fête tout sourires et en larmes, marque l'ouverture de la quatrième et dernière partie qui est consacrée à l'aliénation du public. Le film montre l'arrivée des joueurs et leur défilé en camion ouvert à travers les rues de Rio de Janeiro, au milieu d'une foule en véritable délire, mais qui apparaît souvent violemment repoussée par la police et les forces de l'ordre. La commémoration, représentée comme un véritable carnaval hors saison (et le substantif carnaval apparaît ici dans le sens voulu par le cinéma novo de désorganisation et de vacarme, d'aliénation), donne une fois de plus l'occasion de démontrer l'omniprésence des autorités politiques et ecclésiastiques. Nous y voyons les joueurs reçus par le président João Goulart, par Carlos Lacerda, le gouverneur conservateur et l'un des grands soutiens du coup d'État qui surviendra deux ans plus tard, en présence de l'archevêque Dom Helder Câmara, entre autres hommes politiques et religieux.

Soudainement, comme si ces scènes de violence résultant d'une frénésie démesurée ne suffisaient pas, l'instance narrative, sans aucune anticipation, revient à la triste finale de 1950 perdue par l'équipe du Brésil face à l'équipe de l'Uruguay pour refuser le *happy end* et ne pas terminer sur une note heureuse un documentaire qui se veut critique. Un peu sadique envers les supporters

brésiliens, le résumé du match ne montre que le deuxième but du joueur uruguayen Ghiggia, à dix minutes de la fin, qui a réduit au silence la quasi-totalité des plus de 200 mille personnes présentes dans le stade et les autres dizaines de millions qui écoutaient la radio. Les images de l'après-match, des joueurs et des supporters en larmes et en état de désolation totale, sont accompagnées par des battements cardiaques. Ensuite on entend le discours un peu moralisateur du narrateur qui affirme que :

> « le football exerce sur l'émotion du peuple un pouvoir qui ne se compare qu'au pouvoir des guerres. Il conduit un pays entier de la plus grande tristesse à la plus grande joie. Afin d'expliquer ce phénomène il y a deux théories. Une [plus freudienne] qui suppose que le football est un symbole du sein ou du ventre maternel, de sorte que l'on comprend l'engagement avec lequel les joueurs disputent un match, la préoccupation des supporters avec la direction du ballon».

Pendant l'énonciation de la première théorie, nous voyons des images du stade du Maracanã dans la pénombre, endormi comme aiment le dire les commentateurs brésiliens, avec quelques supporters qui ont du mal à partir. Nous voyons aussi des images de supporters, y compris quelques soldats, qui accompagnent, comme le soutient la voix off, la trajectoire du ballon lors des matchs. Au milieu de la narration, les battements sont remplacés par une musique monotone et un peu funèbre. Puis, soudainement, comme si l'instance narrative voulait nier l'association problématique de n'importe quelle sorte d'instinct maternel au football, un son ambiant de stade apporte avec lui plusieurs scènes (images en mouvements et photos) de bagarres, lors de plusieurs matchs, entre des joueurs et commissions techniques adverses avec parfois la participation des arbitres suivis par la tentative d'intervention des forces de l'ordre et des dirigeants, mais aussi de bagarres entre supporters.

Et cette idée de négation de l'esprit maternel est corroboré par la réémergence de la voix off qui considère la deuxième théorie, d'ordre sociologique, comme plus sensée parce qu'elle prône que le peuple « utilise le football afin de dépenser un potentiel émotif qu'il accumule par un processus de frustration dans la vie quotidienne. *L'univers ludique du stade est un terrain plus commode*[1007] pour l'exercice des émotions humaines». Une définition qui survient à la fin mais qui a l'air d'une épigraphe tant elle paraît bien ancrée dans la problématique d'un documentaire présentant le football comme une manifestation aliénée.

Mais le film ne s'arrête pas là. Pour donner le sentiment d'une continuité infernale et infiniment cyclique, la voix off du narrateur omniscient, pleine de vérités absolues très peu dialectiques, refait

[1007] C'est nous qui soulignons.

surface, après quelques images de supporters sous fond de musique religieuse, pour affirmer que « le dernier sifflement de l'arbitre rend le supporter à sa réalité, aux chemins qui vont et partent du lundi jusqu'à que le cycle se ferme avec le sifflement d'un nouveau match».

Redondante, l'instance narrative insiste sur l'idée de cycle perpétuel. Après quelques plans du stade en train de se vider, nous voyons un train qui arrive à la Gare du stade Maracanã et les centaines de supporters qui en descendent pour rejoindre les autres milliers qui arrivent en voiture, bus, camion ou à pied pour voir encore un match. Toute cette agitation des supporters, avec quelques incivilités (les raccourcis qui les font traverser les rails, sauter les murs de la station ou du stade pour ne pas payer le prix des billets) qui peuvent aussi être perçues comme des sacrifices, se passe sur fond d'une musique carnavalesque qui permet l'association, au niveau de l'aliénation, de deux des principales passions des Brésiliens. Puis, pour boucler la boucle, nous revoyons, sur fond d'une musique classique aux accents de musique sacrée, les quelques buts qui apparaissent au début de la deuxième partie pour mieux accentuer l'idée d'éternel recommencement.

Du début à la fin, le film soutient l'idée que le football est une source d'aliénation, sans jamais céder la parole au peuple. D'abord il est question d'aliénation économique, où le joueur est transformé en une sorte d'esclave moderne qui, exploité par ses patrons les dirigeants, n'est ni propriétaire de son corps ni de ce qu'il produit, les victoires générant de l'argent pour les autres. Le joueur est représenté comme un simple producteur de plus-value pour les clubs. Et le fait que la maison du joueur soit un présent de l'usine textile pour laquelle il avait travaillé n'en est qu'un exemple. En ce sens, le film a su voir l'industrie lucrative dans laquelle le sport allait se transformer pour la suite. Ensuite, le film aborde la question de l'aliénation du public en essayant de démontrer que cela n'est pas aussi naturel et spontané que l'on croit. Étant donné l'omniprésence des autorités politiques et des forces de l'ordre dans le discours oral et visuel du film et l'intérêt qu'elles portent au sport, l'instance narrative insinue, très judicieusement, que l'aliénation du peuple serait, d'une certaine manière, dirigée, une espèce de *panis et circenses* offerts au peuple afin de canaliser convenablement ses énergies plus négatives.

Comme nous venons de le voir, le produit final, avec très peu d'images filmées par l'équipe du film, est loin du cinéma-vérité que les producteurs voulaient faire au départ. Comme l'a affirmé Glauber Rocha, avec l'un de ses jeux de mots qu'il chérissait tant, « Garrincha est un type de cinéma vérité et non du cinéma vérité comme un type de cinéma[1008]». Sur cette différence entre le film qu'il voulait faire et le film qu'il a fait, Joaquim Pedro de Andrade affirme que :

[1008] ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 149.

> « Pour réaliser un film de ce type, où l'on cherche à enregistrer la réalité de manière spontanée quand et où elle survient, il est vraiment nécessaire d'avoir un équipement portable, léger, discret, pour qu'il ne soit pas perçu, sans interférer ou altérer la réalité. Quoique cet équipement soit déjà disponible principalement par influence du marché de la TV, nous, ici au Brésil, ne le possédons pas […] Les films que nous avons réalisés, Garrincha par exemple, s'en ressentent beaucoup. Si j'avais eu la possibilité d'explorer le champ du son parlé, du concept, j'aurais pu réaliser davantage. Les scènes que j'ai essayé de réaliser à l'extérieur, d'où provenait le son réel, se sont avérées très défectueuses sur le plan technique. J'ai été obligé des les abandonner. Le maximum que j'ai pu faire, ce fut des interviews en studio, sans chercher à dissimuler qu'il s'agissait d'interviews[1009]».

Même s'il n'a pas pu réaliser le film naturel et irréfléchi qu'il aurait souhaité, ayant été obligé de retravailler les images au montage de manière à faire correspondre le film à l'idée préalable du football comme source d'aliénation, l'idée d'un reportage prise sur le vif a été maintenue par l'instance narrative. Encore une fois, nous sommes dans le cas d'une réalité entièrement construite, mais qui est présentée au spectateur comme un portrait quasiment sociologique du réel. A ce titre, ce n'est pas un hasard si, afin de corroborer l'idée d'un reportage spontané, dans la deuxième partie du générique, chaque tranche de texte qui apparaît à l'écran pour annoncer les responsables de la réalisation de l'œuvre soit précédé du bruit d'un télex, mais qui pourrait aussi être celui d'une machine à écrire ou de l'arrivée d'une dépêche, qui symboliserait le caractère journalistique du film qui nous sommes en train de voir. Un artifice qui est renforcé par le choix du journaliste Héron Domingues, qui était très connu à l'époque, pour la voix du narrateur.

Néanmoins, en prouvant peut-être que la différence entre le film pensé et celui réalisé n'était pas seulement une question de manque de ressources, il est important de souligner que Joaquim Pedro de Andrade ne nie pas l'importance de l'intervention du réalisateur-auteur dans les univers qu'il filme. Ainsi, quand on lui demande son opinion sur le cinéma du réalisateur français François Reichenbach, qui était parfois accusé de contrarier les principes du cinéma vérité en imposant une « fausse réalité» et dont le film sur Garrincha aurait eu une certaine influence, il le défend en considérant son processus de création comme :

> « fondamentalement valide, puisque c'est la chance de révéler l'artiste dans ce type de cinéma. C'est une sélection de la réalité que le réalisateur du film fait. Si par hasard il a une vision déformée de cette réalité, en en fournissant, en conséquence, une information fausse – et cela est possible même dans le cadrage -, c'est parce que cette information découle de sa manière de voir, enfin, de son style. La vision déformante est ainsi

[1009] Monteiro, Ronald F. e Monteiro, Marialva P.. "Cinema-verdade". *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte, s.d. (provavelmente 1963). Apud : ARAÚJO, Luciana. Op. cit. p. 141.

liée à d'autres valeurs du film et n'invalide pas le processus général qui, comme technique, me paraît le plus riche, le plus à même de fructifier[1010]».

Plus tard, dans les années 1970, lors de la troisième phase du cinéma novo et sa nouvelle conception de la culture populaire, le réalisateur reverrait le pessimisme du film et sa vision négative envers le football et reconnaîtrait la force du sport qui se placerait au delà de ceux qui essayent de le vider de son sens ludique. D'après lui :

> « Le football fonctionne comme une affirmation d'un talent national, d'une capacité de réalisation, […] qui conduirait les personnes à un niveau plus élevé de confiance en sa propre force, y compris dans d'autres domaines [...] En ce sens, le film a une vision un peu négative du phénomène, selon ma façon de voir, parce qu'il termine sur une note plus négative que positive. D'abord avec le souvenir du championnat mondial de 1950 […] et l'inversion de l'ordre chronologique des événements – inversion intentionnelle. En plaçant en premier les victoires et en dernier la défaite de 1950, je cherchais à mettre les choses à leur vraie place, à leur juste dimension. Le football est réellement une bataille jamais conquise, une conquête permanente : le placer dans ces termes réels de compétition que les gens avaient oublié sert aussi à les protéger contre des impacts émotionnels[1011]».

2.5.3.2 - *Subterrâneos do futebol*

Dans le Brésil des années 1960 il y avait deux grands joueurs de football, Pelé et Garrincha, qui jouaient pour les deux grandes équipes de l'époque, Santos et Botafogo respectivement. Si Joaquim Pedro de Andrade avait choisi la renommée, plus que la vie, de Garrincha pour construire sa vision marxiste du football, Maurice Capovilla utilise Pelé comme toile de fond pour illustrer ou figurer la sienne. Les deux joueurs ne sont pas les sujets mais de simples objets d'une discussion sociologique et politique sur le football comme sport aliénant. C'est pourquoi les deux films ne peuvent pas être vus comme un biopic de la vie des joueurs.

Le documentaire de Maurice Capovilla, qui raconte les problèmes et les illusions concernant les joueurs de football et la passion quasiment pathologique des Brésiliens pour ce sport, ressemble à un dédoublement des parties sur l'exploitation des joueurs et sur l'aliénation du film de Joaquim Pedro de Andrade. Tournée entre 1964 et 1965, l'œuvre a intégré en 1968, avec trois autres moyens

---

[1010] Idem. Ibidem.

[1011] Jacob, Mário e Wainer, José. "Una tarde com Joaquim Pedro de Andrade : *Macunaíma*, política indirecta". *Cine Cubano*, n.66-67, mar/1971. Apud : ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Correa de. Op. cit. p. 144.

métrages[1012], le long-métrage *Brasil verdade* (« Brésil vérité»), produit par Thomas Farkas, qui a aussi été le responsable de la photographie de trois d'entre eux[1013].

Plus proche du concept de cinéma vérité que le film de Joaquim Pedro de Andrade, *Subterrâneos do futebol* utilise beaucoup d'interviews, très peu d'images d'archive et essaie souvent de dissimuler la présence de la caméra afin d'assurer l'effet de reportage, de vérité. En revanche, si la caméra est discrète, la voix off ironique et cynique du narrateur est omniprésente, toute-puissante et parfois indécente dans ses tentatives d'interaction avec le public. Ainsi, à l'instar du film sur Garrincha, avec lequel le film présente beaucoup de similitudes, tout n'est qu'un artifice pour passer le message que le football est un immense leurre, une incommensurable source d'irrationalismes passionnels et aliénants.

Subterrâneos do futebol dure 32 minutes et peut être divisé en 4 parties. La première, qui est consacrée à l'aliénation du public, commence, après quelques extraits d'un match sur fond d'une musique de capoeira, avec l'arrivée d'un train à une gare qui rappelle un plan de la fin du film de Joaquim Pedro de Andrade sur Garrincha. C'est le prétexte pour que le narrateur commente les multiples moyens qu'utilisent les supporters pour aller au stade, par beau ou mauvais temps. Ensuite, il demande, comme s'il s'agissait d'un regard caméra, comme s'il regardait dans la direction du public du film, pourquoi on vient voir un match. Un vieux monsieur, membre de la classe populaire, avec quelques dents de moins dans la bouche, explique dans un portugais simple et très limité que c'est parce qu'il croit que le sport est le divertissement le moins cher, en plus d'être une distraction innocente.

Dans la séquence suivante, le narrateur apporte l'information que plus de dix mille matches sont réalisés toutes les semaines au Brésil et observe que « le dimanche une foule incalculable oublie tout pour voir ses idoles», en prononçant le dernier terme de la phrase avec une certaine ironie comme si elle voulait renforcer l'aspect païen et animiste du terme. Afin de prouver sa thèse, la parole est immédiatement cédée à un autre supporter qui affirme, toujours dans un portugais très approximatif qui ne laisse aucun doute sur sa classe d'origine, que le supporter « va au stade pour applaudir son équipe, mais aussi parce que sous une telle chaleur caniculaire il ne se souvient pas qu'il doit quelque chose à quelqu'un, à son voisin ou même à son ami». Un autre supporter, un autre homme du peuple qui donne l'impression d'être légèrement éméché, explique, juste après la présentation de Pelé comme l'homme qui a contribué à augmenter la passion des Brésiliens pour le football, qu'il va au stade par n'importe quel temps et qu'il préfère rater un jour de travail que rater

[1012] Les autres trois films sont *Memória do cangaço* ("Mémoire du cangaço"), de Paulo Gil Soares ; *Nossa escola de samba* ("Notre école de samba"), de Manuel Horácio Gimenez et *Viramundo* (sur les religions populaires), de Geraldo Sarno. Les quatre films abordent la culture populaire sous le prisme marxiste de culture populaire opium du peuple.

[1013] Le film *Memória do cangaço* fut photographié par Affonso Beato.

un match de son équipe. La musique de fond qui accompagne l'entrée des joueurs sur le terrain fait penser au son des cornettes qui annonçaient l'entrée des gladiateurs dans les arènes de l'époque de l'Empire Romain. *Panis et circenses* ?

La deuxième partie du film, consacrée à la démystification du football et aux illusions qu'il engendrerait chez les pauvres, débute avec le narrateur, de plus en plus sarcastique, demandant l'attention du public et l'invitant à se « préparer pour vivre ensemble les émotions de ce grand spectacle : le football des idoles, des dribbles sensationnels, des actions brillantes, des buts extraordinaires. Cela paraît impossible, on dirait des buts dans le meilleur style brésilien», avec tous les adjectifs et toute la dernière phrase énoncés avec une large pointe d'ironie. Afin de renforcer cette ironie, l'instance narrative préfère montrer les tics des supporters et les actions ratées, tronquées et pas belles à voir. Même les deux buts montrés n'ont rien de l'extraordinaire évoqué par le narrateur.

Pour ce dernier, en faisant quasiment une périphrase d'un passage du documentaire de Joaquim Pedro de Andrade :

> « Le football est un mélange de science et d'un peu de jonglerie capable de conduire des millions de personnes au délire, avec la défaite ou la victoire du club favori. Il est capable de proportionner à ses artistes, 100 mille dans tout le Brésil, l'illusion de grands salaires. Entre leur vie personnelle et professionnelle, les joueurs les plus connus sont obligés de réserver une bonne partie de leur temps pour les autographes, les éloges, les accolades [tous ces dernières phrases sont dites sur un ton de moquerie]. Et vivre sans tout cela est la même sensation que de rester seul dans un stade vide, entouré seulement du silence».

La séquence suivante, servant à dénoncer les illusions du sport, est presque indécente. Elle s'ouvre sur un plan d'un enfant pauvre, sale, nu des pieds à la tête, seule une tétine pendue sur le cou, le ventre énorme dénonçant la maladie provoquée par l'abondance des vers intestinaux, qui joue avec un tout petit ballon sur un terrain abandonné d'une périphérie quelconque. Puis nous voyons d'autres enfants aussi pauvres qui jouent sur un autre terrain avec au fond des jeunes et moins jeunes qui se préparent à commencer un match amateur sur le même terrain. Le match, la finale d'un tournoi dominical entre travailleurs, commence et le montage alterne des scènes des joueurs avec celles des supporters et des vendeurs de brochettes de viande et de boissons fraîches autour du terrain. Les joueurs, d'après leur physionomie, semblent être presque tous originaires du *Nordeste* du Brésil, comme c'est le cas de l'immense majorité des ouvriers de São Paulo.

Pendant que les images défilent, le narrateur, depuis l'apparition du premier enfant, commente avec son indéfectible dérision :

> « C'est ainsi que naît une vocation. Dans les quartiers pauvres de la périphérie de São Paulo, les gamins sans argent et sans école acquièrent le goût du football. Un terrain de terre [sans herbe], deux poteaux, un ballon rapiécé et pieds nus. Voilà la formule simple pour débuter. Sans les ressources pour fréquenter les clubs sportifs, entourés par les grands bâtiments, les usines ou la rase campagne, ils retrouvent dans le football un moment d'épanchement. Ils y apprennent à tirer les premiers frappes sur un ballon, mais aussi à rêver de l'argent, des applaudissements, d'un meilleur avenir et d'une gloire à laquelle seuls quelques-uns accèdent».

Outre ses multiples préjugés, ce passage est un peu ambigu et se révèle très tendancieux, dans la mesure où il essaye de forger l'idée que le sport ne serait pratiqué que par des pauvres et ignorants. Les riches et les autres personnes scolarisées ou ayant un peu d'argent, comme les membres des classes moyennes, ne le pratiqueraient pas. Même si une partie de ce qui est dit est vrai, ce qui semble intéressant c'est le décalage entre les images et le discours du narrateur. Comme si le texte avait été écrit au préalable. Les images, à part celles du tout début où on voit des enfants de bas âge en train de jouer avec un petit ballon, montrent des hommes qui portent des uniformes, des chaussures en crampon, un vrai ballon, jouent sur un vrai terrain, sans aucun bâtiment ou usine autour, avec des vrais buts et un peu d'argent pour acheter tout cela. Ils ressemblent à des ouvriers, à des joueurs dominicaux qui n'ont plus l'âge de rêver de faire carrière dans le sport et qui le pratiquent de manière ludique, comme un loisir, comme les riches jouent au tennis ou au golf. Toutefois, nous pourrions, il est vrai, comprendre tout cela comme une démonstration du fait que pour quelques rares Pelé il y aurait tous ces joueurs amateurs, loin de la fortune et de la gloire. Mais à la fin du match, décidé aux tirs au but, lorsque le gardien vainqueur, un homme déjà, est en train d'être porté en triomphe, le narrateur lui lance, très ironique, « Gamin, oh gamin, bonne chance et jusqu'à notre prochain rendez-vous dans les grands stades».

La première citation est ambiguë aussi dans la mesure où le narrateur suggère (sans le vouloir, un peu maladroitement et à contre sens), que le football est une possibilité de sortir de la misère pour beaucoup de Brésiliens pauvres. Et, contrairement à ce qui est dit dans le film, il n'était pas nécessaire d'être un Garrincha ou un Pelé pour bien gagner sa vie dans le football. Il suffisait d'arriver à percer dans le milieu professionnel pour que le salaire soit déjà supérieur à ce qu'ils gagnaient dans une usine ou dans un autre emploi du genre car, comme le dit le narrateur sans en désigner les véritables responsables, ils n'avaient pas fait d'études. Ce qu'il ne dit pas, c'est que cela n'était pas de leur faute, mais faisait partie d'un processus dirigé depuis toujours par les classes moyennes visant à maintenir le peuple dans l'ignorance de manière à lui payer un salaire de misère et à pouvoir le manipuler plus facilement le moment des élections venu.

La séquence suivante, dédiée aux problèmes parsemant la carrière de footballeur, commence avec le témoignage d'un jeune joueur de l'équipe de Palmeiras (une grande équipe de São Paulo associée aux immigrants italiens), originaire d'un milieu défavorisé (comme le gardien de but de la séquence antérieure), qui raconte son espoir de gagner un peu d'argent et de sortir sa famille de la misère, mais qui rencontrait des problèmes avec ses collègues, qui l'accusaient de vouloir être Pelé, en conséquence du fait qu'il avait interprété le rôle de ce dernier dans un film[1014]. Ensuite, apparaît son entraîneur qui, en disant quasiment la même chose que le jeune, affirme que, malgré ses immenses qualités, il n'est pas Pelé, ce qui est assez pour que le narrateur affirme « Tous les joueurs ne peuvent pas être Pelé ni ne seront millionnaires comme lui, même si leurs obligations sont les mêmes».

Cette phrase du narrateur, sur les obligations des joueurs, ouvre la troisième partie qui est dédiée aux obstacles de la carrière d'un joueur. Et elle commence, comme dans le film sur Garrincha, par la routine éreintante d'exercices physiques avec les visages de souffrance des joueurs. Ensuite, apparaît la figure peu sympathique du préparateur physique - sorte de bourreau dont nous entendons les cris d'indication des mouvements à faire pendant une bonne partie de la séquence - qui affirme, dans un discours un peu creux et maniéré, que le joueur n'est pas un être commun, mais un objet du domaine public en raison des limitations de son métier qui ne dure que 15 ans. En montrant la préoccupation pour l'avenir des joueurs moyens, il se demande, dans un discours bien à propos qui aurait pu être écrit par le scénariste du film, ce qu'il va devenir après la retraite, « comment fera-t-il pour gagner de quoi nourrir sa famille ? Ses amis seront-ils les mêmes que maintenant ? Est-ce que les journalistes vont le stimuler et l'analyser de la même façon qu'ils le font maintenant ?». Des questions un peu absurdes et insensées. Le pire qui puisse arriver, c'est que le joueur perde tout ce qu'il a gagné, comme cela est déjà arrivé, et revienne au point de départ, ce qui est rare, et soit obligé de faire ce qu'il aurait fait dès le départ sans le sport. Ni le préparateur physique ni l'instance narrative ne se demandent comment faisaient (ou font) les pauvres pour survivre avec leur salaire de misère. A la fin de la séquence, de manière bizarre et un peu ambiguë pour un film tourné après le putsch militaire de 1964, nous entendons l'hymne de l'Armée de Terre, d'abord sifflé par certains joueurs qui marchent en file indienne et ensuite joué par un orchestre, et cela, comme le prouvent les images de plusieurs actions violentes dans plusieurs matchs différents, dans le seul but de souligner la vie difficile des soldats, des guerriers du ballon.

La séquence suivante, toujours consacrée aux obstacles dans la vie d'un joueur, montre un médecin en train de commenter les problèmes psychologiques que connaissent certains joueurs après une

[1014] *O rei Pelé* ("Le roi Pelé"), de Carlos Hugo Christensen, sortie en 1963.

période éloignée des terrains à la suite d'une lésion sérieuse. Une difficulté qui est confirmée par le témoignage d'un joueur et attribuée par la voix du narrateur aux faits qu'ils font « deux matches par semaine, quatre séances d'entraînement, sans repos. Quand il s'arrête, c'est parce qu'il est malade ou blessé. A chaque blessure, la peur augmente. La compétition est grande. Il perd sa place pour toujours, est oublié». L'accolade des dirigeants qui les exploite ne survient qu'en cas de victoire, souligne le narrateur qui enchaîne en demandant si quelqu'un du public aimerait être un joueur comme Pelé. « Alors, poursuit-il dans l'esprit d'un sport violent de combat, notez bien la violence de ces actions. Même Pelé, le plus grand joueur brésilien de tous les temps, a du mal à affronter les risques du football. Il est souvent menacé. Et sur ses jambes il porte les marques de l'adversaire insatisfait : plus de trente cicatrices», tandis que nous assistons à une séquence avec plusieurs images violentes de véritable chasse à Pelé. Ensuite, un reporter pose à Pelé une question concernant les problèmes de la renommée – identique à celle qui est posée à Garrincha dans le film de Joaquim Pedro de Andrade – à laquelle il répond aussi négativement, s'appuyant toujours sur les mêmes problèmes d'absence de vie privée, même s'il pense qu'avoir une renommée est mieux que d'être oublié. A une autre question pour savoir si la vie de joueur est bonne, il répond « qu'il ne croit pas qu'elle soit bonne. D'un côté parce que le joueur de football est un esclave. Il n'a pas de journées libres, a du mal à avoir des rendez-vous. De l'autre, parce que c'est un métier durant seulement 15 ans. Le joueur qui a de la chance de gagner un peu d'argent pendant ce temps n'a pas de problème», tandis que les autres auront du mal à payer ses dettes. Non satisfait, le film montre le témoignage d'un frère de Pelé qui se considère un joueur médiocre, qui dit jouer pour s'amuser car il n'est pas Pelé. S'il dépendait du football pour survivre, il mourrait de faim.

Encore sur la question de la vie difficile des joueurs, le film nous présente le témoignage négatif d'un autre grand joueur, Zozimo, surnommé le Prince d'ébène en raison de sa couleur noire et de sa façon élégante de jouer. Champion du monde en 1958 et en 1962, le joueur traversait un moment d'ostracisme, accusé d'avoir reçu des pots de vin. Il se plaint des liens qui maintiennent les joueurs attachés aux clubs, qui étaient plus rigides à l'époque, des longues tournées à l'étranger et du régime de concentration qui finit par transformer le joueur en un esclave du club et de la volonté des dirigeants. La critique des régimes de « concentration» et des longs voyages, qui séparent les familles, est renforcée par le long témoignage de la femme du joueur.

Après ce témoignage, commence la quatrième et dernière partie qui reprend la question de l'aliénation et du fanatisme des supporters. Un supporter, toujours un membre du peuple, critique les dirigeants et semble condamner le fait que la majorité des supporters vont aux stades simplement pour appuyer leurs équipes, en raison d'un fanatisme pathologique, sans se préoccuper des problèmes concernant la politique des clubs.

Comme dans *Garrincha, alegria do povo*, les responsables du film décident de le terminer de la manière la plus négative possible. Mélangé au fanatisme des supporters, nous assistons à des scènes de violence sur le terrain et dans les tribunes, tandis que le narrateur observe que :

> « derrière la belle action il y a un problème humain dissimulé au public. La presse contribue à la création des mythes. Mythes qui valent de l'argent. En réalité le joueur est un ouvrier à la vie courte. Le joueur est une marchandise facilement périssable, dont la valeur est établie par les intérêts des clubs, de leurs dirigeants. Le joueur gagne peu, risque beaucoup et est une source de revenu. Dans les tribunes, les supporters, souvent humbles, souffrent des défaites ou se réjouissent des victoires. Comme une soupape, le football compense une semaine d'excès de travail, de peu d'argent et même de faim. Qui gagne dans tout cela ?».

Pendant et après ce discours du narrateur – qui est quasiment identique à celui de la fin du film sur Garrincha, sur le concept du football comme un moment cathartique dirigé, de manière à amadouer les énergies négatives et les frustrations collectives du peuple -, le film continue à montrer des scènes de violence entre les supporters lors de différents matches et même une scène de chute de l'une des tribunes et du transport des blessés.

Enfin, nous voyons une dame âgée - supporter de l'équipe des Corinthians de São Paulo, que nous avions déjà vue dans d'autres matchs - se manifester de manière très exaltée, et entendons la voix fatiguée et passionnée, d'abord off puis in et à nouveau off, d'un supporter d'âge moyen (lui aussi déjà apparu auparavant dans le film) de l'équipe de Santos (celle de Pelé) qui, les yeux grand ouverts et presque aphone, porte un grand poisson (symbole de l'équipe) à la main, sautille de bonheur et hurle comme un fou, de manière totalement incontrôlée et déséquilibrée, la gloire de Santos, champion du championnat de São Paulo de 1964 et qui, selon lui, est la plus grande équipe du Brésil et du monde. Comme une dernière preuve qui placerait la raison du côté de la thèse défendue par la réalisation, cette scène de fanatisme d'un énorme pathétisme qui clôt le film serait déjà si éloquente aux yeux de l'instance narrative que celle-ci renonce à l'idée d'une ultime apparition du discours insolent et pleine de vérités absolues du narrateur. Pour renforcer la vision d'un fanatisme ravageur, il y a l'image du feu dans le dernier plan du film. Ce feu, qui apparaît en train de brûler quelque chose sous la voix off du supporter, est représenté comme le symbole des passions destructrices.

Le film de Maurice Capovilla est plus approfondi que le film de Joaquim Pedro de Andrade dans l'analyse du football comme une grande entreprise capitaliste productrice de plus-value sur le dos de joueurs considérés comme des ouvriers exploités et transformés en esclaves, en marchandise au service des intérêts de dirigeants ambitieux. Dans ce processus, le peuple serait manipulé par une presse intéressée seulement par la production et la destruction de mythes fragiles et artificiels qui

lui permettent de vendre ses produits, que ce soient des textes ou des images. Mais, ambigu, le film ne condamne pas seulement la structure capitaliste du sport qui est condamnée dans sa totalité. Ainsi, dans le film, tout ce qui concernerait le football serait violent et délétère. A commencer par les matches qui seraient souvent très violents sur le terrain et dans les tribunes. Il n'y aurait jamais de beaux matches, avec une attitude *fair play* de la part des joueurs et des supporters. La vie des joueurs est un véritable esclavage avec la routine écrasante et quotidienne des entraînements, les longs voyages et le système de « concentration» qui serait destructeur des familles. En outre, pour l'instance narrative du film, le football est doublement aliénant. D'abord parce qu'il permet, de manière illusoire selon le film, aux pauvres sans argent et sans éducation de rêver à une renommée à laquelle très peu de joueurs accéderont. Ensuite, il est source d'aliénation du public qui paie le salaire des grandes vedettes du sport mais qui serait manipulé de façon qu'il puisse canaliser ses énergies les plus agressives vers le sport, en l'empêchant d'exploser en dehors des stades en raison de ses frustrations sociales. Dans le stade, le public oublierait tous ses chagrins, ses malheurs et ses malaises existentiels. Comme dans l'épisode réalisé par Carlos Diegues pour le film *5x favelas*, où la pratique de la samba serait incompatible avec l'engagement politique, ici il n'est pas possible d'être supporter et militant politique.

En regardant le film, nous avons l'impression que le football, autant sur les terrains que dans les gradins, est une affaire de pauvres et d'aliénés. Les intellectuels et les gens éclairés n'y participeraient jamais. Tous les supporters interviewés dans le film sont originaires des couches plus défavorisées et, dans un portugais approximatif et avec une capacité de raisonnement très limitée, présentent un témoignage qui va dans le sens de l'aliénation voulue par l'instance narrative et du narrateur omniscient, arrogant, moqueur et plein de préjugés qui ferme le film en lui-même, comme cela a été le cas de la plupart des films du cinéma novo de cette époque, et empêchent toute possibilité d'une interaction dialectique, où les problèmes posés ne trouvent qu'une seule issue qui est déjà présentée dans le film. Il est de même pour le témoignage des joueurs et des dirigeants.

Ainsi, les aspects ludiques, simplement sportifs ou liés à la santé et au bien-être auraient été complètement bannis de la pratique du sport transformé en industrie à cause de la convoitise des responsables de son organisation. Depuis leur plus jeune âge, les enfants pauvres rêveraient d'être joueurs professionnels afin de pouvoir changer de vie et de sortir de la misère. Même si cela n'était pas entièrement vrai à une époque où les salaires des joueurs de football étaient loin des sommes vertigineuses d'aujourd'hui, une telle attitude, si elle avait existé, aurait dû être valorisée dans la mesure où elle permettait aux pauvres de rêver d'une vie meilleure et honnête au lieu de tomber dans la facilité de la délinquance. Ainsi, si le film arrive à poser les bonnes questions sur une possible manipulation du peuple - qui n'est que suggérée dans le film de Joaquim Pedro de Andrade

-, il donne les mêmes mauvaises réponses. Afin de justifier sa thèse de la culture populaire comme opium du peuple, le film répond de la même façon que la majorité des films du cinéma novo de la première et d'une partie de la deuxième phase, qui voient dans le peuple le seul et unique responsable de son propre malheur, représenté dans les films comme une conséquence directe de son fanatisme aveuglant et quasiment pathologique.

2.5.3.3 - *A falecida*

L'idée du fanatisme des supporters de football apparaît aussi dans le film *A falecida*, premier long-métrage du cinémanoviste Leon Hirszman. Ici, à la différence des deux documentaires analysés ci-dessus, le football n'est qu'un thème marginal qui, une fois n'est pas coutume, est discuté au sein des hommes de basse classe moyenne de la périphérie de Rio. Le thème principal est l'aliénation du personnage principal Zulmira, une banlieusarde tuberculeuse de famille modeste qui, consciente de sa mort prochaine, ne pense qu'à avoir un enterrement luxueux qui puisse rendre envieuse sa cousine voisine qu'elle n'aime pas parce qu'elle l'a vue dans les bras d'un autre homme. Ainsi, Zulmira, qui a une vie médiocre et banale, espère rentrer dans la mémoire des gens, c'est-à-dire, ne pas être oubliée, à travers les cérémonies de son enterrement qu'elle met en scène de son vivant, mais qui sera contrarié par un mari rancunier.

Les premiers plans du film montre un groupe d'hommes en train de jouer au billard et de discuter de football et d'un match important qui aura lieu le week-end suivant. Ils s'exaltent et crient comme si cela allait dégénérer en bagarre. Tout au long du film, les allusions au football, qui n'y sont pas nombreuses, le montrent comme quelque chose appartenant à l'univers masculin et qui servirait à détourner les hommes de la réalité, à les aliéner de la pensée environnante. Comme si le simple fait de penser au football les rendrait indifférents aux douleurs et aux souffrances du quotidien.

Cette sensation d'indifférence apparaît, dans ce film (qui se passe dans les années 1950), souvent confrontée à l'idée de la mort. Quand Zulmira avoue à son mari Tuninho, un supporter fanatique de l'équipe de Vasco, qu'elle est mourante, il ne pense qu'au derby *carioca* entre les équipes de Fluminense et de Vasco et à la possibilité de l'absence d'Ademir, le principal joueur de son équipe, qui s'est blessé « bêtement» à l'entraînement. Cette absence, si elle se confirme, serait pour lui « une tragédie en 35 ans» car à lui tout seul, « Ademir vaut la moitié de son équipe». C'était Ademir qui avait donné le super-championnat au Fluminense (lorsqu'il jouait pour cette équipe) en décidant tous les matchs. Une fois, contre l'équipe de Flamengo, « il a driblé cinq fois avant de marquer le but». «Parfois, poursuit-il sans se soucier des problèmes de santé de sa femme qui pourtant n'arrête

pas de tousser à son côté, je t'envie. Tu ne t'intéresses pas au football, tu ne sais pas qui est Ademir, par conséquent tu n'as pas des maux de tête ou d'ennuis. Tu ne n'intéresses à rien. Que le bon Dieu te bénisse !» Un discours qui dénote l'indifférence de l'un et l'aliénation de l'autre. Pour le très conservateur Nelson Rodrigues, supporter de l'équipe de Fluminense, l'aliénation se traduirait par l'indifférence démontrée par Zulmira envers le monde du football.

Quand Zulmira meurt, Tuninho, son mari, qui par vengeance a organisé les funérailles les plus ordinaires et bon marché qu'il ait pu trouver, à l'opposé de ce qu'avait souhaité sa femme, n'y apparaît pas. En fait, il est fâché car il a découvert que sa femme le trompait. Quatre amis du mari qui accompagnent l'enterrement se demandent où il peut bien être. L'un d'entre eux commente qu'il a énormement pitié de Tuninho car il a perdu sa femme et en plus à la veille d'un match si important, ce à quoi un autre répond que « ce n'est pas facile de rater un match si important en pleine décision du championnat. C'est dur !». Puis, lorsque le cercueil est mis dans la voiture qui le conduira au cimetière, l'un d'entre eux se montre pressé de partir au stade afin de pouvoir voir aussi le match préliminaire. Une préoccupation qui est la même pour les chauffeurs du corbillard.

Les derniers plans du film alternent des plans à l'intérieur du stade totalement rempli, de l'arrivée sur le terrain des joueurs de l'équipe de Vasco, avec des scènes extérieures de confusion (des vraies scènes documentaires), de désorganisation et de violence pour l'achat des billets. Puis, du milieu des supporters dans les tribunes, émerge Tuninho qui jette de l'argent en l'air en criant fanatiquement sa passion pour l'équipe de Vasco et en répétant presque le même discours que celui du début du film. Puis, semblant prendre conscience de la situation difficile qu'il est en train de vivre, il s'assied et pleure copieusement avec la caméra en gros plan sur lui sans que personne ne le regarde ou ne lui demande ce qui se passe.

Dans la pièce de Nelson Rodrigues, duquel le film est adapté, la passion pour le football de Tuninho et de ses amis, loin d'être une aliénation[1015], est une passion saine, comme celle de Nelson Rodrigues lui-même. L'indifférence éventuelle que Tuninho montre envers son épouse n'est qu'une manière de dénoncer ou tout simplement de pointer du doigt l'univers masculin autour du monde du football. Dans la pièce, le fait que Zulmira n'aime pas le football la rend une créature étrange, aliénée, aux yeux de son mari. C'est comme si l'auteur de la pièce se demandait comment il était possible que l'on puisse rester insensible à la passion du football. Ainsi, comme dans le film la passion du mari est représentée de manière obsessionnelle, aliénée, et l'idée de vengeance pour

[1015] Nelson Rodrigues était une personne réactionnaire et extrêmement conservatrice qui nourrissait une véritable haine envers les communistes et le concept marxiste de culture populaire opium du peuple. Outre les transformations subies par le personnage de Zulmira, la transformation du football en source d'aliénation est, indubitablement, l'une des principales raisons pour laquelle le dramaturge n'aurait pas apprécié le film. Le scénario du film a été écrit par Leon Hirszman et le documentariste brésilien Eduardo Coutinho, son collègue du CPC, tous deux affiliés au PCB.

avoir été trahi n'y est pas très claire, le spectateur a le sentiment que Tuninho n'assiste pas à l'enterrement en raison du match, ce qui rendrait le sentimentalisme de Tuninho à la fin un peu incohérente. Le doute est plus grand car dans le film, contrairement à la pièce, l'heure des funérailles est quasiment simultanée à l'heure du match. Même s'il est difficile de savoir pour quelle raison il pleure, il est probable, comme le film est moins inexorable envers le personnage de Zulmira[1016] que la pièce, que Leon Hirszman ait voulu punir l'homme avec la même indifférence qu'il démontrait envers sa femme, tout en dénonçant l'aliénation des supporters dans la mesure où personne autour de lui ne remarque sa douleur, sa souffrance, son chagrin, ses larmes. Ils sont tous obsédés par le destin de leur équipe. Il est seul au milieu de la foule. Dans la pièce Tuninho pleure en même temps la mort de sa femme, la trahison, son absence à l'enterrement, sa vengeance (qui lui a fait organiser les funérailles au plus bas coût), son égoïsme et sa propre vie qui traverserait un moment difficile (il est au chômage). Une fin qui préfigure et confirme le pessimisme typique de l'univers du dramaturge.

Dans les trois films, l'ambivalence de la culture populaire est totalement ignorée et elle est représentée, de manière très manichéenne, comme uniquement aliénée. Ainsi, ce qui pourrait être perçu comme la conséquence d'une série de problèmes sociaux au vu de la vie difficile des pauvres (y compris une possible manipulation et un certain dirigisme des autorités sportives et politiques, comme c'est suggéré dans les deux documentaires) est idéologiquement réduit à la condition de déterminant. La faute de tous les malheurs sociaux des pauvres reviendrait à la culture populaire. Or, ce football si détesté par certains intellectuels marxistes présente, malgré tous les problèmes que ce sport peut avoir (y compris une aliénation qui ne doit cependant pas être généralisée) également des aspects positifs.

Pour un pays jeune, qui a vécu dans l'esclavage jusqu'à il y a peu, où une immense partie de la société n'a pas accès à l'école, à la médecine et à des transports publics de qualité, où le peuple se sent fréquemment petit et inférieur et considère que ce qui est bon, intelligent et de qualité ne peut venir que de l'étranger, où le Noir est parfois considéré comme une race inférieure et où la démocratie raciale et sociale n'est qu'un mythe, le métissage, la possibilité d'ascension sociale et les victoires procurées par le football peuvent avoir une énorme importance sur l'estime de soi des Brésiliens. Le sport a été, jusqu'à il n'y a pas encore si longtemps, les seuls moments où la presse étrangère parlait du Brésil de manière positive en oubliant temporairement les allusions récurrentes

[1016] Zulmira est encore l'un de ces personnages de femme adultère du dramaturge, raison pour laquelle il a été traité de misogyne à plusieurs reprises. La pièce, comme la majorité des textes de l'auteur, a provoqué une polémique lors de son apparition en 1953.

aux massacres de ses aborigènes et à la destruction de ses forêts, de la population pauvre de ses favelas ou de la corruption.

La samba et le football, qui sont deux grands symboles de l'identité brésilienne et constituent quelques-unes des rares opportunités d'ascension et d'intégration sociales pour les plus défavorisés au Brésil, notamment pour les Noirs, ont fait beaucoup plus pour leur socialisation et contre le racisme et les idées eugénistes et « gobinistes» qui considéraient, comme expliqué dans la première partie de cette recherche, les Noirs comme une race inférieure, que beaucoup de lois antiracistes ou que les faibles politiques d'intégration sociale du pays. C'est avec l'organisation du carnaval et la pratique de la samba, aussi bien qu'avec les conquêtes des premières Coupes du Monde grâce à une équipe où les meilleurs joueurs étaient des Noirs, vainqueurs de Blancs et « civilisés» européens, race modèle de supériorité pour une élite cosmopolite et « mazombiste», que les Brésiliens ont appris à respecter les Noirs et à aimer le pays avec toutes ces contradictions et tout ce qu'il symbolise. Malgré la part d'aliénation qu'ils contiennent, la samba et le football ont rompu les barrières du mérite éducationnel, réservées aux biens nés, et ont su imposer la force d'une identité autrefois marginalisée. Le football a eu aussi une importance énorme sur la réduction, voire la régression presque totale du complexe de *vira-latas* (« chien bâtard») des Brésiliens, une sorte de narcissisme à l'envers, comme le disait Nelson Rodrigues, qui leur faisait détester tout ce qui était national. Comme le proclame haut et fort l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, « Vive le carnaval ! Vive le football ! E vive le peuple brésilien qui permet de manière généreuse que le Brésil champion rachète le Brésil qui a haine de lui-même[1017]».

A ceux qui insistent sur la question généralisée de l'aliénation, il suffit de penser à l'Espagne de l'époque franquiste et au rôle de résistance symbolisé par l'équipe du Barcelone et de l'Atlético de Bilbao dans la lutte contre la dictature de Franco. Au début de la guerre contre ce dernier, en 1936, le président nationaliste du Barcelone, Josep Sunyol, fut assassiné. Pensons aussi au geste simple mais très politisé et signifiant du joueur tchécoslovaque Ladislav Petras lors de la Coupe du Monde de 1970. Après avoir marqué un but contre le Brésil dans le match d'ouverture des deux équipes, le 3 juin, le joueur court, s'agenouille et fait le signe de la croix, très probablement en protestation contre l'invasion de son pays en 1968 par les Soviétiques. Un geste nationaliste qui n'est sûrement pas passé inaperçu dans son pays et à Moscou. En tout cas, au Brésil, où la gauche avait des raisons solides pour ne pas soutenir l'équipe brésilienne de peur qu'une victoire ne soit pas instrumentalisée par les militaires, comme cela a d'ailleurs été le cas, son geste ne fut pas très bien reçu par les communistes.

[1017] DaMATTA, Roberto. *A bola corre mais que os homens*. Op. cit. p. 124.

Nous pouvons encore penser au fameux mouvement connu sous le nom de « Democracia Corinthiana» où, en pleine dictature militaire, des joueurs très à gauche comme Socrates, Casagrande et Vladimir, entre autres, ont décidé, avec l'aide d'un sociologue de gauche qui avait été choisi pour diriger le département de football, de prendre en main la gestion du club en ce qui concernait les joueurs. Ainsi, pendant deux ans, de 1980 à 1982, les joueurs de Corinthians – équipe considérée comme la deuxième plus grande du Brésil en termes de supporters (derrière Flamengo), dont une large majorité d'ouvriers[1018] - ont créé un système d'autogestion qui a imposé leurs règles pour les embauches et pour le régime de concentration en constituant ce qui est considéré comme le plus grand mouvement idéologique dans la sphère du football, thème de thèses dans le monde entier.

Mais cela n'était pas tout. Pendant plusieurs matches, les maillots des joueurs, qui affichaient souvent la phrase « Democracia Corinthiana» avec le dernier mot écrit en rouge avec des éclaboussures de sang (en référence à la violence de la dictature), affichaient aussi des phrases exigeant le retour de la démocratie et l'envie du peuple de pouvoir choisir son président à travers le suffrage universel. Phrases qui, à un certain moment, ont été interdites par les militaires. Cela n'a pas empêché le « Doutor Socrates» de continuer à fêter ses buts avec le bras droit bien étendu vers le haut avec les poings serrés, tandis que le gauche était étiré vers le bas, collé au corps, avec les poings aussi serrés, comme les membres des *Blacks Panthers* américains.

Afonsinho, un autre grand joueur rebelle brésilien, s'est beaucoup battu pour l'émancipation des joueurs. Vers la fin des années 1960, il est parti en tournée en Asie avec une équipe à laquelle il avait été prêté, mais à la fin il n'est pas rentré au pays, préférant voyager seul à travers l'Europe pour participer aux manifestations des étudiants mondiaux contre l'empire américain[1019]. En 1970 il est rentré au Brésil et s'est présenté à l'équipe de Botafogo, sa véritable équipe, mais il a été interdit de s'entraîner car il portait la barbe et de grands cheveux. Il a intenté un procès contre le club et a gagné, créant une jurisprudence. Sa rébellion et son engagement politique n'ont jamais été pardonnés par les clubs qui l'ont souvent marginalisé, l'obligeant à abandonner le métier pour étudier et se former en médecine. Mais après lui, la liste des joueurs rebelles et conscients de leurs droits n'a jamais cessé de croître.

Pourquoi le football ne peut-il pas être considéré comme un spectacle comme un autre ? Pourquoi certains intellectuels trouvant du plaisir à voir un concert de musique classique (ou même de jazz ou de rock), un spectacle de ballet, un match de boxe ou de tennis, une pièce de théâtre pas forcément ou pas toujours intéressants, parfois même médiocres, détesteraient-ils le football ou la

---

1018 L'ex-président brésilien, Luis Inácio Lula da Silva, est un fan inconditionnel de l'équipe.
1019 FRANCO JÚNIOR, Hilario. A dança dos deuses : futebol, cultura, sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 147.

musique populaire ? Quelle est la différence entre des musiciens de musique classique et des artistes pop ou populaire ? Entre des danseurs et des bons joueurs de foot, entre des acteurs et des footballeurs, si nous faisons abstraction des positions sociales et de l'aspect populaire liés au sport ? Dans un documentaire sur l'un des plus grands joueurs brésiliens de tous les temps, Ademir da Guia, une personne interviewée dit de lui qu'il lui rappelait, avec son corps effilé et sa façon élégante et classique de jouer, une figure de la Renaissance ; d'autres disent qu'il ressemblait à un premier violon ou à un chef d'orchestre, ou encore qu'il avait l'élégance des grands danseurs étoile[1020]. Le football bien joué, c'est de l'art, aussi populaire qu'il soit, mais de l'art tout de même ; art et industrie, comme disait Charles Chaplin sur le cinéma, avec tout ce que le second terme implique de désagréable, y compris la tentative d'exploitation et d'instrumentalisation des joueurs et des supporters par le club et le système. Toutefois, la pratique et l'importance du sport ne doivent pas être amalgamées avec sa récupération politique et commerciale.

Pierre Bourdieu a été l'un des premiers à signaler combien le football est méprisé par les sociologues et même par ceux qui font du sport leur objet d'étude[1021]. Au Brésil, qui n'échappe pas à cette règle, le football était tellement stigmatisé que certains intellectuels avaient honte d'assumer leur passion, par peur de se faire critiquer par leurs pairs. Un exemple de passion assumée d'un grand intellectuel pour une équipe de football est le cas de l'écrivain brésilien José Lins do Rego, aussi fanatique dans sa passion pour l'équipe de Flamengo que Nelson Rodrigues pour l'équipe de Fluminense. L'écrivain Graciliano Ramos[1022], qui a passé quelques jours chez José Lins do Rego en sortant de prison (en 1937), a été si étonné de sa passion pour ce sport qu'il a commenté que chez son collègue, « Leonidas[1023] était une idole plus importante que Dostoïevski [1024]». Ce qui n'était pas vraiment surprenant pour quelqu'un qui avait affirmé, en pleine Deuxième Guerre Mondiale, que la troisième conquête consécutive du championnat de Rio de Janeiro par l'équipe de Flamengo en 1944 « était plus importante pour le peuple brésilien que les batailles de Stalingrad[1025]». Pour José Lins do Rego, Flamengo, et par extension le football, était une sorte de soupape aux chagrins du peuple car « lorsque les difficultés augmentent, voilà Flamengo qui apparaît et agite dans les

1020 Um craque chamado divino, de Penna Filho, Brésil, 2006.

1021 BOURDIEU, Pierre. "Programme for a sociology of sport, in other words : Essays toward a reflexive sociology". Stanford : Stanford University Press, 1990. p. 156. Apud : WISNIK, José Miguel. Veneno remédio: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11.

1022 Auteur de *Vidas Secas* et de *Memórias do cárcere* (*Mémoire de prison*) - entre autres classiques de la littérature brésilienne-, tous les deux adaptés au cinéma par Nelson Pereira dos Santos, et de *São Bernardo*, adapté au cinéma par Leon Hirszman.

1023 Leônidas da Silva, un grand joueur de l'équipe de Flamengo, très populaire dans les années 1930 et 1940, connu sous le surnom de " Le Diamant Noir". Très engagé politiquement, il fut militant du PCB pendant un temps.

1024 COUTINHO, Edilberto. *Zélins, Flamengo até morrer*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 52.

1025 Idem. p. 48.

masses souffrantes un morceau de courage qui a la force d'un médicament héroïque. Certes, elle ne nous remplit pas le ventre, mais nous inonde l'âme d'une vigueur prodigieuse[1026]».

Un autre grand intellectuel à avoir porté un grand intérêt au football fut le cinéaste Pier Paolo Pasolini qui, au contraire des intellectuels marxistes brésiliens, n'avait pas honte d'assumer sa passion par ce sport qui il aimait pratiquer de temps à autre et pour lequel il a même esquissé un début de théorie. Pour le réalisateur italien, le football était « un système de signes, c'est-à-dire, un langage. Il possède toutes les caractéristiques fondamentales du langage par excellence, ce qui tout de suite nous posons comme terme de comparaison, c'est-à-dire le langage écrit-parlé[1027]». Puis, dans un discours mi-sérieux et mi-plaisantin, il s'amuse à définir ce qu'il considère comme les codes du langage du football, dans une sorte de lecture sémiologique du sport mais sans avoir, comme il le dit, la prétention d'être Greimas ou Barthes. Il décrit des styles différents de le pratiquer qu'il compare aux formes et genres littéraires. Ainsi, il y aurait certains joueurs italiens qui seraient plus proche de la prose, réaliste ou pas, tandis que d'autres seraient plus près d'une forme poétique. Pour lui, les buts et les dribbles sont poétiques, le meilleur buteur d'un championnat étant souvent « le meilleur poète de l'année». Ainsi, les meilleurs dribbleurs et les meilleurs buteurs - les moments où ressort le talent individuel - étant pour lui des brésiliens, dont le pays pratiquerait un « football de poésie». Les schémas défensifs et les triangulations, moins imprévisibles et plus « syntaxiques», seraient du domaine de la prose.

Pasolini a très bien su différencier le football, en tant que manifestation artistique et sportive, de ses aspects plus mercantiles en raison de sa super-médiatisation, et le vedettariat et la « starisation» des joueurs qui s'ensuivent[1028]. Il n'a pas nié sa capacité aliénante, mais il savait que cela ne venait pas du sport en soi, mais de son pouvoir de séduction et de la manipulation exercée sur lui. Dans ce cas, il serait plus cohérent de critiquer et de condamner les manipulateurs - ce que Joaquim Pedro de Andrade essaie et que Maurice Capovilla réalise, mais en mettant le peuple dans le même lot –, et non le football et le peuple, lesquels sont tous les deux victimes de l'instrumentalisation par le système.

Ainsi, ce qui se produit avec le football peut se produire avec n'importe quelle autre manifestation ayant le même type de popularité. C'est, d'ailleurs, ce qui s'est passé avec le cinéma dans l'Allemagne nazie, le cinéma soviétique pendant le réalisme socialiste, le cinéma américain pendant le maccarthysme ou, de manière générale, ce qui arrive avec le cinéma plus commercial

---

[1026] Idem. p. 49.

[1027] PASOLINI, Pier Paolo. "Il calcio 'é' un linguaggio com i suoi poeti e prosatori". In: Saggi sulla letteratura e sull'arte. Milano : Meridiani Mondadori, 1999. Texte consulté sur le web le 05/12/2012. In : http://www.pasolini.net/contributi_gattorna.htm.

[1028] WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio : o futebol eu Brasil*. Op. cit. p. 15.

contemporain utilisé comme un grand divertissement. Pourtant, personne ne prône la fin du cinéma ou ne clame que le cinéma est aliéné. Ce n'est pas le football ni le cinéma qui sont aliénants, mais le système et les totalitarismes économiques qui l'instrumentalisent et profitent de leur immense potentiel populaire. Sans vouloir faire de la psychologie à cinq sous, il est plus prudent de penser qu'une passion excessive pour le sport (ou envers quoi que ce soit) est, dans le pire des cas, la conséquence ou le symptôme d'une perturbation quelconque, que de l'accuser d'en être la cause.

Comme l'observe le compositeur et professeur brésilien de littérature José Miguel Wisnik, à partir d'une interprétation de Gilberto Freyre - pour qui le développement du football a permis aux Brésiliens de sublimer une série de frustrations qui auraient pu les faire tomber dans la délinquance gratuite et généralisée[1029]-, « le football est le *pharmacon* prodigieux, le poison remède qui convertit la violence, la désagrégation sociale, le primitivisme, l'opportunisme vicieux et stérile, en art et en perspective d'affirmation du pays[1030]». C'est encore Wisnik qui avertit les pessimistes qui se plaignent que le Brésil est plus connu pour son football que par les choses importantes qu'il réalise, qu'est venu le moment de « reconnaître qu'il est peut-être difficile que quelque chose de 'vraiment important' arrive si nous ne sommes pas capables de comprendre le sens de l'importance que le football [pour le meilleur ou pour le pire] a acquis au Brésil[1031]».

La représentation du football, du carnaval, de la samba, des religions populaires et même du cinéma populaire ont été victimes d'une sorte de hiérarchisation culturelle qui visait à légitimer, comme l'affirme Bourdieu, un certain goût considéré comme supérieur, un certain élitisme culturel qui a du mal à dissimuler son ethnocentrisme. En ce sens, nous sommes d'accord avec Renato Ortiz quand il soutient que :

> « définir les manifestations populaires comme une 'fausse conscience' implique nécessairement d'élire arbitrairement des valeurs de 'véracité' et 'd'authenticité' culturelle. Des faits sociaux comme le football, le carnaval, la religion, qui dominent une grande partie de la vie des classes subalternes, sont de cette manière hypostasiés en catégories qui au fond les conçoivent comme des épiphénomènes. Ainsi, l'analyse de la culture s'enferme dans un cycle vicieux[1032]».

Cette critique de la culture populaire avait du mal parfois à dissimuler un certain élitisme culturel qui se manifestait aussi dans l'opposition de la vie urbaine, considérée comme moderne, à la vie rurale, considérée archaïque. Essayons de voir comment cet élitisme culturel se transforme dans

---

[1029] FREYRE, Gilberto. Prefácio de *O negro no futebol brasileiro*, livro de Mário Rodrigues Filho. Rio de Janeiro : Pongetti, 1947. Apud: WISNIK, José Miguel. Op. cit. 242.
[1030] WISNIK, José Miguel. Op. cit. p. 243.
[1031] Idem. p. 403.
[1032] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 77.

une sorte d'ethnocentrisme et comment l'opposition archaïque versus moderne s'est manifestée dans le cinéma novo.

2.5.4 – L'ethnocentrisme intellectuel

Outre le facteur idéologique, toute la construction de la culture populaire, de la culture de l'Autre, au sein des premiers films du cinéma novo peut être considérée comme l'expression d'un certain ethnocentrisme des intellectuels qui ont jugé la culture populaire à partir des données de sa propre culture, sans, dans un premier temps, aucun souci de relativisation. Avant de poursuivre, essayons d'expliquer ce que nous entendons par relativisation. Dans leur livre intitulé *Le savant et le populaire*, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron attirent l'attention sur la difficulté de parler de relativisme culturel lorsqu'il s'agirait de comparer des cultures différentes d'une même société, notamment quand il s'agit de la culture des groupes dominés. Dans ce cas, il y aurait deux façons d'analyser la culture populaire. Soit nous la considérons comme une culture autonome à part entière avec ses propres « systèmes symboliques[1033]» en ignorant sa possible interaction avec l'univers environnant, soit nous ignorons la supposition d'autonomie et l'analysons comme partie d'un processus de circularité et de dépendance où les rapports culturels sont perçus comme le produit inéluctable d'une domination sociale.

Les auteurs arguent qu'en raison du fait que la culture populaire, culture dominée, est mélangée et subit beaucoup l'influence de la culture dite d'élite, culture dominante, il est difficile de ne pas juger la culture de l'Autre (pleine d'influences et de marques de « ma» culture) à partir de ma propre culture. Les auteurs soulignent que l'impartialité, le supposé relativisme culturel, ne serait possible, ou moins problématique, que si la culture analysée était totalement pure et différente de la culture de l'analyste, ce qui configurerait un rapport « d'interaction inégale» nous permettant de tracer un « *en-deçà de la domination*[1034]» qui permettrait de vérifier le degré d'acculturation d'une culture déterminée. Et uniquement dans ce cas pourrions-nous considérer une analyse culturelle de l'altérité réalisée à partir de ses propres catégories comme étant de l'ethnocentrisme, voire du racisme.

Cette définition des sociologues français qui nie l'idée d'autonomie des cultures populaires pose quelques problèmes d'ordre empirique. Premièrement, le fait que la culture de l'Autre contienne certains aspects et influences de ma culture ne la rend pas égale à la mienne à tel point que je puisse utiliser cette dernière comme référentiel analytique. La culture de l'Autre est, dans le pire des cas,

[1033] GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil, 1989. p. 19.
[1034] Idem. p. 20. Ce sont les auteurs qui soulignent.

un mélange de ma culture avec les aspects authentiques de sa propre culture (ou même d'une troisième). Une authenticité qui passe, parfois, par la manière, par la façon même dont les éléments de ma culture sont récupérés et incorporés par la culture de l'Autre, puisque ces éléments sont très rarement d'ordre mimétique. Ce qui fait en sorte que la nouvelle culture ne soit pas l'une ou l'autre, mais un ensemble nouveau constitué par un mélange de l'une et de l'autre, comme c'est d'ailleurs le cas de la culture populaire brésilienne.

Dans la pratique, les analyses de la culture populaire se révèlent souvent problématiques parce que parfois, dans l'envie de définir une altérité pour mieux la refuser ensuite, l'analyste finit par la construire comme quelque chose de monolithique, de traditionnel et de retardé qui serait, pour cette raison et contrairement à ce qui est présumé par les deux auteurs, complètement différent de sa propre culture, laquelle serait plus moderne (voire plus corrompue). C'est exactement le cas de la construction du populaire par les intellectuels brésiliens de gauche du début des années 1960, particulièrement, ce que nous intéresse ici, par les cinémanovistes, qui la considéraient comme authentique, mas prélogique, primitive. Afin de mieux baliser les différences et justifier la supposition d'archaïsme, les jeunes cinéastes n'ont pas hésité à transformer la culture populaire en folklore, symbole majeur de traditionalisme. Donc, comme nous ne croyons pas aux déterminismes *économicistes* qui subordonnent le culturel au social, ni à la théorie qui en découle et qui considère la culture populaire comme le reflet direct de la culture dominante, nous estimons, étant donné notre ferme croyance dans une relation de circularité réciproque et non hiérarchisée entre les cultures, qu'analyser la culture populaire avec la culture hégémonique comme paradigme entraîne inévitablement un certain ethnocentrisme. Une culture (une chose) n'est supérieure ou inférieure qu'à partir du moment où nous établissons un paradigme. Nous pensons aussi, malgré le sentiment de conformisme qu'il peut parfois imprimer aux analyses, que le relativisme culturel, dans sa manière d'éviter les hiérarchisations entre les cultures, est la meilleure manière de comparer deux formes d'expressions culturelles différentes sans encourir le risque de valorisation d'ordre ethnocentrique.

Dans l'essence du christianisme, Feuerbach affirme que « la croyance des peuples sauvages est une croyance sans jugement[1035]» comparée au rationalisme de la culture dite savante. C'est dans ce sens-là, un peu prétentieux, que les cinémanovistes ont conçu la culture populaire comme quelque chose d'aliéné et d'aliénant. Inspirés par la supposition que la culture nationale (synonyme de culture populaire) serait le reflet de la culture dominante (reflet de la culture coloniale, donc aliénée) et que les pays sous-développés ne pouvaient pas avoir une culture développée (le culturel étant soumis au

[1035] FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 324.

social), ainsi que par le fait réel que le peuple n'avait pas beaucoup d'instruction (ce qui transformerait ses expressions culturelles en pratiques intuitives, « sans jugements»), les intellectuels ont décidé que la culture populaire était aliénée et qu'il fallait alors lui en imposer une autre, du dehors, plus authentique car politiquement engagée. Ainsi, les intellectuels brésiliens de gauche des années 1960, avec leur envie paternaliste d'apporter la conscience au peuple, ont fini par hiérarchiser le rapport entre les cultures, ce qui les a conduit à manifester un involontaire ethnocentrisme.

En fait, la vision que les cinémanovistes avaient de la culture populaire était la même que celle qu'en avait les classes moyennes, qui constituaient le public effectif et majoritaire de leurs films, c'est-à-dire, la vision d'un public qui pratiquait une culture dite d'élite et supposée être supérieure à une culture tenue pour inférieure et aliénée car pratiquée par un peuple considéré comme inférieur et aliéné. En dénonçant la culture populaire à la classe moyenne, le cinéma novo, même si cela n'était pas son intention de départ, ne faisait que confirmer certains clichés qu'ils avaient sur la culture du peuple. Paradoxalement, les cinéastes, comme le constate Gilles Deleuze, condamnent la culture populaire brésilienne à partir de l'optique d'une culture bourgeoise calquée sur la culture colonialiste qu'ils abominaient[1036].

Ainsi, la tentative d'éveil de la conscience de la masse se confondait parfois avec une envie de civilisation qui s'identifiait à une mentalité ethnocentrique qui préjugeait la culture de l'Autre. Dans un discours de 1885, Jules Ferry justifiait l'importance de la colonisation par des besoins de trois ordres : économique, patriotique et civilisateur. Concernant ce dernier, qu'il associait à un besoin humanitaire, il a affirmé que « les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures. Je dis qu'il y a pour elles un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. [...] de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, avec grandeur et honnêteté de ce devoir supérieur de la civilisation[1037]». Une citation qui ressemble à un texte de Glauber Rocha où il parle de la libération révolutionnaire provoquée par la culture révolutionnaire, notamment par le cinéma épico-didactique, l'un de ses représentants illustres. Nous y lisons que :

> « L'objectif infini de la libération révolutionnaire est de conférer à l'homme une capacité chaque fois plus grande de produire ses matériels et de les utiliser selon un développement mental profond. […] La révolution élèvera la société sous-développée à la catégorie de développée et y émergera une nouvelle nécessité : l'action

[1036] DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985. p. 288.

[1037] Extrait d'un discours de Jules Ferry à la Chambre des Députés le 28 juillet 1885. Apud : HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998. p. 13.

démystificatrice des nationalismes culturels ; l'action civilisatrice contre mythes et traditions conservatrices...[1038]».

Ce qui veut dire contre le peuple (les plus démunis) et sa culture qui doivent être civilisés car les intellectuels brésiliens aussi, dans leur paternalisme, se sentaient supérieurs au peuple qu'ils devaient sauver de l'ignorance.

Ainsi, la négation de la culture de l'Autre par les intellectuels était fondée sur l'affirmation prétentieuse de la supériorité de leur culture qui avait comme paradigme la culture hégémonique, prise comme centre de l'univers. La simplicité ou la naïveté supposées du populaire n'existaient que lorsque l'on la comparait à la culture des classes dominantes, que l'on oubliait son spécificité. En essayant d'intellectualiser le populaire, les cinémanovistes ont tenté de ramener le populaire à la culture hégémonique qu'ils considéraient comme supérieure.

Les intellectuels ont pris du temps pour se rendre compte que c'était justement dans la différence entre la culture populaire et la culture dite d'élite que, pour le meilleur ou pour le pire, résidait le potentiel d'authenticité et de résistance de la première au cosmopolitisme de la seconde. En agissant de la sorte, ils ont fini par s'identifier à un ordre bourgeois qu'ils condamnaient et qui les faisait tomber dans un rapport culturel qui niait tout relativisme et légitimait le rapport de goût associé à la différence entre les classes. Autrement dit, la culture populaire a été médiatisée par un discours de gauche qui n'était pas si éloigné du déni de culture populaire manifesté par les élites pour qui, comme l'avait observé Gramsci dans sa critique des généralisations pleines de préjugés du médecin italien Cesare Lombroso, « les éléments des groupes subalternes ont souvent quelque chose de barbare ou de pathologique[1039]». Les cinémanovistes oubliaient que « toute culture est une adaptation à l'environnement, c'est-à-dire une manière de comprendre le monde et d'agir sur lui. En ce sens, il est nécessaire de rechercher la *cohérence* interne de ce système explicatif et non pas de le juger par rapport à notre conception de la vie[1040]», comme l'affirme l'historien Robert Muchembled qui critique les historiens qui tentent de comprendre l'univers de la culture populaire à partir de leur propre culture.

La culture populaire a ses propres codes qui lui assurent, d'une certaine manière, son autonomie par rapport à la culture hégémonique. La spontanéité et l'ambiguïté de quelques-uns de ses codes, qui constitueraient l'indice de particularité de cette culture, amalgament concomitamment des éléments libérateurs avec des éléments aliénants. Ignorer sa logique propre ou vouloir subvertir

[1038] ROCHA, Glauber. "A revolução é uma Eztétika 67". In : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 100.
[1039] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 5. Op. cit. p. 131.
[1040] MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris: FlamMárion, 1978. p. 80.

soudainement, du dehors vers le dedans, les aspects considérés comme négatifs et parasitaires pourrait être perçu comme une tentative de mise en adéquation de cette culture aux canons de la culture dominante, comme une tentative d'homogénéisation qui conduirait inévitablement, pour le meilleur ou pour le pire, à une dépersonnalisation, comme l'essaie la mondialisation culturelle, de cette culture qui a sa propre forme d'expression.

L'un des exemples les plus évidents de l'ethnocentrisme cinémanoviste est, sous le couvert de l'engagement marxiste, le texte d'ouverture du film *Barravento* (ainsi que plusieurs de ses dialogues) qui rappelle un autre texte, modèle du genre, écrit en 1934 par Arthur Ramos, un médecin et anthropologue qui fut le premier à avoir utilisé la psychanalyse dans l'interprétation des religions afro-brésiliennes :

> « En étudiant […] *les représentations collectives des classes retardées* de la population brésilienne, dans le secteur religieux, je n'endosse absolument pas, comme je l'ai répété plusieurs fois, les postulats d'infériorité du Noir et de son incapacité de civilisation. *Ces représentations collectives existent dans n'importe quel groupe culturellement retardé*. C'est *une conséquence des pensées magique et prélogique*, indépendantes des questions anthropologico-raciales, parce qu'elles peuvent apparaître... dans les agglomérations *culturellement retardées*, classes pauvres des sociétés, *chez les enfants,* chez les adultes névrosés, dans le rêve, dans l'art, dans certaines conditions de régression psychique... Pour l'œuvre de l'éducation et de la culture, *il est nécessaire de connaître ces modalités de la pensée primitive, pour la corriger*, *en l'élevant à des étapes plus avancées, ce qui sera obtenu par une révolution éducationnelle qui agit en profondeur*... qui descende aux degrés les plus reculés de l'inconscient collectif et libère les attaches prélogiques auxquelles l'on se trouve enchaîné[1041]». (C'est nous qui soulignons).

Arthur Ramos a été le continuateur des idées de Nina Rodrigues, un autre médecin et anthropologue brésilien pionnier dans l'étude des Noirs et des religions afro-brésiliennes. Néanmoins, au contraire de la position raciste de ce dernier, qui avait été malheureusement très influencé par les thèses racistes venues d'Europe (comme l'eugénisme, par exemple) qui l'ont amené à affirmer que « le Noir est incapable de civilisation», le premier, positiviste et défenseur du culturalisme, ne croyait pas à l'infériorité des Noirs, même s'il considérait, de manière ethnocentrique, leur culture inférieure. En fait, il défendait l'idée, très progressiste à l'époque, d'infériorité culturelle des cultures prélogiques des peuples primitifs face aux cultures civilisées.

Outre l'existence d'une mauvaise foi envers l'univers populaire, insistons sur l'erreur des cinémanovistes d'attribuer aux pauvres la seule responsabilité de leurs malheurs, alors qu'ils étaient plutôt victimes d'un système qui ne cherchait qu'à les abrutir en stimulant leur ignorance afin de

[1041] RAMOS, Arthur. *O negro Brasileiro*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1934. p. 29. Apud : LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 69-70.

maintenir l'inégalité sociale. La culture populaire pouvait être (et elle l'était assez souvent) aliénante, mais le problème n'était pas là puisque elle était plutôt et, comme l'avait affirmé Marx, à la fois une conséquence et une résistance à cette exploitation. Les réalisateurs du cinéma novo confondaient conformisme, qui fait abstraction de l'envie de changement en raison du manque d'espoir, et aliénation politique. Le peuple n'ignorait pas les problèmes, simplement il ne voyait pas de solution.

En fait, en voulant faire le bien, le cinéma novo, par une voie distincte, a fini par délégitimer la culture populaire, de la même façon ethnocentrique que le faisait l'élite cosmopolite brésilienne. On ne doit jamais oublier que ce qui gênait davantage l'élite brésilienne dans la culture populaire et motivait ses préjugés n'était pas forcément l'opposition culture populaire versus culture savante, mais l'opposition barbare versus civilisé, archaïque versus moderne. Le populaire était nié en tant que culture proche du « peuple», de la « plèbe», ce qui voulait dire au Brésil proche des Noirs, des ex-esclaves, et des Indiens et signifiait synonyme de barbare par opposition à la culture savante venue, elle, d'Europe, de la dite civilisation. La culture populaire commence à se faire accepter au Brésil quand le préjugé envers les choses natives décline, quand on cesse de penser que tout ce qui était bon venait nécessairement d'Europe.

Toutefois, malgré les quelques similitudes qu'ils partageaient, la vision qu'avaient les cinémanovistes du peuple et de leur culture était loin de la position raciste et pleine de préjugés des classes dominantes. La vision des jeunes cinéastes était plutôt concernée par l'idée de modernité, de progrès humain, social et technologique. Voyons à présent comme l'opposition archaïque versus moderne a été représenté dans les films.

2.5.5 - Archaïque versus moderne

L'une des principales caractéristiques du Brésil des années 1950 et 1960 était la vision dualiste du pays qui le divisait en dichotomies opposées et inconciliables du genre féodal/capitaliste, sous-développé/développé, industriel/non-industriel, rural/urbain et archaïque/moderne, entre autres, qui étaient diffusées, notamment, par les théories *cepalistas*[1042]. Ce dualisme, qui apparaît très clairement dans la plupart des films de la première phase du cinéma novo, serait potentialisé à partir du *Tropicalisme* qui inaugure une nouvelle ère où les pôles autrefois considérés comme

[1042] De Cepal, la Commission Économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes créée en 1948 par l'ONU visant le développement économique entre les pays membres. Les cepalistas, comme l'économiste brésilien Celso Furtado, prônaient l'idée que seul un processus d'industrialisation bien orchestré et organisé de l'intérieur pourrait délivrer les pays d'Amérique latine du sous-développement.

antinomiques sont établis comme simples juxtapositions d'un même et unique Brésil avec toutes ses contradictions. Le mouvement récupère et valorise ce qui était autrefois jugé primitif.

Dans le cinéma novo de la première phase, l'opposition dualiste se faisait entre le rural et l'urbain, et l'archaïque et le moderne avec cette dernière opposition définissant non seulement les différences opposant la campagne à la ville mais aussi le populaire à l'érudit. Il est important de noter qu'au Brésil, depuis toujours, les expressions de la culture populaire, même après le modernisme qui a su les mettre en valeur, ont souvent été considérées comme archaïques et non civilisées comparativement à la culture érudite venue d'Europe.

A Rio de Janeiro, depuis l'aube du XXème siècle, l'envie de modernisation de la ville passait non seulement par un changement radical de son centre ville, mais surtout par un processus d'*hygiénisation* qui devait détruire toutes les habitations des pauvres afin de les expulser de la région qui devait se civiliser et ainsi se rapprocher esthétiquement des principales villes d'Europe. Ensemble avec les pauvres, on devait aussi virer du centre toutes les expressions de la culture populaire – considérée comme une culture retardée, vulgaire et ignorante - qui n'aurait plus droit de cité dans un pays moderne et tourné vers la culture européenne[1043]. Les formes plus résistantes devraient, dans le meilleur des cas, passer par un processus d'européanisation.

Cette opposition entre un Brésil rural et archaïque, associé à la tradition et aux mysticismes de la culture populaire, en opposition à un autre Brésil moderne et éclairé, associé à la culture hégémonique, apparaît de manière transparente dans les films *Barravento*, *Os Fuzis* et *Deus e o diabo na terra do sol*, où les personnages principaux sont rationalistes, viennent de la ville ou envisagent d'y aller. Il y a dans ces films une véritable apologie des villes comme le berceau des personnes éclairées et de la modernité, en opposition au primitivisme et à l'ignorance du monde rural.

Mais pourquoi les cinéastes ont-ils choisi de situer la diégèse de leurs films à la campagne ? Plusieurs hypothèses sont possibles. Nous pensons que cela est notamment dû à l'influence des communistes (à leur idée d'une révolution par étapes qui leur faisait croire que le Brésil était encore à la phase féodale, ce qui rangeait les propriétaires terriens du côté de leurs principaux ennemis, à leur modernisme qui s'opposait à n'importe quelle forme de passéisme), mais aussi à l'influence du roman régionaliste des années 1930 et de ses critiques du monde rural brésilien.

Comme nous l'avons vu, les grands propriétaires terriens étaient, à coté des impérialistes yankees, les grands ennemis des communistes parce qu'ils étaient considérés comme des alliés des impérialistes et le principal obstacle au projet de développement nationaliste de la gauche. Ainsi,

[1043] SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca – Da "Belle Epoque" ao tempo de Vargas*. Niteroi Universidade Federal Fluminense, 1993. (Thèse présentée au concours de professeur d'Histoire).

l'idée de situer l'histoire des films dans l'intérieur du pays n'avait rien ou très peu d'une quête d'authenticité, dans le sens d'une tradition pas encore corrompue par la modernité, comme cela a parfois été relayé dans la presse, notamment la presse internationale, ainsi que dans la plupart des recherches sur le cinéma novo. Le *Nordeste* a été choisi pour son sous-développement, ses contradictions et ses aspects populaires et archaïsants qui le transformait en une espèce de microcosme de la souffrance des Brésiliens pauvres, ainsi que de tous les pauvres du Tiers Monde. Il s'agissait, tout en cherchant une identité pour le cinéma brésilien fondée sur la représentation critique du populaire-national, de dénoncer le modèle de société rurale, traditionaliste et retardée car entièrement appuyée sur le pouvoir à la fois paternaliste, dictatorial et exploiteur des "colonels" et de leurs hommes de main. Un modèle considéré, à juste titre, comme le symbole majeur de la forme de société conservatrice, passéiste et précapitaliste dont la culture, tout aussi archaïque, puisque fondée sur l'oralité des mythes populaires et l'omniprésence du mysticisme, s'opposerait à l'idéal de modernité et de rationalité voulu par certains intellectuels de l'époque. Ces derniers cherchaient à instaurer une « société de philosophes», dans le sens platonicien, où l'intellectuel serait une espèce de précepteur et de gourou politique qui conduirait le peuple, à partir de l'éveil de sa conscience critique et politique, à faire la révolution bourgeoise (avec l'aide de la bourgeoisie nationaliste et urbaine) qui précéderait de peu la révolution socialiste. Une révolution qui serait aussi culturelle dans la mesure où elle éliminerait tous les mythes et toutes les formes de mysticisme aliénants.

Certains chercheurs parlent encore, toujours quant au choix du *sertão*, d'une influence possible de la théorie du foquisme, développée par Che Guevara avec l'aide de l'écrivain français Régis Debray, qui prônait la création d'un foyer (*foco* en espagnol) à partir d'un groupe de guérilleros qui se focaliserait sur une population déterminée jusqu'à ce qu'elle se révolte. Si cette influence existe, elle ne serait pas liée à l'idée d'un encerclement de la ville par les paysans, étant donné que les films du cinéma novo n'étaient pas réalisés pour le grand public, encore moins pour les *sertanejo*s, mais pour les classes moyennes à qui les films étaient destinés. Ainsi, les films visaient à exercer une influence non pas sur les paysans, comme dans le cas de la théorie cubaine, mais sur les étudiants et les intellectuels des villes. Toutefois, nous pensons que cette influence est peu probable puisque les communistes brésiliens étaient adeptes de l'encerclement des villes par les ouvriers et non pas par les paysans.

Jean-Claude Bernadet désigne une autre raison. Il attribue le choix du *sertão* au concept de *desenvolvimentismo* nationaliste défendu par l'Iseb et à l'idée de création d'un front unique qui serait constitué par un groupe de nationalistes de différentes classes (y compris une partie de la bourgeoisie), unis autour d'un projet de développement du pays et contre l'impérialisme. Ainsi, afin

de ne pas blesser la sensibilité de cette bourgeoisie urbaine, les films de la première phase ignoreraient volontairement les problèmes urbains en transférant leurs histoires vers l'intérieur du pays, lieu de résidence des grands propriétaires terriens, les représentants de la société précapitaliste et inégale qu'ils voulaient combattre. Selon lui, qui utilise comme exemple le documentaire *Maioria absoluta* (« Majorité absolue»), réalisé par Leon Hirszman en 1964 :

> « Il y a [dans le film *Maioria Absoluta*] une sorte de compréhension implicite qui a fait que les thèmes qui pourraient être perçus comme délicats par cette bourgeoisie furent éloignés de la thématique cinématographique. Ceci est une hypothèse pour comprendre que les œuvres principales du cinéma novo [de la première phase seulement] ont eu une problématique rurale, au détriment de la thématique urbaine ; que les agitations ouvrières (le rôle de la CGT, les 152 grèves de 1962, etc.) n'ont pas été abordées par le cinéma documentaire ni de fiction, aussi bien que l'organisation des paysans a été rejetée. Dans la campagne, ce qui intéressait fondamentalement était la critique du latifundium et la dénonciation de la misère, puisque la lutte paysanne – formation de lutte autonome et projet populaire – pourrait effrayer cette même bourgeoisie, pour plus « développementiste» qu'elle fût. Cela peut aussi expliquer l'absence des Ligas Camponesas des films[1044]».

Toutefois, il importe de souligner que cela ne veut pas dire (et le texte de Bernadet ne laisse pas de place au doute) qu'il y avait un pacte entre les cinéastes et la bourgeoisie. Ce qui est supposé, une idée que nous défendons aussi, est qu'il y avait une identification idéologique des films avec le moment historique de leur réalisation ; que les films, comme nous l'avons observé dans la première partie de ce chapitre, furent largement influencés par les théories des membres de l'Iseb et du PCB, qui avaient beaucoup de points en commun.

Nous pouvons noter, dans cette dénonciation du retardement économique, politique, culturel et technique de la vie à l'intérieur du pays, une grande influence du modernisme avec sa valorisation des villes comme lieu de la transformation, de la liberté, du rationalisme et d'une culture du progrès technique, de la modernité et de l'industrialisation en opposition à toutes sortes de tradition. Dans les films de la première phase, la ville n'apparaît que par allusions ou contrastes avec le *sertão* pauvre, rétrograde et obscurantiste.

Dans le film *Barravento*, la vision d'un intérieur archaïque et de la ville comme le berceau du rationalisme est très claire. Firmino arrive de la ville, symbolisé par le phare, pour provoquer les changements nécessaires pour sortir le village et la culture de pêcheurs de l'âge du mysticisme parasitaire et obscurantiste qui contribuerait à leur aliénation et à leur soumission facile à

[1044] BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (la première édition est vraisemblablement de 1985). p. 47-48.

l'autoritarisme et à l'exploitation du patron bourgeois propriétaire du filet, c'est-à-dire, du moyen de production. Plus que former Aruan, envers qui il ressent encore une certaine rancune du passé, Firmino veut atteindre le pouvoir conservateur du maître. Il veut mettre fin à la tradition et aux croyances religieuses qui, comme il le dit, « ne mènent nulle part».

La vision de Glauber Rocha, de formation protestante, concernant le *candomblé* dans le film n'est pas très loin des visions néo-colonialistes ayant souvent prédominé au Brésil, qui considéraient les religions afro-brésiliennes comme culturellement retardées. Sans vouloir faire aucune association hasardeuse ou inférer sans aucune possibilité de prouver, il est tout de même important d'observer que les principaux détracteurs de ces religions au Brésil sont, depuis toujours, les protestants de la ligne charismatique, à l'américaine, même si, comme nous avons déjà affirmé, en dehors des écrans ou des textes le cinéaste pensait différemment.

La critique d'Alberto Moravia sur le film va dans le même sens que Rocha. Pour lui, qui juge le *candomblé* sous la bannière du syncrétisme, les rites afro-brésiliens constituent « un effleurement de monstrueuses divinités naturalistes noires sous les visages idéalisés de la Famille Sacrée et des saints chrétiens, d'une confluence de répugnantes pratiques magiques directement et immédiatement ancrées dans le symbolisme catholique», tandis que Firmino serait un progressiste « qui ne peut éviter un choc avec la magie qui paralyse la vie du village et qui détermine son retard économique et culturel[1045]».

Firmino et surtout Aruan symbolisent la jeunesse, l'innovation et le rationalisme par opposition à l'âge avancé, au conservatisme et au mysticisme du maître. A la fin, légèrement influencé par les idées révolutionnaires de Firmino, Aruan part vers la ville afin de gagner de l'argent, mais surtout pour acquérir des connaissances intellectuelles pour revenir épouser Naïma et, si possible, révolutionner le village en dépossédant le maître et la culture conservatrice et vieillissante qu'il symboliserait. La ville est représentée dans le film comme une sorte d'université révolutionnaire du peuple, un lieu de passage obligatoire pour les candidats à l'insurrection qui doivent y subir une sorte de rite initiatique de transformation avant de pouvoir opérer leur révolution. Ainsi, ce n'est pas un hasard si, à la fin, en partant vers la ville Aruan semble quasiment entrer dans le phare.

Il y a une phrase dans le film qui marque autant l'opposition entre l'archaïque et le moderne que la vision ethnocentrique, qui a caractérisé les films de la première phase du cinéma novo. Une phrase qui peut même, de nos jours, être considérée comme politiquement incorrecte. Quand Firmino, juste après avoir coupé le filet des pêcheurs, rencontre Cota, cette dernière, après l'avoir écouté dire que la vie dans la ville est difficile, l'invite à vivre avec elle en lui disant que son père lui avait

[1045] MORAVIA, Alberto. "Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros". In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p.4.

légué deux radeaux de pêche qui seraient suffisants pour les nourrir. Et il répond : « Moi, pêcheur ? Cela est une vie d'Indien. Ici ce n'est pas l'Afrique, c'est le Brésil». Puis il explique qu'il a coupé le filet pour que le peuple se révolte et qu'il compte retourner en ville, qu'il venait de critiquer, où la vie va s'améliorer. L'expression « vie d'Indien» signifie au Brésil vie difficile, mais ici elle signifie également une vie sauvage et primitive et suppose d'abord que la vie en ville est, malgré tout, supérieure à celle du pêcheur et ensuite que la vie au Brésil est plus moderne qu'en Afrique, où elle serait encore primitive, tribale. Dans ce cas, la phrase sert à marquer l'opposition entre une vie rudimentaire (village et Afrique) et une autre développée (ville et Brésil).

La phrase peut aussi avoir un rapport avec les pratiques religieuses que Firmino condamne, puisqu'il associe les conditions précaires de travail des pêcheurs à leur soumission au primitivisme du *candomblé*, héritage africain, qu'il critique juste avant de couper le filet. Ainsi, pour lui, ces pratiques culturelles retardées, dont il oubliait qu'elles servaient aussi à l'affirmation culturelle et au processus d'intégration sociale des Noirs, ne pouvaient fonctionner que sur un continent culturellement attardé comme l'africain, plus habitué aux pratiques animistes et à ses conséquences, mais pas au Brésil, pays où la culture serait (devrait être ?) plus développée. Ce mépris de la culture des Indiens et des Africains dénonce la position ethnocentrique du cinéma novo.

La phrase, très malheureuse et ambiguë, peut encore être une allusion simpliste et réductrice à la traite négrière. L'esclavage (ou le travail servile) des pêcheurs, aussi bien que leurs pratiques magiques et primitives d'attribuer aux *orixás* le succès ou l'échec d'une action ou d'une nécessité humaines, ce qui les empêcherait de réagir contre l'exploitation patronale, renverrait à l'histoire africaine et à la collaboration de certaines tribus noires avec les trafiquants d'esclaves. Ainsi, passifs et résignés, comme certains Africains l'auraient été pendant la traite, ils accepteraient l'exploitation sans broncher parce qu'ils croient que la résolution de leurs problèmes viendrait de l'au-delà, et non pas d'une confrontation directe avec le propriétaire de leur filet. Outre le fait qu'ils pensaient comme cela parce qu'ils se retrouvaient effectivement désemparés devant l'État, il est surprenant qu'en plein XXème siècle un village entier soit obligé d'atteler sa survie à l'existence d'un instrument de travail qui appartient à des exploiteurs soutenus par les forces de l'ordre, tandis que le peuple ne dispose d'aucune aide du gouvernement. Or, cela ne semble pas surprendre l'instance narrative, qui préfère attribuer sa misère à sa pratique religieuse. Au contraire de ce que l'instance narrative suppose, les pêcheurs savent très bien qui sont leurs ennemis. Simplement, conscients de leur faiblesse et de n'avoir ni les conditions ni les moyens de lutter à égalité contre les patrons, ils évitent la confrontation qui leur serait inévitablement défavorable.

La valorisation de la ville comme un lieu moderne et éclairé d'enseignement révolutionnaire au peuple apparaît aussi à la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol* lorsque Manuel parvient à la

mer. Comme nous l'avons déjà analysé, cela ne signifie pas que la prophétie du leader messianique Sebastião a été exaucée et que le *sertão* est devenu la mer symbole de l'abondance. Non, mais tout simplement que Manuel est arrivé à la ville et va pouvoir, finalement, subir sa formation révolutionnaire. Cela ne nous semble pas un hasard si dans l'une des versions du scénario il y avait une dernière partie où le personnage retournait au *sertão* pour essayer de faire la révolution.

Dans ce film il n'y a pas de marques du progrès. Le *sertão* est affirmé comme le lieu de l'aliénation et de la tradition par excellence. L'aliénation du peuple et la tradition du *coronelismo*, du mysticisme et du *cangaço*, sont représentées comme des obstacles (et non comme des étapes) au progrès symbolisé par la révolution nihiliste, laquelle constitue l'affirmation de la téléologie du film qui remettrait tout à zéro, avant d'instaurer la révolution socialiste. De modernes dans le film, il n'y a que les idées ambiguës d'Antonio, le personnage relais, lié à l'instance narrative et à l'idéologie de son créateur.

Dans le film *Os fuzis*, cette apologie de la ville et de la technologie apparaît dans le conflit qui oppose les soldats au peuple. L'opposition entre la ville progressiste et l'intérieur retardé apparaît très clairement lorsque l'un des soldats essaie, à l'intérieur d'un bar, d'humilier le peuple en lui demandant le nom des pièces du fusil qu'il a démonté, symbole de la modernité technologique. Le peuple, à l'évidence, n'y arrive pas. Il est nécessaire que Gaúcho, un autre membre de la ville, vienne le secourir car il est incapable de le faire tout seul.

Cette opposition entre le progrès des villes et le retardement de la campagne apparaît aussi dans la représentation des camions qui sont associés aux personnages venus de la ville. D'ailleurs, c'est en raison de leur retardement et de leur manque de technologie que Gaúcho reste coincé dans le village. Ayant eu un problème avec l'une des pièces de son camion, Gaúcho, en raison du manque de mécaniciens dans le village, est obligé d'envoyer son assistant la réparer dans la capitale. Il dit à son assistant qu'il doit faire vite car il n'a pas envie de pourrir dans un tel trou.

Mais la technologie est aussi représentée comme l'ennemie du peuple. D'abord dans la figure du fusil qui sert à défendre le patron de l'entrepôt, mais aussi à les tuer (comme dans le cas de l'assassinat d'un paysan par l'un des soldats, un paysan dont nous ne voyons jamais le visage pour mieux symboliser l'idée de totalité, de la partie d'un tout). Puis dans la scène des camions qui amènent les soldats (tandis que le peuple se déplace souvent à pied) et les fusils et emportent la nourriture qui devrait les nourrir.

Quant à l'opposition archaïque versus moderne ou ignorant versus éclairé, elle apparaît dans les formes différentes et opposées des deux structures narratives qui constituent le film, puisque *Os fuzis* présente une partie documentaire et une partie fictive. La grande majorité des scènes du peuple, des plans statiques qui dénoncent l'arrêt dans le temps de ces vies, sont liée à la religion. Ils

apparaissent souvent en pérégrination, suivant le bœuf saint, dans des processions, en cherchant à manger et à boire ou en enterrant leurs enfants. La religion semble omniprésente dans leur vie. Dans la bande son, nous entendons la voix off du leader messianique ou des chants religieux. Tout cela pour mieux construire la vision d'un peuple pusillanime, mystique, aliéné, retardé et lâche ou tel qu'un un enfant incapable de se défendre tout seul et qui doit être protégé. Dans la partie fictive, où il y a l'opposition entre Gaúcho et les soldats, notamment Mário, les plans sont plus changeants, plus agités. Dans leurs conversations ils questionnent les choses, se posent des questions : ils pensent.

Cette vision apologétique de la ville par opposition à une campagne rétrograde change dans les films de la deuxième phase. Nous pouvons citer la représentation de la ville dans les films T*erra em transe* et *A grande cidade* (*La grande ville*), réalisé par Carlos Diegues en 1966, tous deux de la deuxième phase du cinéma novo. *La grande ville*, deuxième long-métrage de son réalisateur, sorti un an avant le film de Glauber Rocha, commence avec un plan surplombant la baie de Guanabara, une espèce de *stablishing shots*[1046], durant lequel nous pourrons lire le texte d'un père jésuite du XVIIème siècle, Simão Vaconcellos, qui exalte la beauté et la grandeur de la ville et entendre la narration extra-diégétique d'un match de football. La ville, semble nous dire l'instance narrative, dominée par l'aliénation symbolisée par le football, serait stagnée dans le temps et traverserait des moments identiques à ceux du XVIIème siècle ou - autre lecture plus en adéquation avec la diégèse du film qui est développée par la suite - que la beauté et la grandeur de la ville appartiendraient au passé, la réalité du présent étant beaucoup moins glamoureuse et luxuriante.

Tout de suite après le plan d'ouverture, apparaît soudainement le personnage de Calunga (Antonio Pitanga) avec son discours exaltant la ville : « Quiconque a vu Rio de Janeiro, ne pourra pas cacher son admiration pour les grandes et belles choses qui s'offrent à nos vues. Cette terre est la plus fertile et luxuriante qui existe au Brésil. C'est un paradis terrestre. Combien de terres dans le monde sont un paradis terrestre ?». Le texte, qui est dit tourné vers la caméra, vers le public, est énoncé de manière très ironique, avec un petit sourire sardonique de l'acteur. Dans sa partie finale, lorsque le texte parle de fertilité et de luxuriance, Calunga, qui jusqu'alors parlait devant une photo de la baie, apparaît au milieu de la nature, une sorte de brousse, à quelques mètres d'une lagune qui ressemble à un marais, sans aucune construction ou végétation plus développée. Ce qui est montré vient contrarier de manière quasiment cynique ce qui est énoncé par le texte.

Ensuite, Calunga apparaît au milieu d'une ville chaotique qui semble surpeuplée, où les personnes ne se parlent pas et circulent au milieu des vendeurs ambulants et des automobiles, allant dans

[1046] Un plan invariablement statique aussi connu par "plan de situation", dans la mesure où il nous permet de situer l'action où se déroulera le film.

différentes directions, comme si elles étaient déboussolées. Il s'arrête devant un cinéma qui présente un film américain, *The black shield of Fallworth* (*O escudo negro de Falworth*, en portugais, et *Le chevalier du roi*, en français, de Rudolf Maté, États-Unis, 1954), l'un des premiers films en Cinémascope. C'est comme si le réalisateur voulait dénoncer la domination du marché cinématographique brésilien par les Américains, mais surtout l'omniprésence des Américains au Brésil après le putsch militaire et l'aliénation du public/population, à qui il demande, en regardant la caméra : « Qu'est-ce qui vous faites au cinéma ?». Au-dessus du titre du film américain, sur la façade du cinéma, nous lisons les mots « noite» (nuit) et « libertad», comme s'il s'agissait d'un oxymoron qui définissait la situation du Brésil de l'époque qui vivait une période obscurantiste et sans aucune liberté.

Le film raconte l'histoire de Luzia (Anecy Rocha) qui part à Rio de Janeiro pour retrouver son fiancé qui, entre-temps, est devenu un trafiquant et habite une favela. La ville est représentée presque comme un grand chantier, comme si elle était en construction, avec des *Nordestinos* devenus fous qui paradent dans les rues et d'autres qui, désillusionnés de l'eldorado des grandes villes, ne pensent qu'à retourner au *sertão* comme le personnage d'Inácio (Joel Barcellos) qui travaille dans le bâtiment. La ville est montrée comme un enfer, plein de personnes oisives, de chômeurs, de vendeurs ambulants, de mendiants, d'artistes de rue, mais aussi de camions et de petits canons de l'Armée de Terre et ne ressemble en rien à la ville éclairée et progressiste à laquelle les films de la première partie faisaient allusion. Dans ce film, la ville est violente, symbole de la corruption des valeurs morales des *Nordestinos* qui se débrouillent comme ils peuvent : comme *malandro* (Calunga), comme travailleur exploité (Inácio) ou comme bandit (Jasão/Leonardo Villar) qui se venge à sa façon du système injuste. Dans le film, le Nord rime, comme le dit Luzia, avec la mort dont elle et Jason seront victimes à la fin. En fait, ces personnages du *Nordeste* présents dans le film, représentent, en quelque sorte, le retour des cinéastes eux-mêmes vers les villes. Après le coup d'État, les problèmes éludés dans la première phase montrent finalement leur visage avec tout ce qu'ils ont de plus cruel et violent.

Le film *Terra em transe* commence là où finit le film *Deus e o diabo*, avec l'arrivée de Manuel en ville, mais aussi, nous l'avons dit ci-dessus, avec le retour de l'intellectuel à la ville qu'il avait au départ échangée contre le *sertão*. Mais, au contraire des films de la première phase, la ville dans ce film, qui reflète la désillusion totale de la gauche en essayant de synthétiser sa position ambiguë et oscillante avant le putsch militaire de 1964 qui a mis fin à ses rêves révolutionnaires, est représentée comme chaotique, confuse et en transe. La ville aurait perdu son aura de modernité et de rationalisme qui la caractérisait. Par conséquent, dans cette logique de dégradation et de « primitivisation» de la ville, qui apparaît atteinte par des vagues d'irrationalismes dont elle se

croyait exempte, il semble absolument cohérent que Glauber Rocha l'ait représentée comme si elle était noyée dans une sorte de folie carnavalesque.
Avec leur critique rationaliste de l'univers culturel des pauvres, les cinéastes du cinéma novo, issus des classes moyennes, se plaçaient à l'extérieur de la culture populaire. Ils n'ont jamais essayé, dans la phase qui nous concerne ici, de l'analyser de l'intérieur, en essayant de comprendre sa logique particulière, et non à partir d'une position de classe ou de l'utilisation d'une autre culture, supposée être supérieure, comme paradigme. Dans cette analyse exogène, ils auraient oublié de considérer deux aspects fondamentaux de la culture des pauvres : la fonction « escapista» (l'échappatoire, la fuite) et son importance au sein de l'aspect clanique du pays.

2.6 – La culture populaire comme une forme de résistance

Ici nous allons analyser deux aspects de la culture populaire qui furent ignorés par les cinémanovistes et qui, pour plus ambivalents qu'ils soient, peuvent être perçus comme deux formes de résistance et qui ont une énorme importance dans la vie des pauvres.

2.6.1 - L'escapismo

Nous considérons comme « escapistas» toutes ces solutions qui servent à détourner l'homme du présent et qui peuvent être de plusieurs types. Ambivalent, l'« *escapismo»* apparaît dans la vie du peuple à la fois comme une forme de conformismo, mais aussi comme une valve d'échappement, un moment de fuite temporaire de la réalité, comme dans les grandes fêtes populaires (y compris le football ainsi que n'importe quel type de spectacle ou concert), qui constitue à la foi un déni de la réalité (comme dans le cas des utopies et des religions auxquelles les pauvres recourent, dans une sorte de dernier recours, en quête du miracle qui pourrait changer leur vie difficile) qu'une forme de résistance qui peut être passive ou pas. De tous ces moments qui rendent possible l'oubli et/ou la négation du réel, nous analyserons ici l'importance et les particularités du miracle (ou des promesses de miracle) dans la vie des pauvres brésiliens.
La religion populaire, comme n'importe quelle forme d'utopie, peut parfois être perçue comme une forme de négation, plus consciente que l'on imagine, de la réalité et comme une forme d'utopie qui, elle aussi, transfère le salut, comme l'idée de miracle, vers l'avenir, toutes les deux (miracle et utopie) cherchant un remède à une réalité contrariée. Ne croyant plus aux promesses des autorités politiques, l'homme simple se réfugie dans le religieux parce que celui-ci lui apporte le baume

immédiat dans la promesse de changement utopique et miraculeux dont il a besoin pour supporter la vie difficile. Cela, néanmoins, ne l'empêche pas de souhaiter qu'il y ait des changements plus efficaces, définitifs et immédiats dans le présent. D'ailleurs, nous avons vu que, dans l'histoire du messianisme au Brésil, à plusieurs reprises, certains de ses mouvements n'ont pas attendu la venue d'un messie pour opérer des changements radicaux, bien que temporaires, dans la vie de l'homme simple de l'intérieur du pays. Ainsi, au contraire de ce que les films représentent, l'option religieuse n'était pas la cause des malheurs du peuple, mais la conséquence. Ils espéraient trouver dans le transcendantal la protection qu'ils n'avaient pas sur terre. Comme le note Max Weber :

> « Le sort du paysan est si fortement lié à la nature, si dépendant de processus organiques et d'événements naturels et en soi si peu orienté vers la systématisation rationnelle, y compris d'un point de vue économique, qu'il ne dévient généralement l'un des porteurs d'une religiosité que dans le cas où il est menacé d'esclavage ou de prolétarisation par des puissances intérieures (fiscale ou seigneuriales) ou extérieures (politiques)[1047]».

Cette option peut-elle être considérée comme une forme d'aliénation ? Pas plus que la croyance des intellectuels dans une révolution socialiste qui serait imminente et qui n'a jamais eu lieu. Indifférente à la question de l'aliénation, la foi religieuse apparaît aussi comme un rafraîchissement et un soulagement et, dans ce cas, le pauvre se retrouve dans la même situation qu'un malade condamné par les médecins mais qui, malgré la mort imminente, n'arrête jamais ses médicaments. Ces derniers ne renverseront pas le diagnostic clinique, mais procurent un soulagement temporaire. Le malade démontre de cette manière son attachement à la vie en attendant, jusqu'à la dernière minute, qu'un miracle survienne pour le sauver.

Pour ceux qui ne sont pas dans la position du moribond, il est très facile de critiquer ou de considérer exagéré son attachement à la vie, ainsi qu'il est facile pour les intellectuels de classe moyenne de condamner certaines manifestations populaires sous l'accusation qu'elles ne changeraient en rien la vie des personnes. S'ils vivaient la vie de difficultés, de souffrance, d'abandon et de marginalisation des pauvres, ils sauraient, comme le dit Guimarães Rosa dans son roman *Grandes Sertão : veredas*, que « n'importe quel amour est déjà un peu de santé, un repos dans la folie» quotidienne. La question de l'aliénation dépend du point de vue social et idéologique de celui qui critique. Ce qui est invariablement considéré comme aliénant par les intellectuels représente pour les pauvres, la plupart du temps, une espèce de refuge, de petite échappée dans la forme d'une résistance passive à une situation désespérée face à laquelle ils pensent avoir épuisé

[1047] WEBER, Max. *Sociologie de la religion*. Traduit et présenté par Isabelle Kalinovski. Paris: FlamMárion, 2006. p. 206.

toutes les solutions terrestres. Autrement, il ne leur resterait qu'à renoncer à la vie, à l'idée d'un miracle, comme le patient malade qui renoncerait aux médicaments.

Les cinémanovistes critiquaient la religion sans chercher à comprendre les multiples déterminismes et variables sociologiques et politiques de la foi du peuple qui ne gardait aucun lien avec l'Église en tant qu'institution. En ce sens, il est par ailleurs plus cohérent de parler de croyance que de foi. Cette dernière est, invariablement, le fruit d'une réflexion intérieure plus mûrie et de longue haleine. Elle possède quelques certitudes d'ordre théologique, de la vérité divine. La foi « est l'accueil dans la grâce de la vérité révélée qui permet de pénétrer le mystère dont elle favorise une compréhension cohérente[1048]».

Quant à la croyance, elle est plus intuitive, subjective, irrationnelle, incohérente, changeante et terrestre. Elle est, invariablement, une croyance de l'ici-bas et est constamment associée à une nécessité, à une carence, à un besoin de quelque chose. On croit à quelque chose sans nécessairement en comprendre le sens, ce qui explique cette instabilité du croyant qui peut croire en plusieurs choses en même temps et les abandonner au fur et à mesure que ses vœux sont exaucés. En outre, la croyance est aussi plus ambivalente que la foi dans la mesure où elle est à la fois une affirmation de soi, d'un libre arbitre, et un suivi à l'aveugle de quelqu'un (un leader messianique) dans l'attente de quelque chose (l'accomplissement d'une bienfaisance) sans, toutefois, le besoin de respect pour une institution quelconque ou pour un monarque suprême autre que celui qui les guide. Invariablement, les mouvements se dissipaient après la mort de leur leader.

Dans la religion populaire, où la croyance est le corollaire des malheurs et non leur cause, on croit au miracle comme à une forme de rédemption et de ré-ordonnancement d'un réel insatisfaisant. Comme l'observe Marilena Chaui, le miracle :

> « est d'une étourdissante simplicité pour l'âme religieuse populaire (et éloigné pour les théologies, qui le tolèrent à peine à l'extrémité de la religiosité), puisque c'est le miracle qui restaure l'ordre prédéterminé du monde par un effort de l'imagination et de la volonté. Soutien des religions populaires, le miracle est la véritable profanation cosmique pour les religions purifiées, intériorisées et rationalisées. Dans les religions officielles purifiées, Dieu est raison (préparant la désacralisation du monde). Dans les religions populaires, Dieu est volonté. *Le miracle, en même temps qu'il affirme la toute-puissance de la divinité à laquelle il fait appel – et qui n'aurait pas le moindre intérêt si elle n'était pas capable de restaurer le véritable cours de ses décisions – manifeste une relation strictement personnelle avec le suppliant – rend proche le pouvoir distant, rend le visible invisible, assure que l'appel et le cri ont été, finalement, entendus*[1049]».

[1048] GEFFRÉ, Claude. "Foi, croyance et religion". Revue Mission de L'Eglise, 162 (hors série), janvier 2009. Texte consulté le 10 dec 2012 sur http://www.dominicains.fr/menu/nav_magazine/Reflexion/Reflexions-theologiques/Foi-croyance-et-religion.

[1049] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 85. (C'est nous qui soulignons).

Ou encore comme l'observe Michel de Certeau qui, à partir d'une analyse du langage employé par les paysans qui vivaient autour du leader messianique Frei Damião à l'intérieur de l'état du Pernambuco, associe les particularités du miracle à celles du champ idéologique :

> « les récits de miracles sont aussi des chants, mais graves, relatifs non à des soulèvements mais au constat de leur permanente répression. Malgré tout, ils offrent au *possible* un lieu imprenable, car c'est un non lieu, une utopie. Ils créent un espace autre, qui coexiste avec celui d'une expérience sans illusion. Ils disent une vérité (le miraculeux), non réductible aux croyances particulières qui lui servent de métaphores ou de symboles. Ils seraient *à côté* des analyses des faits l'équivalent de ce qu'une idéologie politique introduit dans cette analyse[1050]».

Et il poursuit, affirmant qu'à partir de cet usage particulier de la notion de miracle :

> « *Les 'croyants' ruraux déjouent ainsi la fatalité de l'ordre établi*. Et ils le font en utilisant un cadre de référence qui, lui aussi, vient d'un pouvoir externe (la religion imposée par les missions). Ils réemploient un système qui, bien loin de leur être propre, a été construit et répandu par d'autres, et ils marquent ce réemploi par des 'super-stitions', *excroissances de ce miraculeux que les autorités civiles et religieuses ont toujours soupçonné, à juste titre, de contester aux hiérarchies du pouvoir et du savoir leur 'raison'. Un usage ('populaire') de la religion en modifie le fonctionnement*. Une manière de parler *ce langage reçu le mue en un chant de résistance*, sans que cette métamorphose interne compromette la sincérité avec laquelle il peut être cru, *ni la lucidité avec laquelle, par ailleurs, sont vues les luttes et les inégalités cachées sous l'ordre établi[1051]».*

Autant pour Chaui que pour Certeau, le miracle, outre être une forme de résistance à la religion officielle, est une façon de fuir et de nier la réalité qui est loin d'être le simple produit de l'imagination voulu par Feuerbach[1052]. Ainsi, au contraire de ce que supposent les intellectuels de gauche brésiliens, incapables de se rendre compte de son ambivalence, la conception religieuse du miracle n'est pas forcément synonyme d'aliénation, puisqu'il n'y a pas de rupture ou séparation du réel, mais une tentative de restauration à partir d'une négation. Les pauvres croyaient dans les leaders messianiques parce qu'ils ne croyaient plus dans les institutions, dans les élections, dans les partis ou dans les hommes politiques. Croire dans le miracle en devenir est nier au réel et aux institutions toute possibilité de changement en affirmant que l'unique forme d'aide, s'il y a, ne

---

[1050] CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotiden*. Paris : Gallimard, 1990. p. 34. Vol 1. *Arts de faire* (c'est l'auteur qui souligne).
[1051] Idem. p. 34-35. (C'est nous qui soulignons).
[1052] FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 232.

pourra plus venir du monde inégal dans lequel ils vivent. Croire à l'hypothèse thaumaturgique c'est, non pas s'aliéner, mais maintenir allumée la flamme de l'espoir en une vie meilleure ; c'est continuer à penser que cela vaut toujours la peine de vivre, c'est contourner l'idée de la mort, souvent dans les paysages arides de l'intérieur du pays. Comme le note Robert Muchembled, « Protéger son corps, sa famille, ses animaux et ses biens est le souci constant du paysan. Accroître ses richesses l'occupe également beaucoup. *Le travail n'y peut suffire et, dans un monde de pénurie pour les masses, le seul espoir en ce domaine s'accroche à des recettes magiques*[1053]».

Mais la religion peut aussi être perçue comme une forme de philosophie populaire[1054], dans le sens où c'est à travers elle que le sens commun essaie d'expliquer, de comprendre et de donner sens aux phénomènes empiriques qui régissent la vie quotidienne. En analysant la ressemblance entre la manière dont l'homme recourt à la pensée religieuse pour expliquer les notions de souffrance et de perplexité et, dit autrement, la manière dont le religieux interviendrait pour les éclaircir et/ou les soulager par rapport à ces deux notions, l'anthropologue américain Clifford Geertz soutient que :

> « L'étrange opacité de certains événements empiriques, l'imbécile manque de sens d'une douleur intense ou inexorable et l'énigmatique inexplicabilité de la flagrante iniquité, tout cela soulève la suspicion inconfortable que peut-être le monde, et partant la vie de l'homme dans le monde, n'ait pas effectivement un ordre authentique quelconque – aucune régularité empirique, aucune forme émotionnelle, aucune cohérence morale. La réponse religieuse à cette suspicion est souvent la même : la formulation, par le biais de symboles, d'une image d'un tel ordre authentique du monde, qui résoudra et même célébrera les ambiguïtés perçues, les énigmes et paradoxes de l'expérience humaine. L'effort n'est pas pour nier l'indéniable - qu'il existe des événements inexpliqués, que la vie blesse ou que la pluie tombe sur le juste – mais pour nier qu'il existe des événements inexplicables, que la vie est insupportable et que la justice est un mirage[1055]».

Mis à part le fait que nous pensons que les religions populaires au Brésil ne sont pas une tentative de nier que « la justice est un mirage», mais, au contraire, qu'elles sont corollaires de la constatation de ce mirage, qu'elles doivent leur existence, au moins leur prolifération, presque entièrement à une sorte de désenchantement du monde provoqué, entre autres choses, par la constatation des

---

[1053] MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVII siècle*). Op. cit. p. 106. (C'est nous qui soulignons).

[1054] Luc Ferry affirme que "les grandes religions nous promettent […] que nous allons pouvoir grâce à elles surmonter nos peurs les plus profondes et parvenir ainsi à une vie bonne. Mais elles le font cependant à une condition bien précise : c'est que nous nous en remettions tout entiers et sans réserve à un Dieu transcendent en lequel nous devons avoir foi et confiance (le mot latin *fides* désigne d'ailleurs à lui seul ces deux composantes de la croyance religieuse). Pour être sauvé, il faut passer *par la foi et par un autre*. La philosophie nous promet bien la même chose, mais elle nous assure que nous pouvons y arriver *par la raison et par nous-mêmes*". In: FERRY, Luc. *Vaincre les peurs: la philosophie comme amour de la sagesse*. Paris: Odile Jacob, 2006. p. 35. (C'est l'auteur qui souligne).

[1055] GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC Editora, 1989. p. 79.

injustices et des inégalités, nous sommes d'accord sur le fait que la religion est pensée comme un outil qui permettrait au peuple de chercher une réponse à certains phénomènes du quotidien.

A partir d'une analyse qui considère certains mouvements messianiques brésiliens comme des mouvements politiques à base religieuse, Marilena Chaui note que loin d'être uniquement la conséquence du sentiment d'abandon qui caractérisait les populations marginalisées, comme cela a été le cas pour certaines d'entre eux, quelques-uns (Canudos, Juazeiro et Contestado) ont constitué des réponses concrètes aux problèmes sociaux et politiques concernant les pauvres des régions où ils ont eu lieu, ce qui les empêche d'être considérés comme des mouvements aliénés[1056].

D'après la philosophe brésilienne, parmi les réponses données par les millénaristes brésiliens, il y en aurait trois qui auraient un fondement religieux. La question de la justice, qui concerne l'ordre général du monde et non des aspects particuliers de l'ordre social ; le désir de changement immédiat et profond de la situation environnante que la répression mute en changement dans l'avenir et, troisièmement, en raison du sentiment de faiblesse et d'impuissance qu'ils éprouvent face aux puissantes classes dominantes, les plus démunis estiment « qu'ils ne pourront changer l'ordre en vigueur que s'ils s'unissent pour former une communauté véritable et nouvelle, indivise, prototype du monde en devenir[1057]». La philosophe attire encore l'attention sur les similitudes entre Canudos, Contestado et les confréries anabaptistes et puritaines de l'Europe du XIXème siècle, ainsi qu'avec l'organisation des partis de gauche.

La troisième caractéristique désignée par Chaui attire notre attention sur l'importance du sentiment d'affiliation à une communauté pour les subalternes. Abandonnés par l'État, ils ressentaient le besoin d'appartenir à une collectivité, à une sorte de confrérie, afin de chercher la solidarité des autres et ne pas se sentir plus seuls qu'ils ne l'étaient déjà, mais aussi et surtout, comme souligne la philosophe, dans le dessein de constituer un groupe qui pourrait se transformer en un atout dans leur lutte pour de meilleures conditions de vie. Mais l'intérêt pour l'aspect clanique n'est pas une particularité des subalternes.

Ainsi, il est important de connaître ces mécanismes de valorisation des caractères associatifs en place dans certaines sociétés en voie de développement, où ils sont plus récurrents que dans les sociétés développées, pour comprendre l'importance pour le peuple des associations à caractères religieux, comme le messianisme et le *candomblé*, et festifs, comme le carnaval et même le football (avec ses groupes de supporters). Comme nous allons le voir maintenant, le sentiment d'appartenance est très important pour des sociétés aussi stratifiées que la brésilienne, pour lesquelles il en constitue l'une des particularités.

[1056] CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 75.
[1057] Idem. p. 76.

2.6.2 - L'aspect clanique de la société brésilienne

Pour commencer l'analyse de l'importance de la vie en communauté pour les Brésiliens, il est important de se souvenir de la différence existant au Brésil entre les concepts d'individu et de personne, déjà analysée dans la première partie de ce travail. Dans beaucoup de pays, la notion d'individu se réfère au « moi» personnel et individuel de chacun, empiriquement ou naturellement donné, lieu où se manifestent les sensations, les sentiments et l'expression du libre arbitre. L'individu, la partie, étant, effectivement, plus importante que le tout, la société devant être « au service de l'individu, le contraire étant une injustice qu'il faut corriger[1058]».

Dans une autre conception de la notion d'individu, que l'anthropologue voit comme l'une des caractéristiques de pays comme le Brésil, ce n'est plus le sentiment d'égalité entre les différents individus qui prévaut, mais celui d'une totalité constituée de parties différentes mais complémentaires. L'être humain perd le statut d'individu et acquiert celui de « personne», de quelqu'un respecté qui appartient à un groupe, une espèce de clan devenu individu à sa place, dont il n'est qu'une simple partie. Dans ce cas, « au lieu d'avoir la société contenue dans l'individu, nous avons l'opposé : l'individu contenu et immergé dans la société[1059]». Ainsi, au Brésil, l'individu est celui qui agit seul, en marge des relations interpersonnelles, car sans lien d'appartenance à un groupe, à un clan. Autrement dit, l'individu est un être marginal, la masse.

Cette différenciation rappellée, il faut expliquer comment elle fonctionne. Au Brésil, une société holistique et hiérarchisée, l'inexorabilité des lois est faite pour les « individus», tandis que les « personnes» peuvent souvent recourir à leur statut et à leur appartenance à un clan quelconque pour les contourner. DaMatta cite, à titre d'exemple, le proverbe brésilien qui dit « aux mal nés (les individus), la loi ; aux bien nés (les personnes), tout[1060]».

Ainsi, demander à une « personne» son identité, l'amener en prison, lui interdire d'entrer quelque part ou vouloir lui imposer, de manière inéluctable, la dureté des lois, c'est nier son rang, son statut d'appartenance à un groupe distingué, mais c'est surtout la traiter comme un « individu», ce qu'elle ne peut absolument pas permettre car :

> « Les citoyens importants, les personnes, n'ont pas été faits pour ces lois qui égalent et transforment les individus en simples récipients, sans histoire, rapports personnels ou biographie. Ainsi, ceux qui reçoivent l'application de la loi de manière automatique deviennent un peu comme les égarés, indigents et parias sociaux. Oui, parce que pour nous [les Brésiliens], dépendre d'une institution impersonnelle (qu'elle soit privée

[1058] DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Op. cit. p. 222.
[1059] Idem. Ibidem.
[1060] Idem. p. 235.

ou de l'État) c'est dévoiler que l'on n'appartient à aucune couche. C'est démontrer que l'on n'a pas de famille ou de parrain : quelqu'un qui nous 'donne la main' ou qui peut 'intercéder en notre faveur'[1061]».

Il est curieux d'observer comment cette personnalisation de la société brésilienne répète une habitude mise en pratique en Europe dès la fin du Moyen Age quand le sentiment de peur commence à prendre une grande ampleur dans la vie des personnes qui commencent à craindre l'altérité, les « étrangers» - qui avait, cela va sans dire, une tout autre signification que celle que nous connaissons aujourd'hui. A l'époque où l'anthropocentrisme émerge au détriment du théocentrisme, l'homme commence à croire que le bonheur n'appartient pas au monde terrestre et cherche à se protéger. C'est pourquoi pour se défendre « … contre les terreurs multiples, le seul recours réside dans la participation efficace et effective à des relations humaines sécurisantes étagées entre la famille conjugale et la communauté (…). L'homme refuse énergiquement d'être seul.[1062]».

De la même manière que dans le Brésil contemporain, la formation des communautés visait à se protéger des « étrangers» et à lutter contre les « individus», c'est-à-dire les marginaux sociaux. En analysant la vie dans les villes françaises des XVème et XVIème siècles et l'importance de l'appartenance à une association quelconque, condition quasi sine qua non pour vivre et survivre dans une ville à l'époque, Muchembled affirme que :

> « L'insécurité conduisait à l'association, dans tous les domaines, et à la décentralisation politique. Désormais, seuls les gens appartenant à ces corps avaient droit de cité. En marge, vivaient les domestiques, les mendiants, les vagabonds, les femmes seules, qui ne pouvaient constituer leur propres associations et étaient exclus de ce fait de la vie urbaine, ou considérés comme dangereux et relégués à la périphérie des villes. L'individu isolé devenait une abomination sociale en même temps qu'un être dont la sécurité n'était pas assurée[1063]».

Ce passage montre que depuis le Moyen Age les classes populaires ont souvent perçu l'isolement comme quelque chose de dangereux et ont souvent cherché à vivre en communauté ou en association avec la famille, les voisins, les collègues de métier, dans des confréries ou des associations en quête de plus de solidarité, d'entraide et de refus de la solitude. Dans un pays comme le Brésil - où les lois sont faites pour ceux qui vivent en marge de la société, ceux qui n'ont pas de parrain ou de protecteur - le sentiment d'appartenance est fondamental dans la mesure où il permet la « personnalisation» de l'individu en lui permettant d'être traité comme un « différent»,

[1061] Idem. p. 236.
[1062] MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVII siècle)*. Op. cit. p. 54
[1063] Idem. p. 146.

quelqu'un de distinct et de distingué, et non comme un « individu» sans aucune appartenance sociale. Au Brésil, seuls les pauvres sont individualisés par le système et relégués en marge de la société. C'est pour fuir cette exclusion sociale qu'ils cherchent à appartenir à des communautés les plus diverses. Outre le soutien, la protection, la solidarité et la cohésion sociale de ces groupes, ils se sentent beaucoup plus forts pour affronter les indéfectibles malheurs sociaux. Ce qui prouve pourquoi ils ont quelque fois affronté et parfois gagné quelques batailles contre les forces de l'ordre. Comme l'a écrit Feuerbach, « isolée, la force humaine est limitée, unie, elle est infinie[1064]».

Ce caractère associatif a eu une importance fondamentale dans la vie des Noirs qui, depuis leur arrivée sur le sol brésilien, furent, invariablement, séparés de leurs familles et, aussi souvent que possible, de leur ethnie de manière à briser tous les liens d'affirmation identitaires. C'était dans les moments de confraternité des grandes fêtes populaires et dans les pratiques ritualistes de leur religion que les Noirs pouvaient restituer leur esprit de communauté et reconstruire leur identité culturelle et ethnique.

Les confréries ont eu un rôle très important dans la vie des Noirs. D'abord parce qu'elles cherchaient à intégrer les membres d'une même ethnie de façon à mettre en pratique leurs traditions culturelles, ce qui a été fondamental pour la préservation du *candomblé*. Afin de pouvoir pratiquer librement leur religion, les Noirs ont cherché à associer chaque *orixá* à un saint du catholicisme. Ainsi, si à l'intérieur des églises ils faisaient semblant de vénérer les saints catholiques, à l'extérieur, ils adoraient leurs divinités, parfois dissimulées derrière l'image de son équivalent catholique. Les confréries ont aussi constitué beaucoup de groupes musicaux, pour animer les multiples fêtes qu'elles organisaient, qui ont permis aux Noirs d'affirmer leurs talents artistiques et de pouvoir ainsi nier les accusations racistes d'être une race inférieure. Mais le rôle le plus important de ces communautés religieuses fut sans doute celui d'avoir permis à beaucoup de Noirs d'acheter leur liberté. Comment ne pas reconnaître les valeurs communautaires de ces associations grâce auxquelles les Noirs ont pu occuper un espace social, créer des liens de fraternité qui ont remplacé les liens familiaux détruits par l'esclavage, affirmer et préserver leur identité culturelle et ethnique et même se libérer ? A propos des confréries religieuses, qu'il appelait « formation de troupeau», Nietzsche, l'un des misanthropes les plus notoires, soutient que :

> « Quand on remonte aux origines du christianisme dans le monde romain, on retrouve des sociétés de secours mutuels, des associations pour secourir les pauvres, soigner les malades, enterrer les morts, des associations

[1064] FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 211.

qui se sont développées dans les plus basses couches sociales de cette époque, où l'on cultivait en connaissance de cause ce remède capital contre la dépression, la petite joie, la joie de l'assistance mutuelle[1065]».

Outre l'envie d'affirmer leur identité culturelle constamment niée par le système esclavagiste, l'option pour la pensée magique africaine a été une alternative existentielle, un projet de vie. En se réunissant autour d'une confrérie ou dans les *terreiros* pour célébrer leurs dieux ou pour organiser leurs fêtes, les Noirs échangeaient la faiblesse de l'individu contre la force du groupe et instituaient un lien d'appartenance à une microsociété ethnique au sein de la macrosociété qui les marginalisait.

Un autre espace communautaire important d'intégration sociale et d'affirmation identitaire fut justement le *terreiro*, le lieu des pratiques religieuses, que nous avons déjà analysé. Le film *Barravento* donne une notion précise de l'univers religieux comme « facteur de cohésion culturelle et communautaire[1066]», bien que cela ne soit pas son thème principal. Le film se contente d'exposer le fait pour ensuite nier sa validité en le considérant comme le responsable de l'aliénation et de la misère du groupe. Le film peut parfois donner l'impression de chercher à valoriser l'individu au détriment du groupe, alors qu'en fait, il cherche l'union autour d'un objectif commun, mais sous un nouveau commandement qui délégitime l'influence religieuse, oubliant l'importance que cette dernière, pour le meilleur ou pour le pire, avait dans l'organisation sociale de la vie des Noirs déjà en Afrique ou au Brésil comme élément de résistance à la culture européenne imposée par le Blanc, mais surtout élément d'affirmation identitaire. Comme le note l'anthropologue Juana Elbein dos Santos, « ce fut à travers la pratique continue de sa religion que le Nagot a conservé un sens profond de communauté et a préservé la plus spécifique de ses racines culturelles[1067]». Et dans un autre texte, elle affirme que « tout au long de l'esclavage […] la religion et ses communautés se sont constituées dans la sauvegarde de la dignité et de l'intégrité psychique et culturelle du Noir, puisqu'elles ont été pendant longtemps la source de l'unique liberté inviolable : l'indépendance spirituelle[1068]«. Ce sont là des aspects importants, des traits de résistance qui furent négligés au nom de l'idéologie qui concevait le populaire comme opium du peuple, comme culture uniquement aliénée.

La samba qui est née quasiment dans les *terreiros*, tellement les deux espaces étaient contigus, est aussi un autre espace communautaire très important pour les Noirs. Pendant l'esclavage, outre le

---

[1065] NIETZSCHE, Friedrich. *La généalogie de la morale*. Paris : Galimard, 1964. p. 205. Apud : SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 124.

[1066] GATTI, José. *Barravento : a estreia de Glauber*. Op. cit. p. 101.

[1067] SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte : Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Traduzido do francês pela Universidade Federal da Bahia. 12. ed. Petrópolis : Vozes, 2007. p. 32

[1068] SANTOS, Juana Elbein dos, SANTOS, Deoscóredes Maximiliano. "Religión y cultura negra". In : FRAGINALS, Manuel Moreno (org). *África en América Latina*. Cidade do Mexico : Siglo Veintiuno, 1996. S/P. Apud : RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo : Editora 34, 2007. p. 335.

facteur de résistance culturelle, la pratique de la samba et des religions constituaient les seuls moments de loisirs qu'avaient les Noirs ; des moments « escapistas» qui les aidaient à ne pas devenir fous ou à ne pas se suicider. Après la libération, nous avons déjà analysé comment les Noirs se sont battus contre les préjugés des élites par rapport au carnaval et à la samba et comment l'organisation du carnaval et sa transformation en principale fête populaire du pays furent si importantes pour la valorisation de la culture noire et pour le processus de valorisation et d'intégration sociale des Noirs à partir de la culture qui, avec le sport, reste toujours, jusqu'à nos jours, la principale source d'ascension sociale des subalternes. Au demeurant, c'est « dans le *candomblé*, dans ses associations sportives etc., [que] ses membres acquièrent un *statut spécifique* bien différent de celui qu'ils possèdent dans la société de classes[1069]». En outre, il ne faut pas oublier l'importance que la religion catholique a eu indirectement pour les esclaves grâce aux dizaines de fêtes religieuses car, comme le note l'historien marxiste brésilien José Ramos Tinhorão, grand critique musical, « ce fut l'Église qui a fourni au peuple durant au moins deux cents ans la plus grande opportunité de loisir, à travers le grand nombre de jours saints respectés avec la suspension du travail[1070]». De ce fait, il n'est pas difficile d'imaginer la joie des Noirs à la l'approche de ces fêtes où, en outre, ils pouvaient montrer leurs cultures et affirmer leur identité.

Par ailleurs, beaucoup de ces fêtes étaient parfois organisées avec la seule intention de donner un peu de repos aux esclaves, ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, que l'Église était innocente et ne participait pas au massacre des Noirs, mais force est de constater que sans ces fêtes et sans les espaces associatifs, la vie des Noirs brésiliens, notamment pendant la période de l'esclavage, aurait été beaucoup plus difficile. C'est aussi le constat du sociologue brésilien Clovis Moura, pour qui sans l'esprit festif et associatif créés par les fêtes religieuses, « les esclaves auraient une vie beaucoup plus dure pendant la vie en captivité et le Noir libre n'aurait pas résisté dans la même proportion qu'il a résisté au ainsi nommé *traumatisme de l'esclavage*, incorporé, par lui, à son comportement après l'abolition[1071]».

L'aspect clanique au Brésil est tellement important que la constitution de groupes acquiert un caractère social de résistance dans la mesure où elle permet non seulement d'affirmer une identité culturelle ou ethnique, qui aurait du mal à se faire de manière isolée, mais aussi d'ériger un bloc solide et compact qui est parfois très important dans la lutte des subalternes pour satisfaire leurs revendications. Mis en marge de la société, en dehors des groupes l'homme du peuple est privé de repères, de centres d'intérêts ; il n'existe quasiment pas. C'est pourquoi, il préfère appartenir à une

[1069] MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Op. cit. p. 121. (C'est l'auteur qui souligne).
[1070] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petropolis : Vozes, 1975. p. 34.
[1071] Idem. p. 111.

institution quelconque, qui lui restitue son intérêt pour la vie, qui lui fait croire, pour le meilleur ou pour le pire, qu'il y a encore un espoir. Dans une société de classes aussi hiérarchisée que la société brésilienne, la conscience de soi, l'homme simple la perd non pas dans l'appartenance à un groupe, même s'il est religieux, mais en demeurant un individu sans un clan. Par conséquent, et au contraire de ce que pensait la gauche brésilienne de l'époque, sous influence plutôt de Feuerbach que de Marx, la conscience de l'être religieux n'est pas uniquement la conscience de Dieu par l'inconscience de l'homme, elle exprime aussi une conscience de soi qu'il n'aurait pas en tant qu'individu.

Un autre point qui a été oublié par les cinéastes est l'aspect aléatoire, opportuniste, collectiviste et matérialiste des adhésions aux religions populaires. L'homme marginalisée et désespéré ne cherche pas forcément à y trouver Dieu, mais un sentiment d'appartenance, des qualités humaines qui auraient disparu de l'être humain et surtout les services de solidarité et d'entraide. Selon Richard Hoggart, qui l'attire l'attention sur l'ambivalence de la vocation associative de l'homme simple, « le sentiment de communauté s'alimente de la certitude d'appartenir irrévocablement au groupe, à la chaude sécurité que procure cette certitude, à l'immutabilité du groupe et au besoin d'avoir recours à l'aide du voisin[1072]». Au Brésil, les dévots des leaders messianiques et les membres du *cangaço* cherchaient avant tout la protection, comme le Manuel du film *Deus e o diabo na terra do sol*, mais aussi un foyer, de quoi se nourrir et s'habiller.

Il n'est pas dans notre intention de nier un certain conformisme de ces associations et mouvements populaires. Nous voulons souligner leurs ambivalences, leur dose de conformisme et de résistance, comme le dit Marilena Chaui, et démontrer que leurs pratiques culturelles n'étaient pas un empêchement à leur conscience politique ni les responsables de leur misère. Bien au contraire, elles constituaient une source de lutte et de résistance. Et dans un pays à la tradition clanique aussi forte, le rôle et l'importance de la vie en communauté ne peuvent pas être négligés.

Nous avons voulu montrer ici que, même si tous ces mouvements et pratiques culturelles et sportives d'origine populaire n'envisageaient pas un changement radical et global de la société, ils ont constitué malgré tout un moment important et indéniable de résistance culturelle, sociale et politique dans la mesure où ils ont construit des communautés utopiques pour les pauvres (certains mouvements messianiques) - qui étaient, entre autres choses, une réaction à l'égoïsme des sociétés capitalistes -, ont facilité l'acceptation et l'intégration des Noirs en leur permettant de démontrer leurs valeurs, d'affirmer leurs identités culturelles (au travers des manifestations qui, en tant que loisirs, fonctionnaient comme une négation du travail), d'acheter leur liberté et parfois de s'élever

[1072] HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. Op. cit. p. 127.

socialement, comme ce sont encore les cas du football (dont les clubs ont fonctionné comme un lieu d'appartenance et de rencontre pour les immigrants qui pouvaient y retrouver leurs amis et parler de leur terre) et de la samba. Est-ce que ces expressions de la culture populaire étaient des points de fuite du réel ? Oui, aussi, mais ni plus ni moins que le cinéma, le théâtre, la littérature et les spectacles non engagés ou réfléchis, qui sont majoritaires. De surcroît, ce que nous avons voulu démontrer ici, c'est que ces moments de fuite, dans leur polysémie et ambiguité, constituaient et constituent aussi des moments de négation, voire même d'opposition, du réel et parfois de l'ordre en vigueur, qui n'ont pas été perçus.

La simple existence de ces groupes était déjà un acte de résistance et de provocation face aux classes dominantes, ce qui explique pourquoi ils ont été, dans leur immense majorité (du *candomblé* à certains groupes de supporters de football en passant par les pratiquants de la samba et les mouvements messianiques), poursuivis et parfois massacrés par les forces de l'ordre.

Comme nous l'avons vu tout au long de cette deuxième partie, le cinéma novo s'est fait sans le peuple et parfois contre le peuple et sa culture, dans la mesure où le peuple n'est pas le sujet de ces films, qui est l'aliénation (ou la tentative de « conscientisation» de cette aliénation) de la culture populaire représentée comme la responsable de sa misère afin de définir une identité pour le cinéma brésilien fondée sur le cinéma engagé. Ainsi, les films ont démontré, même involontairement, l'isolement qui existait entre les intellectuels et le peuple qui ne faisait que refléter l'inconciliable séparation sociale et culturelle qui existait (et existe encore, même si c'est dans une moindre mesure) au Brésil entre les subalternes et les classes hégémoniques.

Cette situation étrange pour un cinéma qui voulait apporter une conscience révolutionnaire à un peuple dont il se sentait le porte-parole et le sauveur constitue un excellent point de départ pour essayer de comprendre pourquoi le cinéma novo n'a pas eu le succès que les réalisateurs escomptaient alors que, au moins du point de vue filmique, ils le méritaient bien.

2.7 - Le manque de dialogue avec le peuple[1073]

Ici nous allons essayer de comprendre pourquoi le cinéma novo de la première phase, un cinéma qui voulait apporter la conscience à un peuple qui n'en avait pas et métamorphoser le monde à travers un cinéma transformé en outil politique, n'a pas réussi à ouvrir un dialogue avec le peuple. Et pourquoi les films de la première phase, justement les plus didactiques qui incarnaient le rêve

[1073] Peuple apparaît ici toujours comme synonyme de subalterne, de défavorisé, la classe sociale à laquelle les films du cinéma novo étaient censés se destiner.

révolutionnaire, n'ont pas réussi à atteindre ni le peuple ni le grand public[1074]? Avant de poursuivre, nous devons préciser qu'il n'est pas dans notre intention de faire ici une analyse de la réception des films du cinéma novo de la première phase, ce qui, étant donné la taille et les sinuosités de la tâche, peut, peut-être, ouvrir les voies d'un travail futur. Notre idée est simplement d'essayer de comprendre, à partir des œuvres et des discours des cinéastes, mais aussi de la réalité sociale du public brésilien de l'époque, les raisons pour lesquelles ces films n'ont pas réussi à entamer un dialogue avec le peuple dont les jeunes réalisateurs cherchaient à être les légitimes représentants.

Avant tout, nous devons noter que nous pensons que le cinéma novo (de la première et de la deuxième phases) n'a pas réalisé des films pour le peuple, mais pour les jeunes étudiants, les intellectuels et les grands festivals internationaux. Les films - qui jouaient la carte du cinéma indépendant, moderne et auteuriste comme alternative aux aspects conventionnels du cinéma industriel et commercial et étaient très recherchés au niveau du langage, notamment les films de Glauber Rocha - ont restructuré la culture populaire jusqu'à la transformer en un objet totalement intellectualisé quasiment incompréhensible pour le peuple auquel ils étaient censés être destinés. Il s'agissait, comme l'avait observé Julio Garcia Espinosa, de films où l'on « parle du peuple, de problèmes culturels réellement populaires, mais qui ne sont pas vraiment dirigés vers le peuple[1075]».

Cette intellectualisation du populaire était le corollaire de trois objectifs bien précis du mouvement. Le premier, comme nous l'avons déjà analysé, passait par la négation et le refus du cinéma commercial et populaire incarné par les *chanchadas* (mais aussi de celui réalisé par les grands studios de São Paulo, notamment par la Vera Cruz). Un cinéma qu'ils considéraient comme léger, populacier et cosmopolite et dont ils devraient être l'antidote et son exact contraire. Pour y parvenir, le deuxième objectif (qui n'est qu'une conséquence du premier) consistait à légitimer la réalisation de films en transformant le cinéma en une sorte de grand Art qui devrait avoir la même importance et le même niveau que la littérature, de manière à instituer un cinéma intellectuel et anti-commercial, totalement différent des comédies populaires (et des films de São Paulo), qui, de surcroît, ferait du cinéaste un grand artiste. Cet agencement entre intellectualisation et réification des aspects créatifs des films a conduit les réalisateurs à se préoccuper davantage de leurs réalisations et à négliger les autres étapes de l'industrie cinématographique telles que la distribution et l'exploitation.

Le troisième objectif concernait la quête d'une identité pour le cinéma brésilien. Si les *chanchadas* avaient construit un cinéma populaire (dans les sens quantitatif et thématique) fondé sur la

[1074] Pour la différence entre peuple et public lire GALVÃO, Maria Rita et BERNADET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*... Op. cit. p. 237-255.

[1075] ESPINOSA, Julio Garcia. Interventions lors d'une table ronde sur le cinéma novo qui a eu lieu à Gênes en 1965. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 175.

représentation de la culture populaire comme paradigme identitaire, où le peuple était le sujet principal, le cinéma novo cherchait à affirmer l'identité du cinéma brésilien comme un art politiquement engagé fondé sur la représentation critique de l'univers des plus démunis à travers des films qui devaient être modernes, auteuristes et indépendants.

Ces trois facteurs sont très probablement à l'origine de l'étonnement et de l'éloignement du public face aux films du cinéma novo. Essayons de les analyser un par un. Commençons par le refus du cinéma populaire symbolisé par les *chanchadas*, le plus grand et le plus long succès commercial d'un genre et d'un mouvement cinématographiques au Brésil jusqu'à aujourd'hui et avec lequel le cinéma novo a d'abord rompu sans jamais chercher à créer une transition ou une synthèse, ce que les réalisateurs n'ont essayé de faire, comme nous allons le voir dans la partie suivante, qu'à partir de leur troisième et dernière phase. En agissant de la sorte, les jeunes cinéastes ont répété la même erreur que la compagnie cinématographique Vera Cruz, qui n'a commencé à avoir un certain succès que lorsqu'ils ont oublié leur prétention internationaliste et ont cherché à dialoguer avec les *chanchadas* (qu'ils détestaient initialement), mais c'était déjà trop tard pour sauver les studios des immenses dettes résultant des coûts de production très élevés et de l'échec commercial des films.

En fait, accoutumé à ces films populaires qui parlaient son langage, mettaient en scène ses principaux problèmes quotidiens dans une grande ville comme Rio de Janeiro et présentaient, de surcroît, les principaux comédiens et humoristes à côté des vedettes de la radio qui, dans leurs propres rôles, chantaient les grands classiques de la samba, le public ne s'est jamais retrouvé dans les films sophistiqués du cinéma novo. Contrairement à ce dernier, qui a condamné la culture populaire avec la même intensité et les mêmes préjugés que l'ont fait les ethnocentriques aristocrates des studios de São Paulo, les *chanchadas* ont su valoriser, dans la lignée de *Casa-grande e senzala*, une culture (l'afro-brésilienne) qui n'avait pas encore conquis l'espace qu'elle méritait et qu'elle a aujourd'hui.

Après avoir passé plus de vingt ans à admirer un cinéma drôle et amusant qui défendait ses intérêts à partir de son point de vue et qui, au contraire de ce que l'on disait, a su, à sa façon, critiquer de manière claire et compréhensible ses principaux problèmes tout en dénonçant la bourgeoisie qui les exploitait, représentée dans les films de manière manichéenne et caricaturale, comme ses principaux ennemis, le peuple (et le public de manière générale) a eu du mal à aimer un cinéma dur, un peu hermétique et très intellectualisé qui, de plus, le critiquait. Il faut insister sur le fait que, dans les films du cinéma novo de la première et de la deuxième phases, le peuple en a souvent été l'objet, jamais le sujet.

Après le refus du populaire, il fallait transformer le cinéma en un objet intellectuel comparable à la littérature, de manière à souligner le rôle et l'importance du réalisateur. Mais les jeunes cinéastes,

qui ont opté pour la valorisation de l'aspect intellectuel et filmique, ont oublié que dans un pays où il y avait un énorme taux d'analphabétisme et un incommensurable taux d'illettrisme, où les livres étaient (ils le sont toujours) très chers, où il n'y avait pas beaucoup de bibliothèques publiques et où la population lisait peu, leurs films auraient du mal à atteindre le peuple. De toute façon, partout dans le monde, ce ne sont pas les films les plus intelligents et recherchés en termes de langage qui ont le plus de succès. Donc, leur manque d'écho sur le peuple était prévisible. Par ailleurs, comme l'affirme Jean-Patrick Lebel, « L'impact idéologique d'un film dépend du conditionnement du public auquel il s'adresse et de l'écart idéologique et esthétique qu'il manifeste par rapport aux formes qui ont façonné ce conditionnement[1076]».

L'erreur quasiment romantique des cinémanovistes, si erreur il y a eu, ce fut celui de vouloir faire un cinéma politique, artistique, non commercial qui pût séduire les critiques des grands festivals internationaux sans faire de concessions au grand public, dénotant une certaine incohérence de leur démarche. Ce n'est pas que nous aurions aimé, nullement, que ces films fussent plus commerciaux, mais seulement qu'ils eussent été plus compréhensibles pour le public populaire et que le contenu eût été privilégié non pas au détriment de la forme, comme le souhaitaient les membres du CPC, mais que cette dernière eût pris moins d'importance. Car si l'on souhaitait instrumentaliser le cinéma et apporter la conscience au peuple à partir de la représentation critique de sa réalité, il aurait été nécessaire, avant tout, que les films fussent compris par le peuple, la forme étant un simple vecteur de ce processus.

Néanmoins, les jeunes cinéastes ont opté, tant mieux pour l'art et tant pis pour le grand public, pour la valorisation de la forme, ce qui a permis au mouvement d'être considéré comme l'un des plus importants de l'histoire du cinéma. Victoire de l'art, défaite de la révolution, puisque les messages ont eu du mal à passer non seulement au sein de la population qu'ils voulaient révolutionner (qui, outre le fait qu'elle n'avait pas les outils nécessaires pour les comprendre, n'a pas vu les films), mais aussi parmi une partie plus cultivée de la population qui avait de la considération pour les films hermétiques. Dans le cadre du débat - d'influences stalinienne et maoïste, il faut le dire - sur la forme et le contenu qui a agité les milieux intellectuels brésiliens de gauche dans les années 1960 qui s'interrogeaient sur le rôle de l'artiste dans la société, à savoir si c'était celui d'élever le niveau de son art ou de le rendre accessible au plus grand nombre, il n'y a aucun doute que le cinéma novo a choisi la première option, ce qui a fini, malgré les intentions initiales des réalisateurs, pour les éloigner du peuple qui aurait dû être son public cible.

[1076] LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Op. cit. p. 85.

Ainsi, deux déductions sont possibles. D'abord, le formalisme parfois démesuré a généré un excès de subjectivité qui a tué la possibilité de dialogue avec un plus grand public. Ensuite, les réalisateurs, dans leur préoccupation de valoriser le cinéma et de se faire reconnaître comme des artistes à part entière, à l'exemple des artistes d'autres arts, ont négligé l'intérêt du public et du cinéma en tant que spectacle. Avant que l'on nous objecte de condamner ce que nous considérons comme les grands mérites du cinéma novo, nous insistons sur le fait que nous ne trouvons rien de mal dans ces deux postures des cinémanovistes. Il ne s'agit là que de deux hypothèses avancées à propos du manque, hélas, de communicabilité entre le mouvement et le public populaire. Ce que nous critiquons ici, c'est le manque de cohérence des propos. Pour un cinéma qui se voulait révolutionnaire, ils auraient dû penser davantage au public ou avoir la conscience qu'ils étaient en train de faire des films géniaux, mais pour un petit comité d'élus sans avoir à attribuer leur manque de succès à la supposée ignorance du public, ce qui était un fait préalable à l'existence des films, ou à la domination du marché cinématographique par les Américains, comme ils l'ont fait systématiquement. Le fait est que les cinémanovistes ont agi, comme l'avait noté le sociologue marxiste Carlos Estevam, comme des artistes non engagés qui invariablement optent pour l'expression artistique au détriment de la communication avec le public[1077]. Ainsi, les cinémanovistes ont construit au début un cinéma formaliste qui mettait en valeur la conception esthétique personnelle de ses auteurs. Pour eux, initialement très influencés par le formalisme des poètes *concrétistes* brésiliens, l'art et l'esthétique étaient, dans le pire des cas, aussi importants que la révolution. Ce faisant, ils donnaient l'impression de suivre au pied de la lettre les conseils de Maïakovski pour qui « il n'y a pas d'art révolutionnaire sans forme révolutionnaire».

Mais ce n'était qu'une impression, puisque, à côté de l'intellectualisation et du formalisme des films, il y a eu l' « idéologisation» du contenu, à partir de l'avènement du concept de populaire-révolutionnaire, qui, au nom de la tentative d'affirmation d'une identité à partir d'un cinéma politiquement engagé fondé sur la représentation critique de l'univers des subalternes, a représenté la culture populaire de manière un peu ambiguë. Ainsi, d'une représentation qui prenait à bras le corps la défense du peuple (les *chanchadas*) en mettant en scène la culture populaire comme une conception de leur monde, on passait à une représentation qui voulait les défendre mais en les critiquant, étant donné qu'afin d'éveiller la conscience du peuple, au lieu de dénoncer ceux qui les exploitait, les cinémanovistes ont préféré blâmer la supposée aliénation de la culture populaire,

[1077] ESTEVAM, Carlos. *A questão de cultura popular*. Op. cit. p. 98. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce débat qui a provoqué la séparation entre les membres du CPC et du cinéma novo. Nous avançons tout de même ici que nous ne partageons pas non plus le diktat qui valorise l'aspect communicationnel des œuvres au détriment de la forme, mais que nous le trouvons néanmoins plus cohérent lorsqu'il s'agit d'un art qui se veut révolutionnaire. Dans ce cas, et seulement dans ce cas, il nous paraît fondamental qu'il y ait de l'harmonie entre la forme et le contenu de manière à que le public puisse comprendre les œuvres.

considérée comme la responsable de tous les malheurs du peuple. Ainsi, il n'est pas insensé d'inférer que le peuple n'a peut-être pas compris que, dans une société de classes aussi hiérarchisée et aussi inégale que la société brésilienne, où les pauvres se retrouvaient (et se retrouvent encore, même si c'est dans une moindre mesure) totalement abandonnés, étant exploités par presque tout le monde, il lui incombe à lui - le peuple, le maillon plus faible de la chaîne capitaliste - la totale responsabilité de ses problèmes en raison de ses pratiques culturelles supposée être aliénantes.

Si les cinémanovistes voulaient apporter la conscience au peuple, ils n'auraient pas dû faire du peuple un simple objet de leurs œuvres, dont le sujet était la discussion sur l'aliénation supposée de ses pratiques culturelles, malgré le fait qu'elles étaient ambiguës et parfois peu efficaces dans sa lutte contre la misère et contre ses oppresseurs. Ils auraient certainement obtenu plus de réussite dans leur processus de « conscientisation» révolutionnaire, voire de succès auprès du public pour leurs films, s'ils avaient attaqué, de manière directe et indubitable, les principaux usurpateurs des droits du peuple. Si leurs films, qui étaient destinés à un public éclairé, voulaient vraiment susciter le débat à partir de l'éveil de la conscience critique des classes populaires, ils auraient dû aborder, sans avoir peut-être besoin d'altérer la forme de leurs films, des questions familières à l'univers du public cible de manière à leur insuffler le sentiment de révolte souhaité. Pourquoi n'avoir pas pensé à rappeler que, dans le Brésil de ces années-là, environ 40 % (80% dans les milieux ruraux, où se passent les films de la première phase) de la population était analphabète et n'avait pas le droit de voter (c'est seulement en 1985 que l'analphabète a conquis le droit de voter), ce qui transformait les classes moyennes en uniques responsables de l'élection des dirigeants du pays et, par conséquent, en l'une des principales responsables des carences et problèmes des subalternes ? Pourquoi n'avoir pas dénoncé l'inégalité sociale et, dans les milieux ruraux, l'absence d'une réforme agraire, l'absence d'écoles publiques ainsi que le taux très élevé de mortalité infantile ? Ou encore le salaire très bas, le coût de la vie très élevé et la faim et la misère qui atteignaient les ouvriers et les paysans ? Des faits qui auraient sûrement eu un autre impact sur le peuple et aurait, très probablement, permis l'avènement de la révolution socialiste. En outre, ils auraient pu faire des films, s'ils voulaient vraiment éveiller la conscience du peuple, sur le type d'aide que les classes moyennes pourraient fournir aux subalternes dans sa lutte pour une émancipation sociale et culturelle, ainsi que sur les réelles possibilités qu'auraient les deux classes d'oeuvrer, ensemble, à la révolution rêvée, au lieu de réaliser des films qui critiquent le peuple en le responsabilisant de ses propres malheurs.

Carlos Lyra, un compositeur de la bossa nova qui a travaillé auprès du CPC, raconte que lors d'un voyage de catéchèse révolutionnaire du peuple à travers le *Nordeste*, il s'est rendu compte immédiatement qu'il y avait une différence énorme entre ce qu'ils faisaient et ce que le peuple attendait d'eux. Selon lui, le peuple « fut très délicat envers moi, mais tout de suite j'ai perçu que

l'on parlait deux langues différentes. Ce dont ils avaient besoin était de la nourriture et non de Carlos Lyra», de chansons engagées. Le peuple n'était pas préoccupé ni n'avait pas les moyens de savoir si ses pratiques culturelles étaient aliénées. Tout ce qu'ils voulaient, c'était ne pas mourir de faim comme beaucoup de ses enfants.

Mais aux problèmes concernant la forme et le fond novateurs des films, venait s'ajouter leur mauvaise distribution. Dans la société capitaliste, le but principal de n'importe quelle marchandise est sa circulation, son acheminement au consommateur final. Dans le cinéma, un art qui est né quasiment une industrie, ce n'est pas différent. Pour qu'une œuvre cinématographique se réalise pleinement, il faut qu'après la production elle puisse être distribuée et diffusée de manière à atteindre son objectif final. On objectera que cela est valide pour tous les arts. Toutefois, dans aucun art cela n'est aussi fondamental que dans le cinéma, étant donné que dans les autres arts, le fait que l'œuvre n'atteigne pas le public n'empêche pas l'œuvre d'exister ni l'artiste de continuer à créer, tandis que dans le cinéma un film qui n'a pas été distribué est un film quasiment mort, d'autant plus qu'à l'époque il n'y avait pas encore les médias alternatifs. En outre, en dehors des cinéastes dont les films sont classés art et essai, on attend d'un film qu'il soit vu par un maximum de personnes ou, au moins, qu'il atteigne son public cible.

Ainsi, une autre hypothèse possible pour l'absence de dialogue entre le cinéma novo et le peuple relève non seulement des films ou du public lui même, mais de problèmes dans les étapes industrielles de la production cinématographique. Les cinémanovistes, avec leur cinéma d'auteur qui essayait de légitimer un cinéma artistique et intellectualisé, ne se sont occupés, au départ, que de la production des films, négligeant les deux autres étapes du cinéma, en répétant les mêmes erreurs que la Vera Cruz qui avait méprisé l'importance de la distribution et de l'exploitation des films. Pour les jeunes cinéastes, qui ont mis en œuvre un système de production plus ou moins indépendant à cette fin, le plus important était la réalisation de l'œuvre pour laquelle ils devaient avoir une liberté totale afin de mettre en valeur tous leurs talents artistiques de manière à pouvoir être considérés comme des créateurs et non comme de simples artisans et pour qu'il n'y ait pas une censure thématique imposant les sujets aux réalisateurs. Comme l'observe Fernão Ramos, « le cinéma d'auteur permettrait la pratique cinématographique sans aucun rapport avec les exigences opprimantes du dernier lien de la chaîne (la réalisation de valeur) et, en s'appuyant sur la dimension personnelle de l'auteur et l'individualité de son inspiration, rendrait possible la libération de l''artiste' de la dialectique de la marchandise[1078]».

[1078] RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. p. 17.

En choisissant un système de production indépendant et en s'appuyant sur le cinéma d'auteur, afin que les réalisateurs aient plus de liberté créatrice, le cinéma novo a fini par se marginaliser par rapport au cinéma industriel, que Glauber définit comme mensonger et exploiteur dans son texte *Estética da fome*, en rendant plus difficile l'accès de ses films au marché et mettant en péril le processus de « conscientisation» voulu par ses films. Il est quasiment impossible d'instrumentaliser le cinéma et d'apporter la conscience à un public, si ce dernier n'arrive pas à voir ou comprendre les films. Comme l'observe encore Fernão Ramos, comme le film, qui est un produit comme n'importe quel autre, a besoin d'être diffusé afin qu'il puisse atteindre le public et se réaliser en tant que marchandise commerciale « et que le Cinéma Novo n'arrive pas à établir des circuits alternatifs de diffusion qui échappe à cette logique, ce qui se concrétise est un immense fossé entre le premier stade du processus de production filmique (la production du film proprement dite) et les suivants (la distribution et l'exploitation)[1079]».

De cette manière, du point de vue des films, il ne fait pas de doute que le manque de dialogue entre eux et leur public peut être attribué au fait qu'ils étaient très intellectualisés, qu'ils avaient une forme peut-être un peu hermétique, aux problèmes de distribution, mais aussi aux questions soulevées par une représentation problématique du populaire qui critiquait un peuple que les films étaient censés défendre et protéger, créant une rupture entre la représentation du peuple et les desseins initiaux des cinéastes. En fait, il n'y a pas de peuple dans les films de la première phase du cinéma novo. Le peuple, comme le souligne Deleuze, n'y existe pas, est une entité abstraite et poly-forme, une minorité en construction, en devenir[1080]. En partant d'un constat légèrement semblable[1081], l'absence du peuple, Bernadet tire des conclusions différentes :

> « Si les films n'ont pas obtenu ce dialogue, c'est parce qu'ils ne présentaient pas vraiment le peuple et ses problèmes, mais avant tout des incarnations de la situation sociale, des difficultés et des hésitations de la petite bourgeoisie, et aussi parce que les films se destinaient, en réalité, aux dirigeants du pays. C'est avec ces derniers que les films avaient l'intention de dialoguer. C'est aux dirigeants que l'on désigne les favelas et les conditions sub-humaines de vie[1082]».

[1079] Idem. p. 20.
[1080] DELEUZE, Gilles. *L'image- temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985. p. 283 et 286.
[1081] Pour Gilles Deleuze, la particularité du moderne cinéma politique moderne du Tiers Monde consiste à reconstruire un peuple (dans le sens très probablement de nation) qui n'est pas donné, qui n'existerait pas en raison de sa fragmentation et de son oppression par le colonialisme. Jean-Claude Bernadet parle tout simplement d'une absence de peuple synonyme de subalterne. Ainsi, grosso modo, pour le philosophe le peuple n'est pas représenté parce que simplement il n'existe pas encore (il doit être reconstruit par l'intellectuel), tandis que pour le critique le peuple existe mais n'y est pas représenté, ce qui, d'ailleurs, nous trouvons plus proche de la réalité des films du cinéma novo.
[1082] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 45.

Nous ne partageons que partiellement l'avis du critique franco-brésilien, qui semble se référer à la totalité des films du mouvement (la première édition de son livre date de 1967), parce que nous ne pensons pas que les films de la première phase dialoguent avec les autorités ni que cela ait été leur objectif, étant donné que l'aliénation servait les intérêts des classes dominantes qui la stimulait. Les films cherchaient à dialoguer avec les étudiants, les intellectuels (qui devraient lutter pour moderniser la culture populaire, considérée comme authentique mais archaïque, afin d'apporter la conscience au peuple, condition nécessaire à la révolution) et la critique internationale, à qui ils voulaient dénoncer l'aliénation de la culture populaire et dévoiler leur cinéma fondé sur l'engagement politique.

En raison de l'envie d'intellectualiser le cinéma, de manière à pouvoir fuir le complexe d'infériorité envers les étrangers et mettre fin au « complexe du chien bâtard», l'absence du peuple dans le cinéma novo fait penser à ce que Bourdieu dit, à partir d'un commentaire sur l'œuvre d'Ortega et Gasset, sur le fait que l'art moderne refuse toute sorte de sentimentalisme humain caractéristique de l'homme ordinaire :

> « Rejeter l''humain', c'est évidemment rejeter ce qui est générique, c'est-à-dire *commun*, 'facile' et immédiatement accessible, et d'abord tout ce qui réduit l'animal esthétique à la pure et simple animalité, au plaisir sensible ou au désir sensuel; c'est opposer à l'intérêt pour le contenu même de la représentation qui porte à dire belle la représentation de belles choses, et en particulier de celles qui parlent le plus immédiatement au sens et à la sensibilité, indifférence et distance qui interdisent de subordonner le jugement porté sur la représentation à la nature de l'objet représenté[1083]».

Dans leur refus de la banalité, les cinéastes ont oublié aussi qu'une large partie du public - qui aimait les films populaires, qui étaient légers, moins réfléchis et moins recherchés du point de vue formel, sans pourtant être moins critiques du point de vue du contenu - était analphabète et qu'une autre partie était illettrée, ce qui les conduisait à concevoir le cinéma comme un simple divertissement, comme un moment de détente durant leur temps libre et une alternative à la monotonie du travail. A ce sujet, en analysant l'envie de facilité des classes « moins riches en capital culturel», Bourdieu soutient que « Le principe des réticences ou des refus [de complexité formelle] ne réside pas seulement dans un défaut de familiarité, mais dans une attente profonde de *participation*, que la recherche formelle déçoit systématiquement...[1084]» car le désir de l'esthétique populaire :

[1083] BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 33.
[1084] Idem. p. 34.

> « d'entrer dans le jeu, en s'identifiant aux joies ou aux souffrances des personnages, en s'intéressant à leur destinée, en épousant leurs espérances et leurs causes, leurs bonnes causes, en vivant leur vie, repose sur une forme d'*investissement*, une sorte de parti-pris de 'naïveté', d'ingénuité, de crédulité bon public ('on est là pour s'amuser') qui tend à n'accepter les recherches formelles et les effets proprement artistiques qu'autant qu'ils se font oublier et qu'ils ne viennent pas faire obstacle à la perception de la substance même de l'œuvre[1085]».

Mais que pensent les cinémanovistes eux-mêmes du manque de dialogue ? Les jeunes cinéastes ont eu, dans un premier temps, du mal à reconnaître leur responsabilité dans le manque de dialogue et ont préféré attribuer la faute à l'ignorance ou à la colonisation du public par le cinéma américain qui l'aurait rendu totalement aliéné. Pour Glauber Rocha, « l'artiste ne peut pas travailler en pensant au public. C'est le politique qui pense au public[1086]». Dans une autre interview de 1976, il affirme que « le peuple est analphabète, malade, sous-nourri, sous-développé, victime, colonisé, il n'a pas de responsabilité ni aucune conscience[1087]». Cette citation démontre un peu de l'incohérence des cinéastes. Si le public était tout cela (et il l'était), pourquoi ne pas faire un cinéma qu'il pouvait comprendre ou, encore, ne pas dénoncer tout cela dans les films mais en critiquant les responsables et les principaux intéressés, et non le peuple et sa culture comme ils l'ont fait ?

Il arrivait parfois à Glauber Rocha de critiquer ses collègues cinéastes qui se soumettaient à la dictature du marché et qui ne reconnaissaient pas la difficulté des réalisateurs révolutionnaires de s'imposer dans un marché dominé par le cinéma impérialiste[1088]. Luttant contre le gouvernement dictatorial qui avait initialement interdit la participation de son film *Terra em transe* au Festival de Cannes de 1967, Glauber essaie de séduire le Ministère des Affaires Étrangères avec un peu de modestie et reconnaît, ce qu'il a très rarement fait, l'hermétisme de ses films :

> « Je n'ai pas l'intention de faire de grands films. J'ai juste l'ambition d'exprimer ma réalité de la façon que je peux le faire. Je vise toutes les sortes de public. *Et si mes films sont parfois hermétiques, je reconnais que cela est de ma faute. Je ne me sentirai en paix avec le cinéma que lorsque j'arriverai à atteindre le public* […] L'essentiel de notre cinéma est de parler franchement de son monde et arriver à communiquer […] personne ne fait de film contre le public. […] Je ne crois pas que mon film obtienne un prix, pas même qu'il ait un grand succès. *Mon film est parfois incompréhensible et moi-même je ne le comprends pas complètement. Ce n'est pas un film clair, ni définitif ou rationnel*[1089]».

[1085] Idem. Ibidem.
[1086] Interview au *Jornal da República* le 03/09.1979. Apud : REZENDE, Sidney. Ideário *de Glauber Rocha*. op. cit. p. 43.
[1087] Interview à Mário Augusto Jacobskind et Toninho Mendes, *Versus*, n° 6, 15/11.1976. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 59.
[1088] *Debate e Crítica*, de 01/04 à 07/04/1975. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. 58.
[1089] *Jornal do Brasil*, 04/05/1967. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 203. (C'est nous qui soulignons). Le film serait finalement libéré et Rocha remportera le prix de la mise en scène.

Mais dans une autre interview, il nie le fait que les films du cinéma novo n'auraient pas communiqué avec le public en parlant d'un processus de communication qualitatif et restrictif des films et en dénonçant la communication quantitative, qui est une chose américanisée, influence de Mac Luhan et de son idée généralisatrice selon laquelle « le message, c'est le médium». Contradictoire pour un cinéaste qui voulait atteindre la masse, il soutient que ceux qui aiment les films du mouvement les voient, les comprennent et les admirent. Il n'y a que « le paysan béat, fou, mystique, paranoïaque et schizophrène qui voit *Os fuzis* et ne le comprend pas[1090]». Quand on entend ou lit cela, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il n'y a pas eu de dialogue.
Puis, en affirmant que l'art n'a pas besoin d'acceptation populaire pour être reconnu, accepté et valide, il soutient, de manière un peu élitiste, que :

> « l'on ne doit avoir aucune pudeur moraliste, aucune bonne conscience, aucune intention chrétienne de penser que votre programme doit être accepté pour qu'il soit valide. […] La vérité révolutionnaire est avec la minorité. Et cela parce que le phénomène du conditionnement culturel rend la masse esclave. Et l'esclave est l'esclave parce qu'il adore le maître […] D'où la nécessité de combattre la pénétration du film étranger au Brésil […] C'est une illusion d'essayer de dire que l'art doit être immédiatement accepté pour qu'il soit valide[1091]».

Nous sommes entièrement d'accord avec lui, mais alors il ne fallait pas espérer atteindre le public. Cela montre comment, au nom d'un cinéma auteuriste, anti-cinéma commercial, indépendant et politiquement engagé, les jeunes cinéastes de la première phase du mouvement étaient farouchement contre l'idée de faire des concessions au marché. Et c'est là où le bât blesse. Comment vouloir s'opposer au cinéma commercial avec une forme hautement novatrice et radicale qui niait toutes les possibilités intermédiaires tout en souhaitant atteindre le grand public ? Ils auraient pu faire des films critiques avec une forme plus accessible sans être pour autant simpliste ou populiste. Comme cela a été le cas du cinéma politique de l'Italie des années 1960 et 1970, quand de très bons films ont été réalisés par de grands réalisateurs (Francesco Rosi, Mário Monicelli, Marco Belochio et Bernardo Bertollucci) sans qu'ils aient été obligés de nécessairement vendre leurs âmes aux démons du marché. Mais au Brésil cela n'a pas été possible en raison du préjugé contre le populaire qui a souvent été tenu pour vulgaire et inférieur. Il fallait intellectualiser au maximum les films.

[1090] GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema". In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 19.
[1091] Idem. p. 19-20.

Il est difficile d'imaginer, malgré tout ce que disent les réalisateurs, qu'ils voulaient vraiment parler au peuple. Il n'a jamais été question de le préparer pour recevoir de telles œuvres. On ne fait pas une révolution, un soulèvement, sans préparation. Il est difficile d'imaginer la Révolution française sans les Lumières. Comment peut-on négliger que « Tout film, (…), est toujours en rapport avec la sensibilité de l'opinion publique. Il peut la précéder mais jamais s'en éloigner vraiment sous peine de perdre le contact avec le public - ce qui est par définition la négation du spectacle[1092]» ? Comment le public pouvait-il comprendre les films s'il n'en avait pas les moyens, le capital culturel nécessaire pour le faire ? Comment des cinéastes aussi intelligents auraient-ils pu oublier que « L'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée[1093]« ? Comment les réalisateurs auraient-ils pu catéchiser révolutionnairement le peuple, le séduire et l'attirer vers sa cause, si les films ne l'atteignaient pas ? Les réponses à ces questions nous font penser que les réalisateurs ne voulaient pas vraiment entamer un dialogue avec le peuple qui n'a été utilisé que pour satisfaire l'envie d'exotisme des grands festivals internationaux, car un film qui se veut révolutionnaire doit impérativement être compris par son public afin qu'il puisse y avoir un début de dialogue. Autrement, il n'a pas de sens.

L'un des rares membres du groupe à avoir fait une critique aussi judicieuse que poussée de l'incohérence du mouvement et des cinéastes fut Joaquim Pedro de Andrade. Répondant à une question d'Alex Viany sur les possibilités du cinéma d'auteur de conduire à une espèce d'aliénation et d'« élitisation» des cinéastes, il donne une réponse dans laquelle il constate l'échec du cinéma révolutionnaire pour ce qui concerne sa communication avec le public et critique la position des cinéastes qui, à l'époque, ne faisaient rien pour essayer de renverser la situation :

> « Pour qu'un film soit effectivement un instrument politique, il est d'abord nécessaire qu'il communique avec le public. Dans le cas de l'utilisation du cinéma comme instrument révolutionnaire, il faut qu'il atteigne la classe potentiellement révolutionnaire. Cela n'a pas encore eu lieu dans tous les films réalisés à partir d'une position politique révolutionnaire. Il y a souvent un facteur d'aliénation dans le processus de composition du film. Ce problème est évident et a été prouvé avec la diffusion des films. On voit très nettement dans l'échec de billetterie de quelques films, et encore mieux dans la distribution des recettes, que les films réalisés à partir d'une position supposée révolutionnaire échouent justement dans les cinémas localisés dans les zones habitées par les classes potentiellement révolutionnaires. Il est évident que cette politique efficace de l'instrumentalisation n'est pas en train d'avoir lieu [...] S'il a cette position, s'il est engagé dans la transformation de l'état existant des choses, il faut qu'il se questionne sur ces problèmes, en cherchant à rendre

[1092] GILI, Jean. *La comédie italienne*. Op. cit. p. 187.
[1093] BOURDIEU, Pierre. La distinction. Op. cit. p. II.

son instrument efficace. Cela n'a jamais vraiment été l'objet de cogitations sérieuses, de discussions ayant abouti à des mesures pratiques[1094]».

Puis il donne raison à Viany et attribue le manque de dialogue avec le public au cinéma d'auteur qui constitue « l'un des facteurs de ce déphasage de nos films par rapport au public brésilien et, partant, par rapport aussi à la réalité brésilienne[1095]». Il persiste dans sa critique :

> « Dès le moment où le cinéaste eût la conviction, la certitude absolue, que la chose la plus importante à faire sur le moment […] fût l'action politique et sociale orientée, l'unique issue eut été d'agir en conséquence, honnêtement, en recherchant immédiatement la communication avec la classe progressiste, et, à travers cette communication, la transmission d'un message utile. Cette position, cependant, n'est pas la position personnellement assumée par presque nous tous du Cinéma Novo. […] Le progrès le plus légitime est atteint à travers la dialectique, la discussion, le conflit des valeurs, l'investigation individuelle et collective de ces idées qui apparaissent. La crainte d'une hérésie est quelque chose d'extrêmement négatif, stupide, lâche et démodé. La création d'un corps de doctrine qui assume l'aspect d'un dogme religieux est quelque chose d'anachronique[1096]».

Joaquim Pedro de Andrade fait allusion à l'enfermement radical des réalisateurs dans leurs propres idées qui rendaient leurs films hermétiques, les empêchaient de se flexibiliser et, par conséquent, de progresser. Il pense que les cinéastes étaient en train de répéter les mêmes erreurs que les modernistes qui, malgré tout leur nationalisme, n'ont pas réussi, pour les mêmes raisons, à établir un dialogue avec leur public. Alex Viany lui donne raison et soutient que :

> « Il n'y a pas de doute que le Cinéma Novo s'est aliéné le premier public que le cinéma brésilien avait conquis, c'est-à-dire, le public populaire de la *chanchada*. Véritablement, ce public ne fréquente pas le Cinéma Novo ; ou, s'il le fréquente, ne l'accepte pas, ne le comprend pas. Le Cinéma novo a véritablement conquis toute l'immense couche, plus intellectualisée, notamment les jeunes et les étudiants. Malheureusement, le Cinéma Novo n'a pas additionné. Je crains même qu'il n'a pas eu l'intention – malgré quelques déclarations, quelques-unes sincères et d'autres démagogiques – d'atteindre la grande masse du public. Comme l'a souligné Nelson Pereira dos Santos, l'un de premiers objectifs du Cinéma Novo a été de rendre digne le métier de cinéaste au Brésil, de donner au cinéma une dimension qu'il n'avait pas encore parmi nous, de manifestation culturelle légitime. Et je pense que cela a été atteint. Il y a eu effectivement une valorisation professionnelle, une

[1094] Interview de Joaquim Pedro de Andrade accordée à Alex Viany lors de la sortie en 1966 du film *O Padre e a moça* (*Le prêtre et la jeune femme*), son premier long-métrage de fiction. L'interview fut publiée originalement dans la revue *Civilização Brasileira*, n° 7, mai 1966. Puis elle a été publiée à nouveau dans le livre d'interview d'Alex Viany organisé par José Carlos Avellar : *O processo do cinema* novo. Op. cit. p. 157-171.
[1095] Viany, Alex. *O processo do cinema* novo. Op. cit. p. 166.
[1096] Idem. p. 167.

valorisation culturelle du cinéma, il y a eu une projection internationale du cinéma brésilien. Mais le problème du public brésilien pour le cinéma brésilien est devenu insoluble, a été mis de côté temporairement[1097]».

Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Alex Viany. Il n'y a pas vraiment eu de la part des cinémanovistes une envie de dialoguer avec la masse dont ils étaient censés vouloir éveiller la conscience critique de manière à pouvoir faire une révolution d'abord bourgeoise puis socialiste. Nous insistons sur le fait que les objectifs principaux des cinéastes étaient d'abord de valoriser le cinéma intellectuellement afin d'obtenir la reconnaissance internationale, puis de définir une identité pour le cinéma brésilien fondée sur l'engagement politique. La manière un peu absconse de manifester cet engagement les a conduit à considérer la culture populaire comme opium du peuple. Ce choix était très important car on donnait l'impression de mettre en valeur une culture endogène (ce qui plaisait à l'étranger, comme le prouve le succès mondial du film *O Cangaceiro*, de Lima Barreto), même si en réalité elle était critiquée, tout en permettant aux cinéastes de mettre en place une posture paternaliste de sauveur d'un peuple qu'ils devraient protéger en lui apportant la conscience critique. En agissant ainsi, les cinéastes ont pu mettre en place un mécanisme élitiste de mépris du populaire qui n'était pas nouveau au sein de la société brésilienne, notamment de la part des milieux intellectuels, car certains vivaient le dos tourné au pays pour mieux regarder les choses de qualité venant de l'étranger, de la « civilisation», que leur pays n'était pas capable, d'après leurs idées, de leur fournir.

Cette posture incohérente du mouvement ne commence à décliner, comme nous allons le vérifier dans la partie suivante, qu'après le coup d'État de 1964 qui a mis fin au rêve d'une révolution socialiste pour aboutir vers la fin de cette décennie, à une attitude totalement nouvelle qui cherchait la synthèse entre un cinéma artistique et un cinéma moins hermétique que le peuple pouvait comprendre.

[1097] Idem. p. 169.

PARTIE III – LA QUÊTE D'UNE SYNTHÈSE

« La question de savoir s'il y a lieu de reconnaître à la pensée humaine une vérité objective n'est pas une question théorique, mais une question pratique. C'est dans la pratique qu'il faut que l'homme prouve la vérité, c'est-à-dire la réalité, et la puissance de sa pensée, dans ce monde et pour notre temps. La discussion sur la réalité ou l'irréalité d'une pensée qui s'isole de la pratique, est purement scolastique». (Karl Marx)

« La fantaisie, l'humour, l'utopie sont des couteaux beaucoup plus aiguisés que la foi aveugle des intellectuels immobilisés par la religiosité idéologique» (Carlos Diegues)

CHAPITRE 1 - LA TENTATIVE DE DIALOGUE ENTRE LE CINÉMA D'AUTEUR ET LE CINÉMA POPULAIRE

Nous allons analyser ici le changement de voie des cinémanovistes visant le dialogue avec le grand public, ainsi que les causes possibles de ce changement.

1.1 - Le contexte politique et culturel

Dans ce chapitre, nous allons analyser la fin du rêve d'une révolution socialiste et les changements immédiats que cela a entraînés dans la société brésilienne et, par conséquent, dans la posture des réalisateurs du cinéma novo. Ces bouleversements les ont obligés à revoir leur façon de réaliser les films et de percevoir l'industrie cinématographique, ce qui a entraîné une véritable métamorphose de leur cinéma.

Après le putsch militaire de 1964, les cinémanovistes se voient contraints d'altérer leur téléologie révolutionnaire et de modifier le contenu de leurs œuvres, mais aussi et surtout leur conception de la culture populaire. Interdits de poursuivre dans la lignée du cinéma politiquement engagé, ils sont obligés d'envisager un autre modèle de cinéma, plus anthropologique. Graduellement, ils cherchent une voie qui passe par la synthèse entre un cinéma d'auteur et un cinéma de communication avec le public - synonyme de renonciation au cinéma interventionniste et paternaliste du début des années 1960 qui croyait possible de transformer la conscience du spectateur - sans néanmoins, dans un premier temps, renoncer à leur capacité critique. Avant de poursuivre, nous allons analyser les faits politiques et culturels à l'origine de ce retournement.

Le facteur le plus déterminant de ce changement fut sans doute le coup d'État organisé par les militaires avec le soutien des forces libérales et conservatrices brésiliennes alliées au capitalisme international, sous l'égide de la CIA. Le 1er avril 1964, les généraux de l'Armée de Terre brésilienne, soutenus par l'Église catholique, par une grande partie de la bourgeoisie industrielle nationale et par le gouvernement du Président des Etats-Unis Lyndon Johnson, mettaient fin au rêve de toute une génération d'opérer une révolution socialiste au Brésil. Pourtant, l'attitude des conservateurs ne constituait pas vraiment une surprise car, depuis la victoire de Getúlio Vargas lors de l'élection présidentielle de 1951, les militaires et tous les secteurs conservateurs de la société brésilienne attendaient impatiemment le moment de prendre le pouvoir par la force. En 1954, tout était prêt quand la balle tirée par Vargas dans sa propre poitrine les a empêchés de mettre en œuvre leur plan en les obligeant à patienter encore dix ans.

Mais ce n'est pas tout. Après le suicide de Vargas, les libéraux ont encore essayé d'empêcher Juscelino Kubitschek (JK) de prendre le pouvoir, alléguant qu'il n'avait pas eu la majorité absolue lors de l'élection présidentielle à un tour de 1955[1098]. Il a fallu un coup militaire préventif organisé par le général progressiste Henrique Teixeira Lott pour que JK assume ses fonctions (un coup légaliste qui a empêché les libéraux de prendre le pouvoir avec l'aide des militaires conservateurs). En 1961, en raison de la démission du président Jânio Quadros, le vice-président João Goulart, connu sous le surnom de Jango, qui se trouvait alors en visite en Chine, devait assumer le poste comme le prônait la constitution, mais encore une fois les conservateurs ont essayé de l'en empêcher en l'accusant d'être ami des communistes et de vouloir instaurer une république syndicale au Brésil. Surtout, ils n'avaient pas encore oublié l'augmentation de 100 % du salaire minimum que Jango avait autorisé quand il était Ministre du Travail sous Vargas en 1954. La solution trouvée fut la création d'un système hybride avec un président et un premier ministre. Mais en 1963, Jango obtient et remporte un plébiscite sur le type de système politique qui préféreraient les brésiliens, qui ont choisi majoritairement le présidentialisme.

Avec le putsch, un État d'exception est instauré au Brésil en provoquant des changements radicaux dans l'organisation politique, sociale, économique et culturelle du pays. Le Président Jango, qui n'a pas voulu réagir de peur qu'éclate une guerre civile, s'est exilé en Uruguay. D'autres personnalités de gauche ont choisi le chemin de l'exil ou furent obligés de quitter le pays.

[1098] JK, candidat du PSD (Partido Social Democrático), a obtenu 35,68 % des votes valides ; Juarez Távora, un ex-participant de la *Coluna Prestes* devenu conservateur, candidat de l'UDN (União Democrática Nacional), parti extrêmement réactionnaire, a obtenu 30, 27 % et Adhemar de Barros, le leader populiste de São Paulo, candidat du PSP (Partido Social Progessista), a obtenu 25,77 %.

Le groupe de militaires qui a réalisé le coup d'État était, depuis le départ, divisé entre les modérés[1099] et ceux de la ligne dure[1100]. Ces derniers, au contraire des premiers, comptaient bien se perpétuer au pouvoir le temps, au moins, de purger la société de tous les « subversifs» et communistes. Ainsi, pendant les premières années, si d'un côté les Brésiliens ont bénéficié d'une certaine liberté d'opinion et d'expression, avec des moyens de communication relativement libres, sans dissolution du Congrès (ce qui n'a tout de même pas empêché la cassation du mandat de 50 députés de l'opposition), de l'autre, l'État dictatorial n'a pas tardé à poursuivre les opposants de gauche[1101] et à plonger dans l'absolutisme en mettant en pratique des méthodes de torture les plus diverses et variées, inaugurant une longue et ténébreuse période d'intense répression politique et idéologique. Une répression qui s'est accentuée en décembre 1968 avec la victoire de la ligne dure et l'approbation de l'Acte Institutionnel numéro 5, qui a restreint toutes les libertés d'opinion et d'expression des opposants en instaurant définitivement la période des actions arbitraires. En transférant tous les pouvoirs au président et en autorisant les militaires à pratiquer toutes les sortes de sanctions, le décret est considéré comme un coup dans le coup. Nous y reviendrons.

Tout cela a eu une énorme influence sur les intellectuels et les artistes de gauche du pays. Le CPC et l'Iseb, deux des principales institutions de gauche avant le coup d'État, ont été aussitôt fermées et le PCB a été, une fois de plus, rendu illégal. L'art militant de gauche ne fut pas instantanément interdit. Peut-être pour mieux surveiller les artistes engagés et pour garder une mainmise sur la production culturelle, le gouvernement dictatorial a investi massivement dans la culture à travers la création de certains organismes étatiques tels que l'INC (Institut National d Cinéma, créé en 1966), puis l'Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), créée en 1969 avec la fonction de stimuler la production et la distribution de films brésiliens, la Funarte (Fundação Nacional das Artes), créée en 1975 afin de stimuler, promouvoir et développer la musique, les arts plastiques et les arts visuels à travers tout le pays, et le Concine (Conselho Nacional de Cinema) créé en 1976 pour remplacer l'INC (Instituto Nacional de Cinema) fermé en 1975, ayant comme principale fonction d'aider le Ministère de l'Éducation et de la Culture à élaborer une politique pour le cinéma brésilien, mais aussi de réglementer et de fiscaliser les activités cinématographiques. Après 1964, il y a eu, comme

[1099] Les modérés, aussi appelés « groupe Sorbonne » parce qu'ils étaient censés être plus intellectualisés, voyaient leur rôle comme un moment bref de transition et envisageaient le retour à la démocratie déjà en 1966, à condition qu'elle fût conservatrice, avec l'autorisation du suffrage universel pour l'élection présidentielle de 1965. Ils ont été les idéalisateurs de l'idéologie conservatrice mise en pratique par les généraux. Ils étaient considérés comme « entreguistas » parce qu'ils étaient proches des Américains et favorables au capital étranger.

[1100] Les militaires de la ligne dure étaient beaucoup plus violents, mais aussi plus nationalistes que les militaires du "groupe Sorbonne". Ils étaient économiquement moins américanophiles que les modérés, même s'ils comptaient eux-aussi sur le soutien logistique des Américains.

[1101] Y compris Miguel Arraes, le gouverneur de l'état du Pernambuco, les étudiants, dont le siège de l'Union Nationale des Étudiants fut fermé et incendié le premier jour du putsch, les professeurs et, de manière générale, les intellectuels opposants, les syndicalistes et les membres des Ligas Camponesas dans le *Nordeste.*

l'observe Renato Ortiz, l'adoption de plusieurs décrets-lois visant à organiser l'industrie cinématographique brésilienne mais aussi « la réglementation du métier d'artiste et de technicien, l'obligation de [production de] longs et de court-métrages brésiliens, des arrêtés ministériels qui régularisaient la stimulation financière des activités culturelles, etc.[1102]».

La création de ces organismes a provoqué, entre 1964 et 1980, de considérables augmentations de la production, de la distribution et de la consommation de culture au Brésil, permettant au pays de devenir le cinquième plus grand marché intérieur de cinéma avec 240 millions de billets vendus en 1971. Cette stimulation contrôlée de la culture par l'État dictatorial n'a pas posé beaucoup de problèmes aux artistes, précisément parce que le durcissement du régime fut graduel, même si la censure, avec ses caractéristiques très particulières, a été présente depuis le début. Selon Renato Ortiz, entre 1964 et 1980, la censure n'est pas systématique, « mais agit surtout comme une répression sélective qui rend impossible l'émergence de certains types de pensées ou d'œuvres artistiques. Sont censurés les pièces théâtrales, les films, les livres, mais pas le théâtre, ni le cinéma ni même l'industrie éditoriale. L'acte oppresseur atteint la spécificité de l'œuvre mais non la totalité de sa production[1103]». Tout cela a eu naturellement une grande influence sur les films des cinémanovistes à qui l'on n'a pas, dans un premier temps, interdit de travailler ou qui n'ont pas été forcés à quitter le pays, même si leurs œuvres n'ont jamais cessé de subir le poids continuel de la censure. Plus surprenant encore pour les deux camps opposés (État dictatorial et cinéastes de gauche), à partir de 1968 et de la création de l'Embrafilme, les réalisateurs ont commencé à compter sur le soutien du gouvernement putschiste pour produire et distribuer leurs films.

Surprise par le coup d'État, la gauche a immédiatement essayé d'examiner ses motivations en revoyant et en questionnant ses certitudes du passé. Il fallait comprendre les raisons qui avaient abouti à l'échec du rêve révolutionnaire, mais aussi déterminer la meilleure ligne d'opposition politique et culturelle à suivre dorénavant. Selon le sociologue brésilien Celso Frederico, il y a eu deux lignes interprétatives qui débouchaient sur deux lignes d'action différentes. La première considérait le putsch comme une conséquence d' « un *détournement de gauche* [une radicalisation de gauche qui aurait mis fin au supposé front unique] du groupe démocratique et nationaliste qui soutenait le gouvernement Goulart ; la deuxième, au contraire, l'interprétait comme une alliance avec une bourgeoisie nationale présumée nationaliste, un fait qui a laissé le

[1102] ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. Op. cit. p. 88.
[1103] Idem. p. 89.

mouvement populaire à la merci des événements, pris au dépourvu politiquement et idéologiquement pour résister à l'ennemi[1104]».

Selon l'auteur, la première ligne a été défendue par le PCB qui insistait sur l'idée de constitution d'un front unique nationaliste et démocratique pour lutter désormais de manière démocratique contre le gouvernement dictatorial. La deuxième interprétation critiquait cette position communiste, qui n'était pas différente de celle d'avant 1964, en la considérant comme « droitiste, "étapiste" et conciliatrice[1105]». Cette dernière, qui se reflète un peu dans l'attitude de l'intellectuel Paulo Martins du film *Terra em transe*, condamnait la posture populiste des communistes et défendait l'idée d'un combat frontal et direct avec l'ennemi à travers la lutte armée ou l'intensification de la lutte des classes.

Cette dichotomie s'est reflétée aussi dans la politique culturelle de cette période. Les défenseurs d'un combat démocratique à partir d'un front unique visant à miner les bases de soutien politique des militaires, insistaient, toujours en s'appuyant sur les conceptions populistes et sur le « national-développementisme» d'avant 1964, sur l'idée d'un art populaire-national et anti-impérialiste. Les partisans de la lutte armée jugeaient impossible et passéiste la défense d'un nationalisme culturel qui faisait abstraction des différences entre les classes sociales et leurs goûts et expressions culturelles respectifs. Ainsi, d'un côté, il y avait le Teatro Opinião qui, formé par les rescapés du CPC, défendait dans ses pièces *Opinião* ou *Liberdade, liberdade* (« Liberté, liberté»), entre autres, la ligne nationaliste d'affrontement démocratique. De l'autre, il y avait le Teatro de Arena, qui, avec ses pièces *Arena conta Tiradentes* (« L'Arène raconte Tiradentes») et *Primeira Feira Paulista de Opinião* (« Premier Marché Pauliste d'Opinion»), rompt avec le PCB pour défendre ouvertement la lutte armée[1106].

Puis, dans le champ artistique, il y a eu le développement d'une troisième voie par la compagnie théâtrale Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa et ses mises en scène en 1967 d'*O rei da vela* (*Le roi de la chandelle*), adaptation de la pièce d'Oswald de Andrade, et en 1968 de *Roda Viva*, du compositeur Chico Buarque. Ces deux pièces possédaient un caractère anarchique et contre-culturel de nette provocation et agression du public bourgeois qui allait au théâtre. Elles sont considérées comme des points de départ du *Tropicalisme* au théâtre. En dépit du modernisme et l'avant-gardisme de ces mises en scène, elles faisaient une certaine apologie de l'art pour l'art qui dérangeait les intellectuels engagés lesquels, cependant, préféraient relativiser cette gêne de manière à ne pas diviser ou fragiliser le groupe qui luttait contre les militaires.

[1104] FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Vol 3. Op. cit. p. 342. 9

[1105] Idem. Ibidem.

[1106] Idem. p. 345.

Dans un texte sur sa mise en scène de *O rei da vela*, qui est dédiée à Glauber Rocha, Martinez Corrêa explique qu'il est allé chercher la source d'inspiration de son théâtre esthétiquement révolutionnaire dans l'œuvre d'Oswald de Andrade car, d'après lui, elle était :

> « antérieure à toutes les bêtises chauvines de l'État Nouveau, de tout développement, des croyances dans une bourgeoisie progressiste, dans la tragédie de l'aristocratie décadente – enfin, de toute mystification que l'ainsi nommé peuple brésilien (à partir de la classe moyenne jusqu'à la haute) a inventé pour fuir au regard détaillé, face à face, avec le visage de ce pays stagnant. *O rei da vela*, écrite avant tout cela, prenait une direction différente. Une vision généreuse, furieuse, anarchisante, révolutionnaire, qui voyait la bourgeoisie brésilienne à sa façon... Oswald aujourd'hui ne parle pas seulement à nous. Aujourd'hui, avec la fin de tous les mohicans de la festivité, il est la possibilité d'une limite de rupture avec toute une tradition du théâtre brésilien, politique ou pas, destinée à une vision grandiose et mystificatrice de notre réalité. Le Brésil n'a pas une tradition de culture révolutionnaire. Oswald en préconise une[1107]».

Ainsi, il y a eu, après 1964, plusieurs débats théoriques au sein des groupes progressistes à propos du genre d'art que l'artiste militant pouvait et devrait faire, aussi bien que sur les nouvelles conceptions de culture, toujours très idéologisées et directement associées au moment politique, et sur la meilleure manière d'atteindre le grand public. La plupart de ces débats prennent place dans les pages de la *Revista Civilização Brasileira*[1108], le grand véhicule de transmission des idées progressistes qui, jusqu'à son interdiction en 1968[1109], a eu Alex Viany comme l'un de ses rédacteurs, responsable de la section cinéma. La revue comptait sur la participation des plus grands intellectuels de gauche de l'époque, y compris les jeunes cinéastes du cinéma novo.

Dans son analyse de l'évolution de la ligne éditoriale de la revue, l'historien brésilien Carlos Guilherme Mota attire l'attention sur le changement de posture de la revue à partir de son numéro 13. Si, dans les numéros précédents, la revue défendait la ligne nationale-populiste d'avant 1964, proche du PCB, à partir de ce numéro d'avril 1967, « l'approche est plus sociologique (pour ainsi dire) et scientifique […] et moins pamphlétaire[1110]» en même temps que l'éditorial « révèle une nouvelle impulsion, un peu rebelle, *contre les schémas et modèles préfabriqués d'analyse, dans*

[1107] « A guinada de José Celso : entrevista a Tite de Lemos ». In : *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, IV (julho de 1968, p. 115-129. Apud : JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Op. cit. p. 72.

[1108] La revue, qui appartenait à la maison d'édition éponyme, propriété d'Ênio Gonçalves, un militant du PCB, fut l'un des principaux véhicules de diffusion des idées de gauche même après le putsch. De l'épaisseur d'un livre et d'une très grande exigence intellectuelle, la revue a permis aux jeunes réalisateurs du cinéma novo, notamment Gustavo Dahl, d'y publier plusieurs articles. Sur les rapports entre le cinéma novo et la revue, lire la thèse de doctorat de Miguel Serpa Pereira : *O cinema* novo *na Revista Civilização Brasileira*, dirigée par le professeur Marília da Silva Franco et soutenue en 2001 à l'Escola de Comunicação e Artes (ECA) de l'Université de São Paulo.

[1109] Voir, pour plus de détails, le cinquième chapitre de : MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3e. São Paulo, Atica, 1977.

[1110] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3e. São Paulo : Atica, 1977. p. 207.

lesquels on cherchait à encadrer la réalité[1111]», ce qui corrobore l'impression d'une « idée hors de lieu» des idéaux communistes d'avant 1964. Mota cite un texte de Luiz Israel Febrot sur le théâtre, apparu dans le numéro 18 de mars-avril 1968, qu'il considère comme fondamental pour l'histoire de la culture. Après avoir affirmé que l'option de l'artiste doit être celle de revendiquer, d'exposer et d'offrir son art au plus grand nombre, en allant à la rencontre de son public, l'auteur souligne que :

> « Nous entendons le théâtre populaire comme celui qui prend le point de vue du peuple et se dirige vers les couches socialement actives de la société, dans un moment historique donné. Et le peuple, pour cette définition, n'est pas exactement l'ensemble de la population. Ce sont les couches travailleuses, c'est la majorité, dans son sens le plus ample et *lato* de l'expression. C'est pour cela que son point de vue, parce qu'il est celui de la majorité, est celui de la Nation, même sans être celui de tous[1112]».

Nous sommes loin de la conception de la culture d'avant 1964 où l'on prenait le point de vue des élites intellectuelles concernant la culture populaire et où on essayait de l'imposer au peuple, lequel était alors synonyme de classe éclairée et engagée. L'auteur attribue cette altération de la ligne éditoriale de la revue au changement des intellectuels participant à sa rédaction, parmi lesquels Glauber Rocha et Gustavo Dahl. Mais pour le moment, ce qui est important de signaler ici pour notre recherche, c'est l'avènement d'une approche plus sociologique et scientifique, qui évitait les *a priori* et les idées reçues établies aux dépens de l'expérience empirique. Comme l'affirme le poète communiste Ferreira Gullar dans une analyse du roman *Quarup* d'Antonio Callado, apparue dans le numéro 15 de septembre 1967 (après le changement donc), « il est nécessaire de se déséduquer, de se délivrer des conceptions idéalistes aliénées de la réalité nationale pour pouvoir se retrouver[1113]». On a l'impression que les intellectuels se tournaient finalement vers le Brésil, en essayant de trouver sur place les théories plus adéquates à la résolution des problèmes internes, au lieu d'importer des idées toute faites, des idées « hors de lieu», inadéquates ou inadaptables, sans ajustement, à la réalité brésilienne.

Ainsi, après le putsch, toute la politique de la gauche brésilienne est remise en question. En raison de l'échec de la révolution socialiste et de l'idée quasiment absurde d'un bloc nationaliste incluant la bourgeoisie supposée progressiste, qui a pourtant participé activement à la sédition militaire, le marxisme et la politique du PCB cessent d'être un dogme incontestable, ce qui a permis l'émergence de nouvelles perspectives. Avec les jeunes cinéastes du cinéma novo, obligés de

---

[1111] Idem. Ibidem. C'est nous qui soulignons.

[1112] « Théâtre du travailleur et théâtre de masse ». *Revista Civilização Brasileira*, n°18, mars-avril 1968. Apud : MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 224-229.

[1113] Cité chez MOTA, Carlos Gulherme. Op. cit. p. 222.

réévaluer les positionnements qui avaient déterminé la première phase de leur production, cela n'a pas été différent. Dans la majorité des films réalisés tout de suite après le putsch, les cinéastes ont essayé de faire une sorte de bilan, de petite révision de la période précédente en y incluant une analyse du rôle et de la participation des intellectuels, afin de mieux comprendre les raisons de la défaite. C'est ce qui apparaît, de manière très explicite, dans des films comme *O desafio* (*Le défi*, 1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Fome de amor* (*Soif d'amour*, 1968), de Nelson Pereira dos Santos, *O Bravo Guerreiro* (*Le brave guérillero*, 1969), de Gustavo Dahl et *Os herdeiros* (*Les héritiers*, 1969), de Carlos Diegues.

Dans tous ces films, le *sertão* et le *sertanejo* cèdent la place à la ville et à la classe moyenne, la grande absente des films de la première phase pour des raisons déjà analysées *supra*, tandis que la tentative d'éveiller la conscience critique du peuple cède la place à l'autocritique des intellectuels qui analysent leur participation à la politique populiste de la période précédente. Au lieu de critiquer le peuple et sa culture, comme c'était courant avant le putsch, ils condamnent la contradiction d'une alliance entre la gauche et la bourgeoisie nationale. Selon Jean-Claude Bernadet, « ce renouvellement était nécessaire : il n'était plus possible de dissimuler le visage de la classe moyenne sous le masque d'un personnage pendulaire, de faire résoudre les problèmes populaires par des leaders messianiques. La classe moyenne va essayer de s'analyser directement[1114]».

Cette crise de conscience de l'intellectuel provoque initialement une séparation entre les cinéastes et le peuple. Toutefois, quand la culture populaire refait surface dans les films, vers la fin de la décennie, elle acquiert une nouvelle dimension, distanciée de la notion d'opium du peuple, de culture aliénée des films d'avant 1964. Il est important de souligner que ce repositionnement de la culture populaire s'est fait graduellement, ce qui explique que les films de la deuxième phase portent encore une influence du passé. La culture populaire et le peuple y sont perçus encore négativement. Ce n'est que dans les films de la troisième phase, lorsque les cinéastes ont cherché à dialoguer directement avec les *chanchadas* afin d'atteindre un plus grand public, que le changement apparaît de manière plus évidente.

Avant de poursuivre l'analyse des événements ayant conduit au changement radical du genre de cinéma réalisé par les jeunes cinéastes du cinéma novo de la période avant 1964, nous allons analyser deux des films les plus importants et emblématiques de la deuxième phase, laquelle ne sert

[1114] BERNADET, Jean-Claude. « Le cinéma novo et la société brésilienne ». In : *Les Temps Modernes*, n° 257, oct 1967. p. 746.

le propos de notre recherche qu'en tant qu'étape de transition vers la troisième phase[1115]. Cette deuxième phase commence après le putsch et représente la désespérance des jeunes cinéastes. Déçus de voir leur rêve d'un cinéma engagé et d'une révolution socialiste brisés par les conservateurs brésiliens, ils se voient obligés de changer de cap, d'abandonner la question de l'aliénation et la tentative de *conscientisation* du peuple. Ils abandonnent également le débat sur la forme des films pour se plonger dans l'analyse des contradictions de la période précédente, afin d'identifier les erreurs commises et d'essayer de comprendre les raisons de la défaite qui a mis fin au rêve d'une société plus juste de toute une génération d'intellectuels et d'hommes politiques de gauche.

1.2 – Deux films de la deuxième phase

O desafio

Le premier des deux films analysés est *O desafio* (*Le défi*), le très beau film de Paulo César Saraceni, qui raconte les conflits politico-existentiels et amoureux vécus par le journaliste Marcelo avec sa maîtresse Ada, une bourgeoise mariée. D'un côté, parallèlement à son sentiment d'impuissance, il cherche la meilleure façon d'affronter le mal, d'agir. De l'autre, il s'interroge sur les raisons de maintenir sa relation avec une maîtresse intelligente mais bourgeoise (en fait, il se questionne sur les raisons d'avoir un rapport amoureux dans une telle situation). Il s'agit d'un climat de tension, de doute, de dépression et de peur.

Afin de faciliter l'analyse, nous avons divisé le film en six parties, qui équivalent quasiment à six séquences (le film en comporte quatre autres, plus courtes, qui peuvent être rattachées aux six principales).

La première partie du film présente le désarroi de Marcelo, son sentiment d'incompréhension et d'impuissance face au despotisme des militaires. Mais cette partie sert surtout à dénoncer l'alliance impossible, malgré certaines affinités qui peuvent exister, entre les intellectuels et la bourgeoisie supposée progressiste. Le journaliste aime toujours sa maîtresse, mais la voit, après la sédition conservatrice, avec d'autres yeux et d'autres sentiments. En outre, il a la ferme conviction qu'ils ne peuvent plus continuer ensemble, du même côté. Il est tourmenté, il cherche une voie d'action et a

[1115] Les autres films importants de cette phase de révision, *Fome de amor* (*Soif d'amour*, 1968), de Nelson Pereira dos Santos, *O Bravo Guerreiro* (*Le brave guérillero*, 1969), de Gustavo Dahl et *Os herdeiros* (*Les héritiers*, 1969), de Carlos Diegues) répètent quasiment le même modèle que les deux autres, le film de Nelson Pereira dos Santos étant légèrement plus différent, parce que plus « essayistique ».

peur de s'accommoder, de tomber dans un conformisme qui serait nuisible à son action et à son existence : « Je ne peux pas être en paix quand j'ai besoin de guerre !», dit-il. Vers la fin de la séquence, après que la voix d'un présentateur de radio (dont nous ignorons l'origine de la source) annonce la cassation des droits de quelques hommes publics et politiques (y compris de l'ancien président Janio Quadros, qui était pourtant très conservateur), le couple a le dialogue suivant :

- Marcelo (M) : Si je te touche, je sens quelque chose, mais pas comme je voudrais.
- Ada (A) : Je ne te comprends pas, mon chéri.
- M : C'est cela ! Je voulais t'expliquer, être lucide, te dire tout ce que je ressens, ce que je pense.
- A : C'est de ma faute ?
- M : Ce n'est la faute de personne !
- A : Tu ne veux pas communiquer !
- M : [après un long silence] C'est la seule chose que je veux !
- A: Je veux te comprendre, mon amour. Parle-moi, raconte-moi tout ! Nous devons faire un effort.
- M : Moi, comme les autres, je croyais au processus révolutionnaire brésilien. Je savais que tôt ou tard nous allions vivre ensemble. Nous avions des affinités, des idées communes. Toi aussi, tu y croyais. C'était une vision collective, sûre, belle […] Notre idée, notre amour semblaient être une seule chose. On était en train de vivre...
- A : Nous sommes toujours en train de vivre. Cela ne sert à rien de se rendre. Maintenant, il faut plus que jamais que nous nous unissions.
- M : Non, la merde de ce putsch militaire nous empêche d'être du même côté.
- A : Mais je suis avec toi, maintenant plus que jamais !
- M : Mais il ne suffit pas d'être ensemble. Il ne s'agit plus de nous deux. C'est impossible de ne pas voir la réalité.
- A : La réalité existe, je le sais, et nous ne pouvons y échapper. Mais il ne faut pas en avoir peur.
- M : Il ne s'agit pas de peur. C'est la certitude de ne pouvoir rien faire pour la modifier.

Le journaliste, ainsi que toute la gauche et une grande partie de la population brésilienne, semble totalement perdu, déboussolé, pusillanime. Il semble ne plus croire en rien et cherche encore une solution, une manière d'agir. A partir de la moitié de la séquence, le dialogue devient moins personnel et acquiert un caractère plus symbolique, avec les personnages devenant une sorte de synthèse du pays pré-64. Marcelo devient le modèle de la gauche et Ada, celui de la bourgeoisie nationaliste. Ensemble, ils auraient dû constituer le couple parfait qui éviterait la victoire des forces conservatrices, mais la réalité a prouvé l'idéalisme et la vanité de leur alliance en dévoilant leurs différences. Et les deux petites séquences qui suivent, avant l'arrivée de la deuxième partie, ne servent qu'à illustrer cette contradiction.

Dans la première, le couple est dans la chambre exiguë du journaliste, allongé sur le lit. Les plans sont serrés et donnent l'impression d'étouffement, d'enfermement, de manque d'horizon. Il n'y a pas de fenêtre donnant sur le dehors. On y voit d'abord une reproduction de Guernica, le tableau de Picasso symbole à la fois de la violence du fascisme franquiste et de la résistance des Espagnols. Au demeurant, nous pouvons utiliser la fragmentation des personnages du tableau comme une allégorie du morcellement existentiel du journaliste et de la gauche. Ensuite, nous voyons une affiche du film *Deus e o diabo na terra do sol* (qu'à un certain moment l'instance narrative cite explicitement) avec la photo de Corisco. Dans un gros plan, caméra à la main, une partie du visage oscillant d'Ada – symbolisant peut-être la dichotomie et l'ambiguïté de la bourgeoisie, qui garderait toujours une partie masquée, invisible –, qui parle de sa vie intime et de son fils, divise l'écran avec la moitié du visage du *cangaceiro* : deux visages d'une même impuissance, d'un même leurre : la bourgeoise et la contestation anarchique. Un sentiment que la musique triste de Villa-Lobos - la même Bachiana numéro 5 utilisée par Glauber Rocha dans son film - ne fait qu'aiguiser. On y voit aussi, au bout d'un petit travelling avant, un exemplaire de la traduction apparue en 1965 d'un livre américain, *L'invasion de l'Amérique latine*, où le journaliste John Gerassi dénonce la violente politique néo-colonialiste utilisée par des gouvernements américains successifs contre les pays de l'Amérique latine, à travers la manipulation des classes rétrogrades endogènes. Exactement comme ils l'ont fait au Brésil. L'exemplaire du livre est placé sur un numéro des *Cahiers du Cinéma*.

La séquence suivante montre l'arrivée d'Ada chez elle et la rencontre avec son fils d'environ cinq ans. Il porte un casque de la Police de l'Armée de Terre (PE), dont la caserne fut l'un des grands centres de torture à Rio de Janeiro et où Glauber, Joaquim et six autres intellectuels sont restés emprisonnés pendant presque un mois parce qu'ils avaient participé à une manifestation contre l'OEA (Organisation des États Américains). Il porte aussi un maillot de l'équipe carioca de Fluminense qui apparaît ici, non pas comme l'équipe de football que supporte le réalisateur du film (grand sportif, Saraceni a évolué dans les catégories de jeunes de ce club en jouant pour les équipes de natation, de water polo et de football), mais comme symbole de l'élite à laquelle le club a souvent été associé. Au contraire de l'appartement du journaliste, nous voyons une belle et spacieuse demeure typiquement bourgeoise. L'instance narrative utilise des plans larges avec une profondeur de champ et des contrastes clair/obscur encore une fois afin de matérialiser l'ambiguïté de la bourgeoisie.

Cette séquence est utilisée comme une sorte de contrepoint par rapport à la précédente, les deux servant à rendre visibles les différences entre les deux groupes. Si la fonction de la première séquence est de dévoiler tout l'engagement de Marcelo en montrant des formes variées de résistance dans divers arts (peinture, littérature, cinéma et musique) comme une possibilité de chemin à

suivre, la deuxième dénonce l'adhésion de la bourgeoisie au putsch. Dans la chambre du couple, nous apercevons, sur la bibliothèque, l'image d'une sainte de manière à signaler l'alliance entre la bourgeoisie et l'Église catholique.

Ces deux petites séquences - qui fonctionnent comme une continuation de la première, dans la mesure où elles servent à montrer, par contraste, les différences entre les deux groupes et, ce faisant, à justifier l'impossibilité d'une harmonie entre eux – sont totalement différentes des autres. Si, dans les autres, tout se passe par de longs dialogues très intellectualisés entre les personnages ou par des textes de chansons, elles aussi très intellectualisées, ici il y a très peu de dialogues et la plupart des informations est transmise à travers des images, des symboles.

La deuxième partie du film, qui se passe entièrement dans la rédaction de la revue pour laquelle Marcelo travaille, est celle de la quête d'une forme de résistance convenable et efficace. Non par hasard, elle s'ouvre avec des pages de revues qui font un petit bilan de la situation et de la période : des manifestations de sans logements, des cassations de mandats de certains politiques brésiliens, des photos du général Castelo Branco (le Président), un article sur une conspiration dans le cinéma brésilien, un autre sur la mort de John Kennedy, sur Hiroshima et sur le manque de progrès du *Nordeste*. Et quand la scène commence, Marcelo demande à un collègue comment était le show *Opinião* et ce dernier lui répond qu'il était important. Or, le show organisé par le Teatro Opinião - le successeur du CPC, dont Vianinha, l'acteur qui joue Marcelo, était l'un des fondateurs - incarnait une forme de résistance dans la ligne démocratique prônée par le PCB. D'ailleurs, cette idée d'une résistance artistique et pacifique, dans la même ligne que le show *Opinião*, apparaît avec Carlos, le photographe avec qui Marcelo est en train d'écrire un livre, qui lit une citation d'Otto Maria Carpeaux, un critique littéraire autrichien naturalisé brésilien et un farouche opposant au coup d'État :

> « L'expérience historique enseigne que la littérature et la politique existent séparément. Bien qu'elles soient séparées, leurs destins sont communs. Elles sont conjointement libres ou conjointement esclaves. Il n'y a pas de motifs pour se désespérer, hormis les défaites d'un optimisme inconséquent. L'esprit n'est pas toujours vainqueur, mais il survit. Et c'est lui qui dans ces temps [difficiles] nous impose le onzième commandement : ne pas se laisser corrompre et ne pas avoir peur».

Mais Marcelo, qui est de plus en plus déprimé, ne semble plus croire en cette forme de résistance rationaliste. Il se sent de plus en plus inconfortable face à l'anomie de la situation et a envie d'agir, mais il ne sait pas encore comment le faire. Après avoir entendu l'histoire d'un ami qui a été à nouveau incarcéré, Marcelo et ses collègues entament un dialogue qui est un parfait reflet de la

position des intellectuels de l'époque, tiraillés entre deux formes quasiment antinomiques de résister:

- Marcelo (M) : Impuissance de tout, des personnes. On ne peut rien faire.
- Carlos (C) : Écoute, à la fin tu verras comme tout ira mieux. C'est dur de vivre cette étape. Mais tout le monde va apprendre. C'est le temps de la *conscientisation*, mon gars. Ce qu'il manquait avant ! Mais nous allons encore remercier ce moment.
- Journaliste (J) : Et qui est-ce qui a de la patience ?
- C : Vous vous souvenez de Renato ? Il a été le premier à se tirer une balle dans la tête. Il n'a pas eu de patience. L'Espagne attend depuis 26 ans.
- M : Ne viens pas avec ton vieux discours. Ta lucidité, en ce moment, m'agace.
- C : Malheureusement, l'impatience est [du] romantisme !
- J : Alors on doit croiser les bras et attendre ?
- C : Non...

Carlos, qui incarne la position du PCB, considère la lutte armée comme étant du romantisme. Il pense qu'il est encore possible de résister artistiquement et démocratiquement. C'est pour cela que tout de suite après avoir répondu non à la question du journaliste ci-dessus, il met fin à la conversation en invitant Marcelo à discuter de leur livre. Cela est en même temps une réponse au journaliste et la démonstration de la voie à suivre. Lorsque l'un de leurs collègues les interromp et Marcelo commente que cela fait dix ans qu'il essaie d'écrire un livre « joycéen», Carlos fait un commentaire *contenutista* digne d'un membre du CPC, qui pourtant avait divergé du cinéma novo précisément sur ce point, mais qui ne laisse aucun doute sur la voie à prendre : « Recherche formelle, c'est démodé !».

Mais Marcelo n'est plus sûr de vouloir écrire le livre car, au contraire de Carlos, il ne croit plus en ce moyen. Mais Carlos est déterminé et lui répond que « le livre est un chemin», qu'ils peuvent suivre à ce moment-là. Carlos insiste sur l'importance du livre et fait un commentaire qui est presque une anticipation de la position qui sera prise par Ada tout au long du film. Il affirme que, dans les moments difficiles, il n'y a que deux côtés et c'est l'idée ou la classe des personnes qui les font pencher d'un côté ou de l'autre. Et il insiste :

- Carlos : La phase de l'optimisme inconséquent, c'est fini. Maintenant, nous sommes entrés dans une phase plus embêtante, plus difficile, mais c'est la phase de maintenant. Cela ne sert à rien de pleurnicher.
- Marcelo : Qui est en train de pleurnicher ? Si jamais tu découvres une solution, une amélioration, félicitations ! Mais moi, je ne vois qu'obscurité !
- C : Certainement. Mais on a déjà commencé à réagir. Si jamais tu peux faire une analyse des erreurs du

> passé, tu verras que la chose n'a pas beaucoup changé. On est seulement passé de la phase de l'euphorie à la phase de la dépression. C'est bien de plonger dans la merde. Mais il faut que l'on continue à lutter, mon gars.

« Etapiste», Carlos est optimiste quant à l'avenir. Fidèle à ses convictions révolutionnaires, il ne faiblit jamais face à la conjoncture difficile car il pense qu'elle est nécessaire pour l'avènement de la révolution socialiste. Il est convaincu que sa façon de résister est la meilleure dans les circonstances et condamne avec véhémence autant l'inertie que la lutte armée. Marcelo n'est pas d'accord. Il cherche une solution plus réactive, plus efficace et moins conformiste, mais il ne l'a pas encore trouvée.

La troisième partie présente, de manière plus claire, le vrai visage de la bourgeoisie et de la fracture sociale et culturelle existant entre elle et la gauche. Si Ada semble fatiguée des futilités, de l'égoïsme et de l'hypocrisie des personnes de son milieu social, Mário, son mari, oppose sa responsabilité et son pragmatisme de patron de centaines d'ouvriers à ses élucubrations intellectuelles. Il essaye de convaincre Ada de prendre conscience de la classe à laquelle elle appartient et de ses responsabilités en tant que bourgeoise, ce qu'il réussit plutôt bien étant donné que son discours semble l'influencer dans sa décision de se séparer de Marcelo. Mais le discours de Mário est important surtout parce qu'il clarifie le rôle de la bourgeoisie dans le putsch et la vision qu'elle a de la gauche et des intellectuels, qu'elle semble considérer comme des parasites. Vers la fin de leur discussion, Mário se culpabilise de son excès de travail qui l'a empêché d'être davantage auprès de sa femme comme il l'aurait souhaité, mais lui dit que le fait d'aimer lire et de participer à des conférences, ce que lui aussi ferait s'il avait du temps libre, ne doit pas la priver de ses obligations de bourgeoise et de patronne car, dit-il, « nous sommes sortis récemment d'une crise qui menaçait de conduire tout dans ce pays à la catastrophe. S'il n'y avait pas eu l'union de notre classe, très probablement ni toi ni moi ne serions ici aujourd'hui. Mais maintenant les choses sont plus calmes par ici et j'aurai un peu plus de temps». Ainsi, le discours de Mário, qui ne laisse aucun doute sur la participation de sa classe dans la préparation et l'orchestration de la sédition, est une sorte d'ode à la victoire des conservateurs. Désormais, le putsch consommé, il aura plus de temps à consacrer à sa femme et à sa famille.

Ensuite, il y a, entre la troisième et la quatrième partie, une petite séquence qui montre deux chansons du show *Opinião*. La séquence, qui a aujourd'hui une énorme valeur historique, est une sorte de réponse à la deuxième et à la troisième partie dans la mesure où elle affirme qu'il faut résister aux réactionnaires en présentant une ligne de résistance possible qui va dans le sens de celle défendue par Carlos et les membres du PCB. C'est Marcelo qui, dans sa quête continuelle de la

meilleure manière de résister aux militaires, assiste au concert sans toutefois montrer beaucoup d'enthousiasme. D'après Jean-Claude Bernadet :

> « l'un des meilleurs moments du film est la présentation du spectacle *Opinião*, d'une indubitable qualité artistique, et qui a incarné pendant un certain moment une illusion de réaction à la nouvelle situation, et de communication avec le grand public pour lui transmettre l'insatisfaction que l'on doit ressentir face à la situation brésilienne. Marcelo contemple le spectacle sans réaction, rien qui indique approbation ou rejet, et son impassibilité met en doute toute une ligne d'action qui a été et est celle d'une gauche appelée festive[1116]».

Les deux chansons présentées, « Notícias de Jornal» de et avec le compositeur populaire Zé Kéti et « Carcará» de et avec João do Vale et Maria Bethânia, sont très engagées et critiques de la situation du pays. La première aborde des problèmes urbains en commentant les nouvelles des journaux sur le taux élevé de mortalité infantile chez les pauvres, le coût de la vie très élevé qui empêche les ouvriers de manger et la difficulté des pauvres d'accéder à l'enseignement supérieur. Et tout cela sans oublier de critiquer la censure imposée par la dictature car le refrain répète de manière très ironique qu'il commente ce qu'il lit parce que ce qu'il voit il ne peut pas le dire. La deuxième aborde les problèmes des travailleurs ruraux en comparant un oiseau du *Nordeste*, *Carcará* (qui sourit de la misère du peuple car même lors des grandes pénuries du *sertão* il ne meurt jamais de faim), à la cupidité des classes dominantes et à leur exploitation des pauvres. Son refrain a été utilisé comme une critique de la dictature dans la mesure où il parle d'un oiseau violent qui « prend [arrête], tue et mange». Les deux chansons font un petit bilan des problèmes des Brésiliens les plus démunis.

La quatrième et la cinquième partie parachèvent la fin de l'épopée amoureuse du couple, la séparation des idées et des classes, comme l'avait prévu Carlos dans la deuxième partie. Marcelo arrive à la conclusion, malgré le sentiment qui le lie à Ada, que les temps difficiles ne sont pas propices au romantisme que l'on exige de lui, qu'il n'a pas le droit d'être heureux tandis que sévissent « la faim, la misère et l'injustice». Son collectivisme s'oppose à l'individualisme égoïste d'Ada qui aurait aimé le voir agir en tant qu'artiste, comme le souhaite aussi Carlos. Mais Marcelo, dont les positions se radicalisent de plus en plus, refuse l'attitude conformiste ou sublimatoire, représentée par la réaction artistique. Il ne croit plus dans la capacité révolutionnaire de l'art et ressent de plus en plus le besoin d'agir de manière plus pragmatique contre la classe à laquelle Ada appartient. Tout cela finit par éveiller un sentiment d'incompatibilité entre les deux et par raviver chez Ada sa condition de bourgeoise tout en levant le voile sur l'immense différence et la distance qui la sépare de Marcelo. Au fond, comme le suggère l'une des chansons du film qui lui est

[1116] BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 117-118.

directement associée, elle n'est qu'une pauvre jeune femme riche qui ne pense qu'à être aimée. A la fin, énervé par la posture bourgeoise et égoïste d'Ada, Marcelo réagit violemment en lui répondant : « C'est ça, tu as raison. Tu as toujours raison. Mais ça suffit ! Je ne supporte plus tes pondérations. Tu es assise sur un canapé en prêchant ce qui doit être, ce qui est vrai et ce qui est faux. Faire encore davantage ? Faire encore davantage ? Cela est une pensée bourgeoise de ta classe. Il ne suffit plus de critiquer la société. Il faut tout changer !» À la fin du dialogue, après avoir traité Marcelo de gamin qui paiera le prix de son inconséquence parce qu'il prend la décision d'agir pour la collectivité (et contre la spoliation organisée par les classes dominantes) afin de faire émerger un autre monde plus utopique et plus juste, Ada lui rétorque : « Si la barrière que tu places entre nous est insurmontable, il vaut mieux que nous nous séparions […]. Moi, comme une bonne bourgeoise, je décide de penser comme ma classe».

Dans la cinquième partie, Ada va à l'usine de la famille, peut-être pour rompre définitivement avec Mário, son mari, mais finit par prendre conscience de son état de bourgeoise et par conforter son option de rompre avec Marcelo. En se positionnant au milieu des ouvriers qui, dans un registre proche du documentaire, sortent pour aller déjeuner (rappelant le film *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, des frères Lumière), la bourgeoise semble constater l'immense différence et le manque d'affinités qu'il y a entre elle et eux, tout en donnant l'impression d'assumer finalement son rôle de patronne prête à effacer l'idée d'une alliance avec le jeune journaliste révolté. Un peu avant, il y a un autre moment qui démontre l'illusion d'une union avec la bourgeoisie, en même temps qu'il dénonce la situation d'exploitation des ouvriers par les bourgeois, déjà signalée par Marcelo, et la séparation irréconciliable entre les classes. La secrétaire de Mário est en train de revoir avec lui son agenda du jour avec tous les rendez-vous ; lorsqu'elle lui parle de la réunion avec les membres du syndicat, il lui demande, sans dissimuler une certaine exaspération, de l'annuler et de la reporter à la semaine suivante. Toute cette discussion sur la séparation du couple comme métaphore de la rupture entre la bourgeoisie et la gauche est le résultat de la réflexion tardive, survenue seulement après le coup d'État, sur les erreurs de l'idée d'un front unique de résistance contre l'impérialisme soutenu par le PCB.

Dans la dernière partie, nous retrouvons Marcelo qui boit dans un bar à moitié fermé avec l'un de ses collègues de la rédaction qui a, lui aussi, une vision romantique du présent. Ils discutent de la séparation de Marcelo, du lyrisme portugais et brésilien, de l'idée sartrienne présente dans la pièce *Les mains sales* selon laquelle l'intellectuel doit s'engager, que les hommes doivent se battre pour leurs idées, de la question du super homme de Nietzsche, mais aussi de la culture populaire comme opium du peuple. Il est intéressant d'observer dans le dialogue entre les deux, la réaction de Marcelo qui - face au pessimisme et au nihilisme nietzschéen de son collègue (qui renvoie au

pessimisme tragique des personnages du cinéma novo Firmino, Gaúcho, Corisco, Antonio et Paulo Martins) qui condamne l'excès de rationalisme de la jeunesse - semble valoriser la résistance artistique.

A la sortie du bar, le journaliste invite Marcelo à aller chez lui pour lire quelques écrits et continuer à boire. En y arrivant, Marcelo se fait draguer par la femme de son collègue avec sa connivence, mais il résiste, car au contraire d'Ada, qui semble avoir trouvé sa place au milieu des bourgeois, Marcelo assume ne pas pouvoir vivre sans elle, ce qui paraît un peu ambigu. En sortant de la maison au matin, il croise, en descendant un long escalier, une petite fille pauvre de 3 ou 4 ans qui lui demande de l'argent. Marcelo s'arrête et puis, montrant un sentiment de révolte et d'indignation, il accélère sa descente tandis que la petite reste à l'observer au milieu de l'escalier. Il s'arrête un peu et pense à Ada, dont on voit le visage au moment où la chanson qui accompagne toute la scène parle de l'impossibilité d'être amis. Puis il continue et sort (symptomatiquement et emblématiquement) à la gauche de l'écran.

Comme la chanson que nous entendons a fait partie du spectacle *Arena conta Zumbi* (« L'Arena raconte Zumbi»), qui prônait la lutte armée, nous comprenons, notamment avec sa sortie à la gauche de l'écran, que Marcelo a finalement fait son choix. Composée par Gianfrancesco Guarnieri, sous l'influence de Bertold Brecht, et mise en musique par Edu Lobo, la chanson, qui s'intitule *Eu vivo num tempo de guerra* (« Je vis dans un temps de guerre»), est une sorte de résumé des dilemmes du journaliste et fonctionne comme une sorte de monologue intérieur de Marcelo au même temps qu'elle signale sa prise de conscience et de position :

Parler d'amour et de fleurs
C'est oublier qu'il y a beaucoup de gens qui souffre d'immenses douleurs

Tout le monde me dit que je dois manger et boire.
Mais comment puis-je manger ?
Mais comment puis-je boire ?
Si je sais que je tire ce que je suis en train de manger et boire
D'un frère qui a faim
D'un frère qui a soif
D'un frère

Mais je mange et je bois tout de même
Tout de même, c'est la vérité !

Selon des croyances anciennes vivre n'est pas lutter

Le sage est celui qui arrive à payer le mal avec le bien
Celui qui oublie sa propre volonté
Qui accepte de n'avoir pas de désir
Est considéré par tous comme un sage
C'est cela que je vois souvent
Et c'est à cela que je dis non

Je sais qu'il est nécessaire de vaincre
Je sais qu'il est nécessaire de lutter
Je sais qu'il est nécessaire de mourir
Je sais qu'il est nécessaire de tuer

Refrain
C'est un temps de guerre c'est un temps sans soleil
C'est un temps de guerre c'est un temps sans soleil
Sans soleil, sans soleil, aies pitié

[…]

Refrain

Note bien qu'en préparant
Le chemin de l'amitié
Nous ne pouvons pas être amis
Au mal, au mal, donnons de la méchanceté

Refrain

Si tu arrives à voir
Cette terre de l'amitié
Où l'homme aide l'homme
Pense à nous uniquement avec bonté

[…]

Cette terre là, je ne la verrai pas.

Le film, moderne, censé avoir été tourné en 15 jours, est un grand exercice intellectuel, de cinéma parlé, qui s'inspire du Godard d'*À bout de souffle*, de certains Antonioni, notamment pour ce qui

concerne l'angoisse de son personnage principal, mais aussi du cinéma vérité. Selon Ismail Xavier, dans une longue citation qui résume très bien le film, :

> « *O desafio* travaille le désagrément, la dépression, le mélange d'apathie et de non-conformisme d'un intellectuel pour qui la crise déclenche la culpabilité et contamine tout ; n'importe quel geste ou sentiment se projette, immédiatement, dans la dimension historico-politique de l'existence. Au centre du film, nous avons l'anatomie d'une crise affective. De cette anatomie, il est intéressant ici de rappeler le plongeon dans la texture très particulière de l'atmosphère culturelle de l'époque. Il y a un ensemble de situations que le film observe de près, avec ses plans allongés, documente mais n'endosse pas souvent : les discours pompeux des rédactions des journaux sur la nécessité de supporter sans désespoir les ténèbres comme l'étape d'un processus inéluctable vers la lumière, les shows de musique où la gauche avait son rituel de protestation et y compensait, sur le plan imaginaire, des défaites subies, en célébrant son humanisme et sa sensibilité aux problèmes refoulés par la répression. De cette atmosphère, soit comme fait d'époque inséré dans l'expérience du personnage, soit comme commentaire superposé et assumé par la narration du film, le monde de Zé Keti, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano et Bethânia […] se fait présent, crée la tonalité émotionnelle, idéologique. La musique finale […] compose, avec l'image de l'intellectuel qui descend l'escalier en s'éloignant de l'enfant pauvre, le moment de synthèse où le film dirige vers le public le cri de ceux qui vivent l'impuissance et l'ardeur du combat, le sentiment de l'urgence de l'action et le discrédit de son efficacité[1117]».

Le film, qui est responsable du passage du cinéma novo des milieux ruraux vers les milieux urbains, a eu, comme l'on devait s'y attendre, beaucoup de problèmes avec la censure qui a pris environ huit mois pour le libérer avec quelques coupures dans les dialogues. Tourné en deux semaines, avec une caméra presque toujours à l'épaule et une équipe réduite, l'œuvre a eu une grande influence sur quelques films du cinéma novo tournés après et portant sur le même thème de la révision critique de la période précédente, tels que *Terra em transe*, *Fome de amor* (*Soif d'amour*, de Nelson Pereira dos Santos) et *O bravo* guerreiro[1118].

Terra em transe

Dans sa tentative de compréhension du processus historique antérieur au putsch, le film raconte les aventures du poète de gauche Paulo Martins et ses oscillantes alliances tantôt avec le leader populiste Felipe Vieira, tantôt avec la bourgeoisie réactionnaire et son leader Porfírio Diaz (des alliances qui renvoient à celles d'une certaine gauche d'avant 1964) jusqu'à l'éclosion du coup

[1117] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento : cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo : Brasiliense, 1993. p.17.
[1118] ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema* novo. Op. cit. p. 437.

d'État et son propre assassinat (presque un suicide) par les forces putschistes. Par ailleurs, le film présente les machinations de la droite conservatrice et son alliance avec la bourgeoisie et l'impérialisme pour usurper le pouvoir en mettant fin au gouvernement populiste de gauche et en stoppant les réformes progressistes qui étaient en marche au Brésil en 1964.

Nous avons divisé le film en 10 parties. La première raconte le déclenchement du coup d'État par les forces réactionnaires, la décision de Vieira de ne pas résister et l'assassinat de Paulo Martins par des policiers qui en a découlé[1119]. En demandant à son conseiller militaire de disperser les troupes, Vieira répétait la décision du Président João Goulart, qui a préféré quitter le pays plutôt que de résister, ayant peur d'une guerre civile aux conséquences imprévisibles et incommensurables pouvant aboutir à un massacre du peuple. Surtout, João Goulart était déjà au courant de la participation nord-américaine au putsch et avait été informé que l'une de leurs escadres se dirigeait vers la baie de Guanabara.

Le poète et journaliste Paulo Martins, comme le journaliste Marcelo du film *O desafio*, est partisan, de manière beaucoup plus explicite, de la résistance armée. Comme il le dit, « nous devons résister», « le sang versé n'a pas d'importance» car « on ne change pas l'histoire avec des larmes» et on ne peut pas « observer l'histoire sans souffrir». En faisant l'apologie de la lutte armée, Paulo représente la dissidence radicale du PCB, celle qui ne supportait plus une politique considérée comme conformiste et révisionniste qui prônait une résistance pacifique. Avant de poursuivre l'analyse du film, essayons de comprendre la personnalité et les enjeux politiques qui entourent la mort du poète.

Même si Glauber Rocha affirme qu'il est le portrait d'un intellectuel communiste latino-américain typique des années 1960, le personnage du poète Paulo Martins est, sûrement, l'un des personnages qui garde le plus d'affinités avec son créateur. Les doutes et les sentiments du poète, notamment son arrogance vis-à-vis du peuple et de sa culture, sont ceux du cinéaste, ses contradictions sont celles des cinémanovistes et des intellectuels de gauche de son époque.

Paulo Martins, que Glauber, dans son interview à Michel Ciment, considère comme une sorte de développement de la conscience ambiguë d'Antonio das Mortes, n'est plus un personnage relais dans la mesure où il n'est pas un alter ego des intellectuels de gauche au sein du récit, mais l'intellectuel lui-même. Le rêve d'une société révolutionnaire et socialiste ayant été brisé, Paulo Martins incarne non pas le personnage révolutionnaire, issu des milieux populaires ou des classes moyennes inférieures, responsables de l'éveil de la conscience critique des pauvres, mais

[1119] Le poète, révolté, est dans une voiture avec l'intellectuelle de gauche Sara, en train de discuter de la décision du gouverneur Vieira de ne pas réagir au putsch conservateur lorsqu'il force un barrage de police et est fusillé. Pendant sa longue agonie, dans un long flash-back, il revoit la période précédent le putsch.

l'intellectuel en crise, dans sa relation directe avec sa classe et sa catégorie et qui s'interroge sur les raisons des erreurs du passé. Ainsi, il ne s'agit plus d'une vision du dehors, de raconter la culture de l'autre sans jamais lui céder la parole. Ce rôle de l'intellectuel poète révèle une vision endogène, une réalité connue empiriquement. Paulo Martins ne représente plus un idéal en devenir, mais la critique du passé, la caricature de l'action des intellectuels dans la période antérieure à 1964. Ses erreurs, comme ses alliances avec la droite et la gauche, ou sa mauvaise foi envers le peuple, doivent être perçus comme la critique d'un temps révolu.

Il est un bourgeois romantique qui défend la lutte armée et qui ne voit aucun problème à mourir pour ses idées. Mais dans son élitisme, il y a un certain mépris envers le peuple qui n'est pas différent de celui cultivé par les intellectuels conservateurs. Après le documentaire qu'il réalise contre son ami, le conservateur Porfírio Diaz, Paulo, ressentant quelques regrets, va à la rencontre de son ex-protecteur et mentor politique. À un certain moment, après lui avoir demandé ce qu'il voulait pour revenir au bercail, Diaz lui dit : « la politique est une arme pour des élus ! Pour les dieux ! Les extrémistes ont créé la mystique du peuple, mais le peuple ne vaut rien. Le peuple est aveugle et vindicatif. Si l'on donne des yeux au peuple, qui fera-t-il ?». Cette phrase fait penser, pour des raisons différentes, à celle de Paulo Martins, déjà analysée dans ce travail, lorsqu'il interrompt le discours du personnage Jerônimo, considéré comme le représentant légitime du peuple par Sara, et le traite d'imbécile, d'analphabète et de dépolitisé. Ouvrons une parenthèse pour expliquer que cette position de Paulo Martins peut être interprétée au moins de deux manières différentes. D'abord, nous pouvons la voir, dans un film qui prétend être l'analyse critique de la praxis politique et des mauvaises stratégies des intellectuels de gauche, comme la manière équivoque dont ces intellectuels méprisaient le peuple et sa culture, mais aussi comme la vision du cinéaste lui-même (en tant qu'homme de gauche) - et, par extension, des cinémanovistes -, puisque le poète est une sorte d'alter ego du réalisateur, un personnage très autobiographique, qui, malgré les erreurs du passé, continue à faire preuve de mauvaise foi envers le peuple et sa culture, à les considérer de façon hautaine. Cette dernière lecture peut d'ailleurs être corroborée par quelques-unes de ses déclarations que nous analysons ci-après.

Ainsi, concernant les ressemblances entre les phrases du poète et du sénateur conservateur, ce n'est pas un hasard si, à la fin du film, Alvaro dit à Paulo qu'il est une sale copie de Diaz. Mais autant la phrase de Diaz que celle de Paulo Martins font penser à un discours de Glauber Rocha qui apparaît dans les extras du DVD du film où il raconte que *Terra em transe* « démystifie le peuple et dés-idéalise le prolétariat qui avait été romancé par le romantisme socialiste et par les Européens car évidemment le niveau des ouvriers européens est supérieur à celui des latino-américains ; l'ouvrier [européen] est plus cultivé et sait lire et écrire». Comment est-il possible, pour un cinéma supposé

révolutionnaire, transformateur et éveilleur de conscience, d'entamer un dialogue avec un public limité intellectuellement en lui proposant des œuvres sophistiquées et hermétiques ? Comment se fait-il que l'on ait la conscience de ses limitations au moment de le critiquer, mais pas au moment de lui proposer quelque chose qu'il puisse comprendre ?

La sentence de Diaz rappelle une autre prononcée par un gouverneur de l'état de Minas Gerais, Antonio Carlos, un peu avant la Révolution de 1930, qui disait : « Faisons la révolution avant que le peuple ne la fasse». Cette proposition, comme celle de Diaz, démontre la préoccupation envers la possibilité d'une révolution réalisée par le peuple qui pourrait mettre fin aux privilèges des classes moyennes. D'ailleurs, Diaz n'hésite pas à ironiser au moment où il va rencontrer Fuentes pour lui parler du putsch : « Le peuple au pouvoir ? Jamais !». Mais les énoncés de Diaz, de Paulo et de Rocha ne montrent pas seulement la symbiose qu'il peut y avoir entre le réalisateur et ses personnages, mais aussi le préjugé et le mépris des intellectuels, toutes tendances politiques confondues, envers le manque d'intelligence académique et de culture générale de la majorité du peuple. En ce sens, ils ne sont pas très différents d'un discours prononcé par Plínio Salgado, l'intellectuel nationaliste et conservateur qui a fondé en 1932 le groupe *Ação Integralista Brasileira* (AIB), le parti fasciste brésilien, au cours duquel il affirme que « Nous ne pouvons aucunement courtiser la masse populaire. Elle est un monstre inconscient et stupide (…). Le peuple s'est déjà fait l'esclave, depuis longtemps, de ceux qui l'exploitent. Nous ne devons pas cajoler l'esclave mais le sortir de sa prison, non avec des amabilités, mais en lui imposant de nouvelles formes de mentalité[1120]».

Malgré ses ambiguïtés, Paulo représente surtout l'engagement intellectuel et politique de son créateur et des intellectuels engagés de sa génération. C'est pourquoi la mort du poète dans le film symbolise la fin d'un rêve de toute une génération, le terme du romantisme révolutionnaire qui a marqué les années précédentes. En tuant le personnage, Rocha tue non seulement l'idée d'une révolution socialiste au Brésil, mais surtout le rêve d'un cinéma révolutionnaire et transformateur qui ferait des cinéastes les gourous et les précepteurs - une espèce de philosophes dans le sens voulu par Platon - d'une société plus équitable. Mais comme le dit Hélio Pelegrino dans les extras du DVD sur le film, la mort du poète c'est une mort en vie. En ce sens, la mort de Paulo décrète aussi, en tant que fin d'un rêve, la fin d'une forme d'engagement artistique et l'avènement d'une résistance plus radicale. La poésie et la politique, étant, comme l'avait pronostiqué Sara, trop pour un seul homme, Paulo choisit l'action politique et la lutte armée. Comme l'avait dit Rocha lui-même, Paulo «sait [ou prend conscience, selon nous] que les paroles sont impuissantes pour la

[1120] Cité chez : CHAUI, Marilena, CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978. p. 48. Apud : Daniel Pécaut. Entre peuple et nation. Op. cit. p. 38.

résolution des problèmes pratiques, que les poètes [ou plutôt la poésie] n'ont pas la capacité de faire face aux problèmes pratiques[1121]», même si nous pensons que, dans son romantisme individualiste, il conçoit son engagement, son action, comme un sorte de prolongement moral et éthique de son art.

Ainsi, en optant pour la lutte armée, le poète veut, comme le journaliste Marcelo du film *O desafio*, dénoncer l'immobilisme, le conformisme et l'inefficacité de la résistance simplement artistique. Son choix fait par conséquent le partage entre la théorie et la pratique dans la mesure où nous pouvons concevoir comme conclusion que l'art et la politique sont deux choses totalement différentes et pas souvent conciliables. Paulo n'arrive jamais à harmoniser les deux, étant souvent un artiste esthétiquement déterminé et plein de convictions, mais un homme politique hésitant et riche en contradictions. Il nous donne l'impression parfois que sa poésie n'est pas un reflet immédiat de la réalité, mais, pleine de volontarisme, elle est le fruit d'une réalité médiate, faite par d'autres arts, comme les photos que lui montre Sara et sur lesquelles il pense qu'il faut écrire quelque chose, ou par d'autres personnes (l'auteur des photos ou les deux leaders politiques qu'il suit). Ses convictions politiques semblent être le résultat d'une volonté, d'une foi, d'un désir subjectif, romantique et quasiment messianique de changement qui se fait au détriment du réel, au détriment de la masse comme symbole d'une collectivité. Une foi que sa mort viendra nier comme il le dit : « Ce n'est plus possible ! Ni la foi impuissante [de l'artiste], ni la foi ingénue [du peuple, de politiques] !»

D'ailleurs, avec sa mort, il espère finalement avoir harmonisé l'art et la politique car dans la société qu'il laisse derrière lui, il était impossible d'accorder l'esthétique de l'artiste avec la justice sociale, les deux causes pour laquelle il serait en train de mourir. Dans ce sens, nous sommes d'accord avec Jean-Claude Bernadet quand il soutient que :

> « Le poète qui se lance dans la politique n'est pas ni ne devient jamais un professionnel de la politique. Ce sont des motifs éthiques, c'est l'impossibilité d'accepter la société telle qu'elle est qui le conduisent à l'action. La politique est pour lui un instrument de l'éthique. La réalisation totale serait l'harmonisation de la politique, de l'éthique et de l'esthétique. Éthique et esthétique peuvent s'harmoniser, mais la politique n'est ni morale ni esthétique, et cela détruit Paulo Martins qui ne connaît pas Machiavel[1122]».

La deuxième partie porte sur la rupture du poète avec Diaz, représentant du conservatisme, qui marque le début d'un long *flashback* avec les réminiscences du poète moribond qui revoit sa vie, représentée comme l'emblème des erreurs commises par la gauche dans son alliance avec le

[1121] Le journal *Estado de Minas*, 13/05/1980. Apud: Sidney Rezende (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 205.
[1122] BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo : Polis, 1978. p. 120.

populisme et la bourgeoisie. Au début de cette partie, Rocha donne sa version de la première messe au Brésil. Dans cette relecture d'un épisode historique marquant le début de la colonisation, au lieu de l'idée de fondation d'une Nation, Rocha symbolise l'idée de la permanence du colonialisme culturel, économique et politique. Mais à la différence du XVIe siècle, au XXe siècle le colonialisme se fait avec la connivence des classes dominantes internes. Ici, le colonisateur est personnifié par le pouvoir conservateur et fasciste (le drapeau noir) représenté par Porfírio Diaz avec le soutien de l'Église officielle (le crucifix[1123]) et de l''Explint, l'entreprise américaine, avec le soutien du peuple aliéné (les personnages qui représentent l'Indien et le colonisateur sont des figures carnavalesques).

Comme les anciens colonisateurs, Diaz habite dans un palace aussi baroque que les palais portugais de l'époque ; et comme les militaires, il semble appuyer son pouvoir sur l'Église et la foi. Pendant son discours, il semble entrer dans une transe mystique lorsqu'il parle du Christ, auquel il se compare. Puis, nous le voyons danser une valse avec Sylvia qu'il offre en mariage à Paulo un peu plus tard dans la séquence, en agissant comme s'il était son maître, comme si elle n'avait pas ou ne pouvait pas exprimer sa propre volonté. Sylvia, tout de blanc vêtue, peut être perçue comme le symbole de la république dominée par le pouvoir conservateur.

Davantage qu'une simple séparation, cette rupture avec Diaz marque aussi la quête d'émancipation du poète et son envie d'être un créateur indépendant et engagé, autonome, semblable à l'idéal des jeunes cinéastes qui ont fait table rase du passé pour créer leur propre cinéma, lequel, à son tour, rompait avec le cinéma commercial d'avant. Quand le sénateur lui demande s'il n'est pas satisfait, il répond que si, mais qu'il n'a plus envie d'être le pupille de quelqu'un et qu'il souhaite écrire « une poésie nouvelle», « parler de choses plus sérieuses». Il trouve d'abord du travail comme journaliste et puis auprès de Vieira qui est quasiment une sorte de produit de l'imagination du poète, la réalisation du rêve du philosophe précepteur des gouvernants voulu par Platon. Quand Vieira cherche son indépendance et contrarie les plans, la direction, que le poète avait tracés, Paulo rompt avec lui. Vieira serait la principale création du poète et en ce sens il garde une certaine association avec le cinéma dans la mesure où Vieira incarne les changements idéalisés par le poète autant que les films étaient les vecteurs de transformation de la société pour les membres du cinéma novo. En ce sens, le leader politique est pour Paulo ce que le cinéma était pour Rocha.

[1123] Dans le film, le défilé sur une voiture découverte représentant une sorte de bateau se dirigeant vers les rives brésiliennes symbolise autant l'idée de colonisation étrangère (portugaise entre autres) que les fameuses Marches de la famille avec Dieu pour la liberté. Après le comice du 13 mars 1964 lorsque le président Jango, soutenu par une grande majorité de la gauche, avait annoncé ses principales réformes de base, les groupes conservateurs ont organisé ces marches en signe de répudiation du président et de son supposé gouvernement communiste.

La troisième, la quatrième, la cinquième, la sixième et la septième partie ont rapport à la campagne de Vieira. D'abord, Sara va rendre visite à Paulo Martins dans la rédaction afin de le convaincre de travailler pour Vieira. Le plan de l'arrivée de Sara se répète, indiquant peut-être qu'elle est allée lui parler plusieurs fois. Puis Paulo s'engage dans la campagne de Vieira et dès sa première rencontre avec le leader populiste il essaye de dicter la ligne politique que ce dernier devrait suivre en récitant un court passage de *Martin Fierro*, ce poème de l'Argentin José Hernandez qui jouit d'une immense popularité dans son pays en raison de son engagement du côté du gaúcho, symbole du peuple :

« Tout seul en toute saison
C'est le pauvre sans avoir
Lorsque nul ne veut devoir
À sa race offrir raisonnement
Quand il lui faudrait maison
École, église et pouvoir»

Ensuite, nous voyons la campagne populiste de Vieira qui défile au milieu du peuple en promettant « Des jours meilleurs pour les pauvres ! Une vie nouvelle pour tous !». Felício, le leader des sans-terres, essaye de parler mais, outre sa difficulté personnelle à s'exprimer, il n'y parvient pas parce que Vieira le coupe avant qu'il ne termine ce qu'il voulait dire, en observant que lui, Vieira, mettra fin aux abus. Si, d'un côté, l'instance narrative représente le leader populiste comme quelqu'un qui veut parler au peuple sans écouter ce que le peuple a à lui dire, de l'autre côté, elle représente le pauvre comme un imbécile, incapable de communiquer ou de transmettre ses envies et ses besoins. Juste après cette tentative de dialogue, Vieira manifeste son envie de « promulguer des élections libres pour élire les représentants légitimes du peuple». Et ce représentant légitime n'est pas Felício, mais « ceux qui lutteront pour ses [du peuple] nécessités immédiates». Cette dernière phrase définit, comme nous l'avons déjà analysé, la notion de peuple de l'époque qui se restreignait aux personnes engagées, à ceux qui luttaient pour la libération et qui excluait les subalternes, considérés comme aliénés.

Après la campagne qui a élu Vieira gouverneur de la province dAlecrim, Paulo commence à se poser des questions sur les problèmes à venir, sur les promesses tenues lors de la campagne et comment le candidat, lui-même et leurs alliés réagiraient. Et les problèmes ne tardent pas à faire surface. Toute de suite après ces réflexions, la caméra montre une foule silencieuse[1124], bien moins

[1124] Ce plan est issu du documentaire de Glauber Rocha, *Maranhão 66*, où il montre la foule qui attend José Sarney, le gouverneur élu de l'état du Maranhão, *Nordeste* du Brésil. José Sarney, l'un des hommes politiques les plus corrompus du pays - qui serait le premier président brésilien après la dictature, en remplacement de Tancredo Neves, dont il était le

enthousiaste que celle qui suivait le candidat pendant la campagne. Elle occupe la place comme si elle attendait quelque chose, comme si elle espérait que les promesses soient satisfaites. Puis nous voyons Felício, le visage fermé et habillé avec les mêmes haillons qu'avant (signalant que la situation des pauvres n'a pas changé), qui monte une petite pente, suivi d'une foule de paysans aussi mal habillés que lui.

Tandis qu'il monte, la caméra, placée dans la position de Vieira qu'il va rencontrer, recule en zoom arrière pour mieux dénoncer la distance entre le peuple et les autorités politiques. Plus le peuple essaie de se rapprocher, plus les autorités reculent. Mais la distance entre les uns et les autres est aussi marquée par la façon dont ils sont habillés. Si Felício et les paysans portent des haillons ou sont torse nu, Vieira sort de sa belle voiture avec son costume blanc, tenant un cigarillo à la main. Outre ses acolytes habituels, le gouverneur vient cette fois-ci accompagné des forces de l'ordre qui, avec leurs matraques, repoussent les paysans, en les éloignant du lieu où le leader populiste se retrouve. La scène est une citation, comme l'ont déjà noté plusieurs analystes avant nous, de la scène de l'escalier Odessa du *Cuirassé Potemkine*, de Sergueï Eisenstein, où le peuple est massacré par les forces du tsar.

Menacé d'expulsion de ses terres, Felício est allé parler à Vieira pour lui dire le suivant :

> « Nous nous sommes installés sur ces terres, il y a déjà plus de vingt ans... et on a labouré cette terre, on y a planté. Et nos femmes ont accouché sur ces terres. Maintenant, on ne va pas s'en aller d'ici rien que...parce qu'un propriétaire est tombé, Dieu sait d'où, avec un papier officiel disant que ces terres lui appartiennent. Ce que je voulais dire, Monsieur... On a confiance en vous, mais si la justice décide que l'on doit quitter ces terres, on mourra, mais on s'en ira pas».

Paulo l'interpelle, ils discutent et le poète finit par traiter ce représentant du peuple de « pauvre type, faible, bavard, lâche». Felício essaye de le frapper, mais il est jeté par terre par le poète qui lui lance, de manière très méprisante, un « tu vois que tu ne vaux rien !». Dans une ambiguïté typique de l'époque, en même temps qu'elle dénonce l'arrogance et le mépris des intellectuels envers le peuple, l'instance narrative représente ce dernier encore une fois comme un idiot, de sorte que le public est presque obligé d'être d'accord avec la position du poète. En outre, Paulo traite Felício de lâche et de faible, tandis que l'attitude du paysan qui affronte tout seul le gouverneur, ses alliés et les forces de l'ordre est tout sauf froussarde. Que voulait le poète ? Que Felício arme son peuple, comme l'ont fait plusieurs leaders messianiques, pour affronter les puissants et se fasse assassiner comme l'ont été les leaders religieux, dont les enfants furent parfois égorgés ?

---

vice-président, qui est décédé avant d'accéder au pouvoir. José Sarney, un ami de Glauber Rocha, a été le commanditaire du documentaire.

Cette séquence marque la trahison du gouvernement élu face aux intérêts du peuple en dénonçant les promesses non satisfaites, son alliance avec les oligarchies et la spoliation des terres à l'intérieur du Brésil. Sans une politique de réforme agraire efficace, les paysans n'avaient pas de terre où cultiver une agriculture de subsistance et quand ils trouvaient une portion de terre abandonnée depuis des années, ils étaient, après l'avoir transformée en terre productive, souvent victimes de l'ambition des « colonels» qui apparaissaient pour usurper leurs terres avec de faux certificats de propriété émis invariablement avec la connivence des gouvernements locaux. Les paysans étaient impuissants face à la force des oligarchies régionales. Cette fois Vieira, le visage fermé, est très loin de la sympathie souriante affichée pendant la campagne. Au lieu de défiler au milieu du peuple - il reste pendant toute la séquence en retrait et ne dit rien –, il envoie la police qui l'aide à garder la distance et à contenir le silence de la masse.

Plus tard dans son appartement, alors que le spectateur pense qu'il va regretter son attitude violente envers le leader du peuple, Paulo démontre plutôt de la crainte puisque, selon lui, il aurait pu recevoir « un coup de pioche». Puis il persiste dans sa vision méprisante du peuple « lâche et servile». Difficile à croire, qu'il ne voulait, avec son attitude, que prouver la lâcheté et la servilité du peuple afin, peut-être, de susciter sa révolte.

Dans la séquence suivante, Felício git assassiné et le peuple accuse Vieira d'être l'assassin : « C'est Vieira l'assassin ! Il n'a pas tenu ses promesses […] Ce misérable nous a trahi. L'assassin travaille pour le gouvernement. Il travaille pour le 'colonel' Moreira». Puis apparaît Vieira qui demande à son officier de ne pas réprimer les manifestants, « tous ont le droit de protester», au même temps qu'il demande également de ne pas arrêter, comme le suggère l'officier, le « colonel» Moreira, commanditaire récidiviste de l'assassinat, parce qu'il a financé une grande partie de sa campagne. En raison de l'incapacité morale de Vieira à « choisir entre les bases électorales et les engagements», du fait qu'il ment au peuple et de sa décision de mettre en marche une « répression policière» contre le peuple – ce qui contredit la phrase dite à l'officier concernant le droit à tous de protester -, Paulo décide de ne plus participer à la farce et de rompre avec Vieira. De surcroît, Paulo est préoccupé par le fait que la veuve de Felício, peut-être parce qu'elle le reconnaissait comme le mentor politique du gouverneur, l'accusait d'être l'assassin. La séquence dénonce l'association immorale entre le gouvernement populiste et les forces rétrogrades et conservatrices qui luttaient contre les intérêts du peuple, mais aussi la séparation entre l'élite et le peuple dont les intérêts divergents et antinomiques rendaient l'idée de front unique impossible.

La dernière séquence, avant le retour du poète à Eldorado, sert à signaler la différence entre Sara et Paulo comme modèles conflictuels de deux types d'intellectuels engagés et de deux formes de résistance possibles dans un pays en lutte contre le fascisme. Sara est une représentante typique de

l'engagement symbolisé par le PCB. Elle a sacrifié sa vie privée aux idéaux collectifs pour lesquels elle lutte et auxquels, même après avoir été arrêtée et torturée, elle n'a jamais renoncé. En révélant ses expériences pragmatiques, elle dénonce les aspects dogmatiques et théoriques de la vie menée par le poète qui serait totalement éloigné de la réalité et le conduirait à penser davantage à lui-même qu'à sa propre cause (un dialogue qui rappelle celui entre le journaliste Marcelo et Ada, sa maîtresse bourgeoise). Par ailleurs, il importe de souligner que pendant ces petites séquences qui conduisent à la rupture entre Paulo et Vieira, le poète, malgré le fait qu'il défend les intérêts du peuple en demandant justice, parle tout le temps à la première personne en affirmant qu'il ne peut pas admettre un tel mensonge, qu'il n'est pas le policier du gouvernement, qu'il a des engagements envers lui-même ou qu'il a soif d'absolu. C'est dans ce dialogue avec Sara que Paulo commence à montrer une certaine désillusion par rapport au pouvoir, à la capacité effective de la transformation sociale par l'art et son envie d'une action plus efficace et plus directe. Il observe, lorsqu'elle l'invite à reprendre la plume, que « la poésie n'a pas de sens. Des mots ! Les mots sont inutiles !»

Avec son retour à Eldorado, terre de Porfirio Diaz, le poète semble avoir renoncé à l'écriture et à l'engagement pour plonger dans une sorte de vide existentiel symbolisé par les orgies organisées par Julio Fuentes, le magnat local de la presse, qui reflètent l'état de confusion de sa pensée et sa désillusion. Comme lui-même le dit, « quand je suis revenu à Eldorado […], je portais en moi la dure amertume des rencontres perdues et, une fois de plus, je m'égarais dans le tréfonds de mes oublis. Je ne croyais ni aux rêves ni à rien. Seule la chair me brûlait et je m'y rencontrais». Le poète montre, dans l'un des plus beaux moments de sa poésie, toute sa désespérance, sa dépression et son dégoût de la vie lorsqu'il soutient que :

« Quand la beauté est surpassée par la réalité
Quand nous perdons notre pureté dans ces jardins de maux tropicaux
Quand, parmi tant d'anémiques, nous respirons
La même haleine de vermine par tant de pores animaux
Ou quand nous fuyons les rues et à l'intérieur de nos maisons
La misère nous accompagne dans les choses les plus fatales
Comme la nourriture, le livre, le disque, les vêtements, le plat, la peau
Le foie en rage éclatant, la gorge en panique
Et un inexplicable oubli de nous-même,
Nous sentons, finalement, que c'est la mort qui converge,
Même sous forme de vie, agressive !»

La huitième partie marque le retour du poète vers Alecrim et Vieira. Paulo est délivré de son désarroi et convaincu de l'inutilité de la vie orgiaque par Sara et deux autres militants qui vont à son

appartement, à la demande de Vieira, pour l'inviter à se réengager aux côtés du leader populiste afin de sauver le pays de la colonisation de l'Explint (entreprise multinationale symbolisant dans le film l'impérialisme américain). Pour cela, il faut qu'il utilise le groupe de presse de Julio Fuentes pour détruire son ami Diaz. Le dialogue de Paulo et Fuentes, qui met en scène l'alliance du populisme avec la bourgeoisie supposée être nationaliste représentée par Fuentes, montre les hésitations et le peu de civisme et de patriotisme d'une bourgeoisie intéressée uniquement par les profits personnels qu'elle peut tirer du jeu politique. Finalement, Paulo arrive à séduire Fuentes qui lui donne carte blanche pour faire ce que bon lui semble contre Diaz. Et il réalise un documentaire, très influencé par *Citizen Kane*, où il dénonce tous les crimes du sénateur conservateur, dépeint comme un traître, un putschiste associé au capitalisme international[1125]. Le documentaire, que Paulo réalise non sans contrariété et regrets, et la conversation qui s'ensuit entre Diaz et lui marquent la rupture définitive du poète avec son ami Diaz et son retour à la campagne de Vieira.

La neuvième partie est consacrée à la campagne présidentielle de Vieira, mais aussi à une sorte de rupture définitive du poète et de l'instance narrative avec le peuple et le populaire. On a l'impression que Paulo ne revient à la campagne que pour exposer ses contradictions et constater que rien n'a changé et ne changera jamais tant que le pays aura un peuple aussi imbécile et soumis. Et cela apparaît de manière très nette dans la façon ironique dont il présente Vieira comme un candidat populaire où la phrase « Vieira, un candidat populaire» semble plus une interrogation qu'une affirmation, étant donné qu'il est associé à la bourgeoisie qui lutte contre les intérêts du peuple. C'est aussi une manière de se moquer de la cécité et de la manipulation du peuple qui n'arriverait pas, en raison de son ignorance et de son aliénation, à percevoir les véritables intentions du leader populiste, qui est, en réalité, un grand imposteur démagogue.

Dans cette partie - la plus hermétique et la plus polysémique en raison d'un discours fuyant et plus fragmenté qui la rend quasiment impénétrable et insaisissable à un public peu habitué à ce genre de cinéma -, Paulo Martins, qui semble hésitant dans ses convictions, fusionne le pessimisme de Corisco et le nihilisme d'Antonio das Mortes avec le préjugé et le mépris qu'ont certains intellectuels envers le peuple et le populaire. C'est lors de cette séquence qu'il insulte Jerônimo, présenté par Sara comme un représentant du peuple, que les collaborateurs directs de Vieira tuent un représentant légitime des classes subalternes (un qui, au moins, savait s'exprimer) devant tout le

[1125] Le personnage de Porfírio Diaz est très influencé par Carlos Lacerda, un homme politique *carioca* très conservateur, ex-gouverneur de l'état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro. Lacerda, qui a été communiste dans sa jeunesse, a été associé à la tentative de coup d'État pendant la présidence de Getúlio Vargas, a été l'un des responsables de la renonciation du président Janio Quadros en 1961, a participé activement à la tentative d'empêcher João Goulart, le vice président de Janio Quadros, d'assumer le pouvoir et fut l'un des principaux artisans du putsch de 1964.

monde, y compris la masse qui - défilant dans une sorte de transe carnavalesque derrière le leader populiste, au milieu des danseurs et des percussionnistes d'une école de samba - accuse la victime d'être un extrémiste, un communiste. Ce défilé du peuple est représenté comme métaphore de la désorganisation d'Eldorado, mais surtout comme allégorie de l'adhésion aveugle et aliénée du peuple à Vieira. De cette manière, l'assassinat et la démonstration d'aliénation du peuple sont utilisés par l'instance narrative pour dénoncer en même temps la naïveté des communistes, dont Sara est le modèle, qui croyait à une préparation du peuple, et les ambiguïtés du populisme qui voulait incorporer le peuple au système social et politique mais qui, en réalité, l'excluait par la pratique de ses hommes politiques ou par les membres de ses alliances. D'après le poète qui ne croit pas à une existence indolore et se moque de la possibilité qu'un jour la masse puisse prendre le pouvoir par sa conscience,

« ...Le peuple maigre, apathique, abattu
[qu'il voit dans les rues]
Ce peuple ne peut croire en aucun parti
Ce peuple brisé dont le sang sans vigueur
Ce peuple a besoin de la mort
Beaucoup plus qu'on ne pense
Le sang qui en son frère stimule la douleur
Le sentiment du néant qui fait naître l'amour
La mort comme foi, non comme peur.»

De plus en plus pessimiste et nihiliste, le poète, qui ne croit plus aux transformations par la politique, fait l'apologie du sacrifice de la masse. Ce plaidoyer de la violence et de la mort du peuple comme quelque chose de bénéfique et revigorant rappelle le leader messianique Sebastião qui, dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, défendait une revitalisation du peuple par le sang des innocents et des femmes. Cette apologie d'une violence transformatrice fait aussi penser à Georges Sorel et à son livre *Réflexions sur la violence* où l'auteur français suggère qu'il faut parfois oublier les conséquences immédiates d'un acte pour penser à celles lointaines où, éloignés de tous les aspects émotionnels et passionnels, nous pourrons voir les effets positifs provoqués par ce qui était au départ perçu comme un cataclysme. Éloignés dans le temps, nous pouvons souvent analyser les faits de manière plus impartiale et motivés uniquement, pour le meilleur ou pour le pire, par l'observation empirique.

La dixième et dernière partie représente la trahison de la bourgeoisie et sa participation au coup d'État à côté des conservateurs et du capital étranger. Oscillante et hésitante dans ses convictions,

la bourgeoisie y démontre, encore une fois que, dans les enchères du jeu politique, elle campera toujours du côté du plus fort ou de celui qui lui propose plus d'avantages. Diaz fait voir à Fuentes (comme Mário fait voir à sa femme Ada dans le film *O desafio*) que la politique est une lutte de classes et qu'en tant que bourgeois, Fuentes ne pourrait jamais être du côté des prolétaires car une fois la révolution prolétarienne enclenchée, les riches seraient les premières victimes d'un peuple qu'il voyait comme revanchard. Pragmatique, Diaz oblige Fuentes à reconnaître la vacuité et le côté artificiel de son discours pseudo-sociologique ou social en le réduisant à ses aspects plus matériels, à sa réelle valeur d'échange. Autant dans sa coalition avec les progressistes que dans sa cabale aux côtés des conservateurs, le film dépeint la bourgeoisie comme une force auxiliaire et parasite, objet et jamais sujet du processus social, se donnant souvent au meilleur payeur. Il dénonce encore une fois les aspects oniriques et utopiques de l'idée d'un front unique avec une bourgeoisie nationaliste.

Dans un ultime et désespéré recours, Alvaro va à la rédaction de la revue proposer à Paulo de s'allier à Diaz et à Fuentes afin d'empêcher le putsch. Face à la résistance et à la détermination du poète de rester jusqu'au bout aux côtés de Vieira, Alvaro, persuadé que ce dernier n'a pas l'étoffe d'un héros, préfère, en présageant des jours ténébreux pour le pays, renoncer à la lutte et se suicider. Le film représente Alvaro comme le symbole d'une gauche festive, théorique et lâche qui, le moment venu, renonce au combat.

Après la mort d'Alvaro, nous voyons, dans un montage alterné et court, plusieurs plans des campagnes de Diaz et de Vieira. Tandis que le premier est déterminé à accéder au pouvoir par la force, qu'il considère comme un acte démocratique puisque la démocratie est « un exercice de la volonté du peuple» et que les putschistes furent élus par le peuple, Vieira et ses acolytes ne voient pas la nébuleuse se former et, dans leur romantisme et leur naïveté, croient encore dans les voies constitutionnelles et pensent encore être capables de lutter contre l'impérialisme. Diaz s'appuie sur la défense des valeurs morales et religieuses de la société, alors que Vieira, naïvement, croît à la force du soutien du peuple. Ces scènes de la campagne sont les dernières parties du *flashback*.

Ensuite, nous revenons à la première partie et à l'agonie du poète. Les scènes alternent des plans du couronnement de Diaz transformé en une sorte d'empereur moderne – certainement pour mieux accentuer son despotisme - avec d'autres plans sur la mort du poète qui voit, dans son délire, des scènes du passé et rêve d'une victoire de la lutte armée. On voit Diaz monter les escaliers, accompagné des représentants des groupes qui l'ont soutenu symbolisés par le prêtre (l'Église), Fuentes (la bourgeoisie), les forces de l'ordre (les militaires) et le peuple. Certaines personnes du cortège sont déguisées avec des vêtements du Moyen Age pour caractériser l'aspect conservateur et passéiste du putsch.

La mort de Paulo Martins symbolise l'échec de la politique populiste[1126] et des intellectuels progressistes qui ont déterminé la fin du rêve d'une révolution socialiste de la gauche brésilienne et d'un cinéma engagé. Mais cette mort romantique du poète est avant tout la mort du paternalisme et du messianisme politique des intellectuels et de leur rêve d'une société dirigée par des hommes politiques formés et influencés par les idées des intellectuels-précepteurs. En ce sens, cette mort peut aussi être perçue comme une fuite (comme celle d'Álvaro), une sorte de suicide. Le refus d'une vie où il n'y aurait plus d'espace pour la beauté esthétique d'une poésie révolutionnaire et militante ni pour la justice sociale pour lesquelles l'artiste se battait. Ainsi, le film *Terra em transe*, épitaphe d'une génération et d'un idéal, est en même temps une allégorie de la crise d'un pays et un requiem pour le rêve d'un art téléologique (la poésie dans le cas du film) qui « guiderait» le peuple et transformerait la société.

En représentant le peuple à côté des conservateurs, le film veut peut-être dénoncer le manque de préparation et la naïveté de la gauche qui croyait aux bases révolutionnaires d'un peuple prêt à résister en cas de putsch. S'il mentionne en passant le manque de mobilisation des masses, tout en les accusant de passivité à la fin, il oublie de signaler qu'elles n'ont jamais été vraiment préparées pour une lutte commune puisque la plupart des manifestations artistiques et politiques de l'époque, qui devaient leur apporter la conscience critique, n'étaient pas dirigées vers eux, outre le fait que ces manifestations faisaient abstraction des principaux problèmes qui affligeaient directement le peuple.

D'après Glauber Rocha, *Terra em transe* est une continuation de *Deus e o diabo na terra do sol.* C'est l'arrivée de Manuel à la mer, à une ville divisée par les conflits politiques qui est loin de la vision de la terre promise, berceau de la rationalité et lieu de passage obligatoire pour les candidats révolutionnaires ainsi que le supposaient les films de la première phase. De solution et d'espace de modernité, la ville est devenue une terre en transe, en conflit et dominée par le chaos. Et Manuel - qui, comme Aruan, est parti vers la ville pour éveiller sa conscience critique - pourrait bien être Felício, le leader des paysans sans-terre assassiné par la bourgeoisie. À la fin, avec la mort du poète sur les dunes, espèce de désert figurant la solitude du poète, nous avons l'impression que c'est la mer (la ville) qui est devenu *sertão*, représenté comme un synonyme d'archaïsme, d'obscurantisme, de retardement et de paralysie dans les films de la première phase.

Dans *Terra em transe*, le peuple continue à être l'objet des décisions prises par le haut de l'échelle sociale et politique sans qu'il ne soit jamais invité à participer aux concertations. Il y est

[1126] Il est curieux de noter que les deux personnages les plus populistes du film (Vieira et le petit sénateur qui l'accompagne pendant la campagne) sont originaires des *chanchadas*, que Glauber Rocha considérait comme un cinéma populiste et populacier.

constamment insulté et toujours perçu comme retardé et inculte par les élites intellectuelle et politique. Selon Ismail Xavier :

> « cette réaction, portée à ses limites, ne va pas sans restituer les données qui, pendant plus d'un siècle, ont justifié les solutions par le haut, le penchant autoritaire des projets d'organisation nationale élaborés par des intellectuels conservateurs et/ou amenés à la pratique par une élite pragmatique, très peu menacée dans son contrôle de l'État. C'est une question très présente dans les excès et provocations de *Terra em transe* où Glauber réalise une radiographie de cette tendance autoritaire de l'intellectuel, en mettant sur la table des thèmes dérangeants, marqués par une charge de stéréotypie déjà sédimentée dans l'idée de 'tropique' comme complexe spécifique de culture. Dans sa réflexion sur le pouvoir, son film n'exclut pas une réappropriation symbolique de ce qui, dans la tradition brésilienne, était un argument lapidé par la pensée conservatrice pour accentuer la particularité du pays[1127]».

Parfois, quand nous confrontons le discours de Rocha, qui affirme que le film est le fruit « d'une observation personnelle directement associée à ma réalité sans aucune autre base de la tradition culturelle brésilienne[1128]», à celui de Paulo Martins, ou quand nous voyons la manière dont le peuple est représenté dans les films du cinéma novo de la première phase, aussi bien que dans quelques-uns de la deuxième phase (que nous considérons comme une phase de transition), nous devons nous poser la question de savoir si le film incarne la « radiographie» d'un processus en marche depuis longtemps ou une permanence à travers la tentative de démythification de l'ouvrier voulue par Rocha. Ce qui apparaît dans les films est la vision d'un peuple humilié, constamment rabaissé et aboulique qui n'a jamais sa destinée en main et qui a besoin, pour se transformer, se moderniser et se libérer, d'être télécommandé par un leader politique ou par un intellectuel. L'idée d'insulter le peuple pour susciter sa révolte est un argument fragile et peu fiable. Si les offenses et les souffrances permissent un éveil de la conscience critique, les subalternes, qui souffrent dès le début de la colonisation au Brésil, auraient déjà fait leur révolution depuis longtemps car ils n'ont jamais été la priorité des gouvernements successifs.

Film légèrement hermétique et excessivement abstrait par moments, donnant parfois une impression de confusion ou d'élitisme, l'œuvre, qui romp définitivement avec l'idée de parler au peuple pour s'adresser directement aux intellectuels, a été incomprise et attaquée de manière violente par une grande partie de la presse brésilienne. En réalité, outre les dérangements provoqués par les engagements hésitants d'un poète dont la conscience est en transe comme son pays ou par une vision critique du peuple qui contrariait les idéaux marxistes de l'époque, il n'est pas

[1127] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 18.
[1128] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 172.

improbable que le film, qui est l'un des mieux de son auteur, ait été victime de sa position politique bien tranchée concernant la lutte armée. Une bonne partie de la critique intellectuelle étant influencée par le PCB, le fait que le film défende une position politique différente a amené plusieurs critiques à le considérer comme irrationnel et inconséquent dans une période où l'on cherchait la meilleure façon d'agir contre la dictature.

Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha (le Marcelo, du film *O desafio*, et le Gazaneu, d *Escola de samba alegria de viver*, l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*), dramaturge et acteur communiste, fondateur du CPC et du Teatro Opinião après le putsch, qui défendait la ligne de résistance prônée par le PCB, a affirmé quant au film que « Le Brésil n'est pas cela ! Le Brésil n'est pas cette merde que Glauber Rocha voit[1129]». Une autre personnalité importante du milieu politique qui critiqua le film fut Jacob Gorender, historien marxiste et militant du PCB, puis du PCBR (Parti Communiste Brésilien Révolutionnaire). Il a écrit que « L'aversion émotionnelle du populisme a atteint le terrain des arts et a glissé vers l'aversion de la masse populaire dans la filmographie de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satirise le leader populiste et les masses imbéciles qui se laissent tromper. On n'avait rien à attendre de ces masses idiotisées, mais de l'intellectuel qui dégaine sa mitraillette[1130]». Pour le journaliste et homme politique Fernando Gabeira, qui à l'époque défendait les positions du PCB mais qui plus tard adhérerait à la lutte armée en participant à la séquestration de l'ambassadeur américain Charles Burke Elbrick, le film « a été réalisé pour une minorité intellectualisée et qui s'imaginait capable de comprendre et d'interpréter ses allégories, mais qui ne pouvait profiter en rien en terme de compréhension d'une réalité nationale ou latino-américaine[1131]». A la véhémence de la critique, Rocha répond avec un article violent et d'une teneur un peu dramatique :

> « Ceux qui avant me considéraient comme un génie, maintenant me prennent pour un imbécile. Je restitue la génialité et l'imbécillité. Je suis un intellectuel sous-développé comme ces mêmes messieurs, mais face au cinéma et à la vie, au moins j'ai le courage de proclamer ma perplexité. Le cinéma ne m'intéresse pas de la même manière qu'il vous intéresse. Le cinéma est pour moi un moyen, y compris pour mon suicide, mais pourrait aussi être un pistolet. J'ai assez de courage pour appuyer sur la détente, tandis que vous n'avez pas même l'humilité d'analyser un film nouveau qui ne respecte pas les idées traditionnelles des maîtres du cinéma qui ont formé vos tranquilles apprentissages. Dorénavant, je vous dispense de juger mes films passés et à venir. Avec la sécurité de celui qui affronte ses propres risques sur un chemin qui n'est pas celui de la servilité,

[1129] MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991. p. 166.
[1130] GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6e. São Paulo : Atica, 2003. p. 82.
[1131] Cité in « Terra em transe em debates no Rio », *Folha de São Paulo*, 19/05/1967. Texte consulté sur le web le 10/01/2013 à l'adresse http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_25mai00.htm.

ni celui de l'impuissance, je vous réponds avec une phrase de mon ami et maître Heitor Villa-Lobos : 'Mes œuvres sont des lettres à la postérité, dont je n'attends pas de réponse[1132]».

Mais le film a aussi eu droit à ses défenseurs intransigeants. Lors de sa sortie, après des problèmes avec la censure, le Musée de l'Image et du Son (MIS) et la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro ont organisé le 18 mai 1967 un chaleureux débat avec la médiation du critique de cinéma Sérgio Augusto et la participation de plusieurs intellectuels, journalistes et personnalités du milieu cinématographique brésilien. Rocha n'a pas pu participer au débat. Outre Luiz Carlos Barreto, directeur de la photographie du film, le critique de cinéma Maurício Gomes Leite[1133] et Hélio Pelegrino, un psychanalyste, écrivain et poète militant de gauche, furent quelques-uns des rares défenseurs du film[1134]. Dans sa belle analyse du film, Gomes Leite observe que :

> « *Terra em transe* touche une vérité désagréable de manière désagréable, c'est-à-dire que le film blesse les idées reçues de la pensée ordonnée, des concepts solides de la droite et quelques slogans immuables de la gauche. Le cinéma de Glauber Rocha, comme du reste tout le bon cinéma des années 1960, est un cinéma provoquant, polémique, c'est-à-dire poétique. *Terra em transe* offre, dans un pays en crise, une féroce interrogation et beaucoup de désenchantement. Paulo Martins, le poète, oscille dans une sorte d'interlude romantique. Il aime son œuvre, il aime Sara, il respecte Diaz, il construit Vieira. Eldorado, pays en crise, est aussi un pays en transformation où tout oscille : hommes, faits, femmes, idées. Chaque plan dans le film signifie l'image d'une attitude morale ou d'un doute politique. *Terra em transe* est le portrait d'un peuple de l'Amérique latine, enthousiasme et paresse, aspiration mystique à la liberté, la façon de chacun de sauver la nation à sa manière. Glauber recourt à l'émotion avant l'intelligence. Son film est violent, pathétique, déséquilibré comme Eldorado. *Terra em transe* n'est pas forcément un grand film politique. C'est un film sur l'agonie de la politique[1135]».

1.3 – Les raisons possibles du changement de voie

Vers la fin de cette deuxième phase de réflexion, de révision du passé et de transition, quasiment concomitamment avec certains de ses films, d'autres œuvres étaient en cours de gestion et allaient apporter un nouveau genre de cinéma novo. Les nouveaux films allaient avoir une nouvelle forme

---

[1132] ROCHA, Glauber. *Jornal do Brasil*, 21/05/1967.

[1133] Dans les années 1970, le réalisateur et critique de cinéma Maurício Gomes Leite s'est exilé à Paris, où il a travaillé pour l'Unesco et où il est décédé d'une attaque cardiaque en 1993.

[1134] Le texte que le psychanalyste a présenté lors du débat ne fut publié que le 30 août 1981 dans le *Jornal do Brasil*, après le décès du cinéaste. Une autre personnalité ayant défendu le film dans la presse, ce qui n'a sûrement pas contribué à l'épargner de la critique de gauche, fut le dramaturge conservateur Nelson Rodrigues qui, pour des raisons évidentes, n'avait pas été invité au débat.

[1135] LEITE, Maurício Gomes. Texte présenté lors du débat et tiré des extras du DVD du film, rubrique « Documentaire », puis « Terra em debate MIS 1967 ».

de représentation du peuple et de sa culture, plus anthropologique et nullement « conscientisatrice» et seraient davantage préoccupés par le marché et le dialogue avec le public, sans renoncer aux preoccupations auteuristes. Durant cette période, les cinéastes ont essayé de concilier le cinéma art et le cinéma spectacle en oubliant certains de leurs préceptes anti-commerciaux et indépendantistes du début.

Avant d'analyser quelques films de ce que nous considérons comme la troisième et dernière phase du cinéma novo, nous allons nous pencher sur trois événements (un politico-culturel, la création de l'Instituto Nacional de Cinema ; un culturel, l'avènement du *Tropicalismo* ; et un autre politique, la publication du décret intitulé Ato Institucional número 5) qui, à côté du coup d'État, ont eu une incidence directe sur le changement de direction des jeunes cinéastes[1136].

Nous pourrions aussi parler d'un quatrième événement important pour le changement de posture des cinémanovistes. Il s'agit de la perte de l'hégémonie culturelle[1137] du PCB qui se concrétise avec l'AI 5, mais qui avait commencé avec la révélation du rapport de Khrouchtchev au XXème Congrès du Parti Communiste de l'URSS qui accusait Staline des crimes les plus ignobles. La diffusion des détails de ce rapport a provoqué une sorte de séisme au sein des PCs et un divorce entre les communistes et une partie des intellectuels de gauche qui signale le début d'un désenchantement parmi ces derniers au niveau national et international. Ceci aboutit, au Brésil, à la création en 1962 du PC do B (Parti Communiste du Brésil), un parti radical de tendance maoïste et stalinienne qui, proche de l'Albanie et de la Chine, refusait les critiques faites à Joseph Staline, condamnait avec véhémence le réformisme du PCB et prônait la chute du président João Goulart, accusé d'être un allié des impérialistes. Parallèlement aux querelles internes du PCB, il y a eu aussi le massacre de la révolution culturelle chinoise en 1966, une certaine déception envers Cuba, la mort de Che Guevara en 1967 en Bolivie et l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968 à la suite des réformes libérales entreprises par le réformiste slovaque Alexander Dubček pendant le Printemps de Prague. Tout cela n'a fait qu'accentuer les divergences et les réserves des intellectuels par rapport à certains dogmes du PCB et à l'efficacité de sa politique.

Entre 1964 et 1968, la gauche a déclenché une véritable « réévaluation autocritique de ses vieux modèles. La faillite de la lutte armée, dans toutes ses variantes (maoïste, trotskiste, castriste), a aidé

[1136] Insistons sur le fait que ce n'est pas notre but ici de faire une analyse approfondie de ces trois événements marquants de l'histoire politique et culturelle brésilienne, étant donné que cela ne rentre pas dans les limites définies par les objectifs de ce travail. Nous nous contenterons de les résumer en signalant les moments les plus importants et les influences possibles qu'ils ont pu avoir sur les films et les cinéastes du cinéma novo. Pour plus de détails, voir les quelques livres qui seront cités au long de ce sous-chapitre.

[1137] Rappelons ici que la majorité des membres du cinéma novo était affiliée au PCB et que ceux qui ne l'étaient pas étaient des sympathisants du parti.

à rendre évident le fait que la société brésilienne était devenue complexe, 'occidentale', réfractaire, de cette manière, aux modèles révolutionnaires copiés de sociétés 'orientales'[1138]».

Comme conséquence positive et directe de ce mécontentement, nous devons signaler la publication au Brésil de certains livres avec d'autres visions du marxisme, moins sectaires, plus dialectiques, modernes et critiques qui, néanmoins, n'ont pas pu empêcher une réduction progressive de l'enthousiasme romantique et de l'engagement caractéristiques de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Tout cela a eu une énorme influence sur la conception du nationalisme, qui était fortement sous l'emprise du PCB, et sera déterminant pour la nouvelle posture des cinémanovistes envers la culture populaire qui ne sera plus perçue comme aliénée, comme opium du peuple.

A la suite de ce dégoût, de la prise de conscience de la fin du rêve, survient une vague de scepticisme qui permet l'émergence d'une contre-culture de fond anti-intellectuel, de valorisation du plaisir immédiat qui nourrissait un profond mépris envers les théories[1139] et la politique tout en se moquant de tout et en ne prenant rien au sérieux. Ceci a conduit la gauche à considérer le mouvement comme une forme d'irrationalisme d'influence américaine. Grosso modo, nous pouvons affirmer qu'il y avait dans la contre-culture une sorte de déni du réel et des institutions officielles qui avait pour ses participants le même effet « *escapista»* qu'avaient certaines religions populaires pour les pauvres. Toutefois, en raison des aspects non-systématiques et graduels de ces influences, nous préférons ne pas les analyser en profondeur.

En plus, vers la fin des années 1960, le PCB a essayé de pratiquer une politique culturelle différente de celle des années antérieures à 1964, qui était marquée par les déterminismes économiques typiques des membres de l'Iseb. Ainsi, les communistes ont cherché à faire la différence entre nationalisme économique et culturel en défendant un certain internationalisme artistique qui pourrait valoriser le particulier dans l'universel, sans tomber dans le cosmopolitisme[1140]. Ce qui a sans doute aidé les artistes de gauche à avoir une conception plus étendue du nationalisme et à abandonner l'idée d'une culture nationale aliénée parce qu'elle serait sous-développée. Dans le cas précis des cinémanovistes, cela leur a permis de renouer avec les *chanchadas*.

[1138] COUTINHO, Carlos Nelson. « O Gramsci no Brasil : recepção e usos ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. p. 161.

[1139] Jusqu'à la deuxième moitié des années 1970, Gramsci, Marx et Lukacs, trois théoriciens qui avaient beaucoup influencé l'intellectualité brésilienne de l'époque, sont temporairement oubliés par les adeptes de la contre-culture.

[1140] FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. p. 350-351.

1.3.1 - L'Instituto Nacional de Cinema (l'INC)

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises dans ce travail l'existence, notamment (mais non exclusivement) à partir de la création de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz en 1949, de deux groupes différents et opposés au sein de la classe cinématographique brésilienne, particulièrement entre les producteurs, les réalisateurs et certains critiques. Conséquence directe des débats esthético-idéologiques de l'époque, d'un côté il y avait les nationalistes, qui cherchaient un cinéma typiquement brésilien dans la forme et dans le contenu et étaient normalement de gauche, de l'autre, il y a avait les cosmopolites (ou universalistes) qui défendaient l'existence d'un cinéma international et étaient invariablement des libéraux. Les seuls points de convergence entre les deux groupes concernaient la création, la valorisation, le développement et la préservation d'une industrie cinématographique brésilienne, ce qui fut, néanmoins, constamment oublié par les conflits idéologiques. La création de l'INC en novembre 1966 par l'État conservateur a ranimé cette querelle.

L'INC est le remaniement d'un projet commandé en 1952 par le président Getúlio Vargas à un groupe coordonné par le cinéaste brésilien Alberto Cavalcanti. L'INC est également un développement du Geicine (Grupo Executivo da Industria Cinematográfica), créé en 1961 pendant le gouvernement du président Janio Quadros. Mais contrairement au Geicine, « lequel ne faisait que 'recommander', 'acheminer' ou 'proposer' des financements de la production cinématographique, ce fut avec l'INC que l'État a assumé explicitement le financement de la production nationale de films[1141]». L'État dictatorial a tout de suite assumé le contrôle et la centralisation de la diffusion de la culture, y inclus le cinéma, au niveau national par peur qu'un autre le fasse à sa place et diffuse une culture ou surtout une forme de culture qui ne l'intéressait pas de voir diffusée.

L'INC, qui abritait l'INCE (l'Instituto Nacional de Cinema Educativo) et le Geicine, fonctionnait en autarcie. Il suivait le modèle de l'ancien Centre National de la Cinématographie français et était subordonné au Ministère de l'Éducation et de la Culture (MEC). Il était constitué d'un Conseil Technique - composé du président et des membres des Ministères de l'Economie, des Relations Étrangères, de l'Éducation et de la Culture (encore unifiés à l'époque), de la Justice et de l'Intérieur, de la Banque du Brésil et de la Banque Nationale de Développement Économique (BNDE), entre autres institutions publiques – et d'un Conseil Consultatif – composé du président et des membres de la classe cinématographique tels que les producteurs, distributeurs, exploitants, réalisateurs, critiques, techniciens et acteurs. Contrairement à ce que l'on pouvait imaginer, les professionnels de

[1141] RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luis Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 298.

l'industrie ne participaient aux discussions que lorsqu'ils étaient sollicités par le Département du Film National, auquel ils étaient directement associés, ou par le président de l'INC. L'INC était responsable de la protection de l'industrie cinématographique brésilienne, mais aussi de la fiscalisation, du paiement des charges et des droits artistiques et des droits d'auteur, ainsi que de la politique des prix des billets. On doit à l'Institut l'obligation du « billet unique, du bordereau des ventes et des caisses enregistreuses[1142]», ce qui était une vieille revendication des producteurs, déjà présentée lors du IIème Congrès National du Cinéma Brésilien, de 1953, afin d'éviter les fraudes récurrentes de la part des exploitants ou de leurs employés. Mais l'institut est aussi responsable de l'augmentation du taux annuel de projection obligatoire de films nationaux, qui est passé de 63 jours, en 1969, à 112 en 1975. Parmi ses principales initiatives, nous pouvons signaler la distribution de divers prix et récompenses, la plupart en argent, le choix des films brésiliens qui devaient participer à des festivals internationaux, le contrôle de la censure, dont les membres étaient choisis parmi non seulement les entités officielles désignées par les Ministères, mais également parmi les professionnels directement et indirectement liés à l'industrie cinématographique (critiques, acteurs, réalisateurs, distributeurs, écrivains, agents culturels, etc.) - et l'obligation que les copies des films étrangers distribués au Brésil soient réalisées par des laboratoires brésiliens afin de stimuler et de développer l'industrie cinématographique brésilienne. Ainsi, comme l'observe l'historien José Mário Ortiz Ramos, « le projet de création de l'INC (…) devient, alors, un nouveau jalon de référence autour duquel se positionneront les groupes du camp cinématographique qui, dès les années 1950, se battaient pour une politique de cinéma[1143]».

Une grande partie des fonds de l'INC provenait du pourcentage des recettes, de la taxe de contribution au développement de l'industrie payée pour tous les films distribués commercialement, et de la rétention de l'impôt sur les recettes des films étrangers, argent des entreprises étrangères qui avaient l'obligation d'investir dans le cinéma brésilien sous forme de coproduction. Cette dernière recette a généré à elle toute seule presque une quarantaine de films entre 1967 et 1972, y inclus quelques réalisations de cinéastes du cinéma novo. Ainsi, l'INC a pu stimuler, de manière significative, le développement de l'industrie cinématographique brésilienne dont le nombre de films produits annuellement, qui a rarement dépassé la quarantaine entre 1957 et 1966, a pu parfois atteindre 80, entre 1967 et 1974.

Le problème est que l'institut était aussi une institution politique. Ainsi, ce n'est pas un hasard si sa direction fut donnée aux partisans d'un cinéma universaliste au détriment des cinéastes nationalistes

---

[1142] Idem. Ibidem.

[1143] RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983. p. 51.

(donc des cinémanovistes), avec la fonction de « centraliser l'administration du développement cinématographique, créer des normes et des ressources, et respecter une politique libérale concernant l'importation des films[1144]». Les dirigeants de l'institut voulaient que le public connaisse et admire un cinéma au langage universel, tout en prônant une multinationalisation de l'économie du cinéma, ce qui était synonyme d'un marché ouvert et d'une politique libérale concernant les films étrangers. D'après l'un des responsables de sa création et son deuxième président, Flávio Tambellini, l'INC n'était « ni de gauche ni de droite[1145]», mais devait être pragmatiquement fonctionnel, sans aucun préjugé thématique. En ce sens, comme l'observe José Mário Ramos, « on alliait ainsi une politique ouverte au capital étranger à une vision d'organe technique et neutre, responsable des projets et de la discipline sans aucun intérêt[1146]». Toutefois, l'idée de neutralité, si tant est qu'elle ait existé, n'a jamais dépassé le stade d'un idéal étant donné que les dirigeants de l'INC, ainsi que le gouvernement en place dont ils représentaient la position politique et économique, étaient totalement partiels et quasiment anti-cinéma novo.

En outre, le gouvernement et les membres de l'INC essayaient de développer, de centraliser et de contrôler l'industrie du cinéma au Brésil sans heurter les intérêts des entreprises étrangères, auxquelles ils n'étaient nullement réfractaires et espéraient même les attirer au Brésil. C'est pourquoi, « en l'absence d'une directive culturelle explicite, on optait, dans ce premier moment, pour laisser le cinéma brésilien vaguer entre les pressions du cinéma étranger et du marché, mais sous le commandement et le contrôle de l'État[1147]».

Ceci induisait Nelson Pereira dos Santos à penser que « l'institut de protection du cinéma était ennemi du cinéma national... et du Cinéma Novo. Il était constitué de personnes retardées, réactionnaires, détestées par les cinéastes du pays, fascinées par le cinéma qui venait du dehors[1148]». Glauber Rocha, qui ne pensait pas différemment, trouvait que l'INC était artistiquement réactionnaire parce qu'ayant « une vision coloniale du cinéma, il veut que le cinéma brésilien soit l'imitation du cinéma américain et cela ne peut pas être. Le cinéma brésilien, en tant que cinéma opprimé, est un opposant naturel du cinéma des États-Unis[1149]». Puis, en insistant sur une possible neutralité de l'institut (et de l'État), il affirme que « La création artistique est un

---

[1144] Idem. Ibidem.

[1145] Filme Cultura, n° 1, 1966, INC, Rio de Janeiro, p. 61. Apud RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 52.

[1146] RAMOS, José M. Ortiz. Op. cit. p. 52.

[1147] Idem. p. 54.

[1148] Interview de Nelson Pereira dos Santos accordé à José Agustin Mahieu. In : Nelson Pereira dos Santos, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 395, Madrid, Maio de 1983. Apud, SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 207.

[1149] ROCHA, Glauber. « Le transe de l'Amérique latine », interview accordé à Federico de Cardenas e René Capriles, publié dans *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 185.

phénomène individuel et [qu'il] ne revient pas à l'Institut de décider si tel réalisateur a du talent pour ceci ou cela. L'obligation de l'Institut est d'obtenir les bases sur lesquelles toutes les tendances se développent, afin d'améliorer la production, renforcer le système de distribution, donner au réalisateur une capacité de développement[1150]».

Ils avaient raison de vociférer car l'une des principales conséquences de la création de l'INC et de l'émergence des universalistes fut la marginalisation des cinémanovistes, dont le genre de cinéma indépendant et anticommercial ne plaisait pas aux dirigeants de l'institution - tournée vers un cinéma plus industriel, de qualité internationale, qui cherchait à dialoguer avec le public, qui fût moins élitiste et surtout plus digestif et commercial - et encore moins aux militaires, qui ne voulaient rien savoir d'un cinéma nationaliste et de dénonciation qui, de plus, s'identifiait au gouvernement précédent. Mais comme nous l'avons vu ci-dessus, les cinémanovistes ne sont pas restés muets face à cette marginalisation et dans un article publié dans le *Jornal do Brasil*, Nelson Pereira dos Santos accuse l'INC d'être une « autarcie fasciste» qui met en péril la liberté, la légèreté, la fluidité et le réalisme du cinéma et le transforme en « un onéreux quêteur subventionné par des bureaucrates[1151]». Dans ce même article, Rocha affirme que « le cinéma est une industrie, certes ; mais une industrie culturelle. Une industrie culturelle doit être soutenue par les institutions officielles, doit recevoir de l'État tout l'encouragement possible et en même temps toute la liberté possible[1152]». Les cinémanovistes, qui avaient souvent revendiqué la participation et un plus grand soutien de l'État à la production cinématographique, se plaignaient surtout de n'être jamais invités à participer à l'élaboration des projets et de ne plus trouver les moyens de produire leurs films, étant donné que la partie de la bourgeoisie qui les produisait avait entièrement adhéré au putsch et avait désormais peur d'être associée à un cinéma dit révolutionnaire. Insistons ici sur le fait que les cinéastes n'étaient nullement contre l'intervention de l'État, comme le prouve cet article de Gustavo Dahl, qui, à côté de Maurice Capovilla et au contraire des autres cinémanovistes, reconnaissait l'importance de l'INC :

> « Le fait que l'industrie cinématographique brésilienne a été souvent éloignée des grandes forces économiques du pays l'a privée d'une couverture politique indispensable à l'obtention de quelques mesures de la part du gouvernement nécessaires à son affirmation. (…). [Toutefois] ce ne sera pas par la collaboration avec le capital étranger que l'industrie cinématographique brésilienne se solidifiera. Mais, oui, il sera indispensable que le

[1150] Idem. Ibidem.
[1151] SANTOS, Nelson Pereira dos. « Oito autores em procura de seu publico ». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/08/1966. Apud RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. p. 52.
[1152] ROCHA, Glauber. « Oito autores em procura de seu publico ». Idem. p. 58

Gouvernement fédéral tourne les yeux et intervienne sur le marché dans le sens de sa régularisation, et sur l'industrie, dans le sens d'une protection de son développement[1153]».

Ce qui leur déplaisait était le dirigisme excessif et le manque de neutralité qui les marginalisait en faveur d'un cinéma plus commercial. Le putsch militaire les ayant empêchés de réaliser un cinéma nationaliste, ils songeaient à un État neutre qui, entièrement coupé du gouvernement[1154], investirait dans le développement de l'industrie cinématographique de manière impartiale, sans aucune idéologie ni préoccupation pour la rentabilité. Pour les cinémanovistes, l'État et ses institutions devaient fonctionner comme de simples artisans, façonniers de la culture nationale, non comme des banquiers en quête de rentabilité. En revanche, le groupe qui dirigeait l'INC, en véritable syntonie avec les idéaux de la dictature militaire et sa politique économique de capitalisme dépendant des capitaux étrangers, cherchait à valoriser un cinéma considéré comme moins hermétique, proche d'un langage plus universel ayant une communication facile avec le public. Schématiquement, leurs préoccupations concernaient surtout le marché et allaient dans le sens totalement opposé au cinéma d'auteur et idéologique du cinéma novo, considéré comme hermétique et esthétisant.

Par conséquent, il ne serait pas insensé de penser que la création de l'institut avait comme but principal un plus grand contrôle du cinéma de manière à, délibérément, marginaliser le genre de cinéma réalisé par les membres du cinéma novo en leur imposant le silence, en les empêchant d'aborder le public, sans les exiler ou les mettre en prison mais en les obligeant à prendre une nouvelle voie.

Ce n'est qu'en 1969 et notamment à partir de 1970, avec la nomination de son troisième président, Ricardo Cravo Albin, un sympathisant et ami des cinémanovistes, que ces derniers récupérèrent un peu d'espace au sein de l'INC au détriment des cinéastes plus cosmopolites et plus commerciaux. Mais à l'époque, l'institut avait déjà perdu un peu de son influence au profit de l'Embrafilme, qui avait été créée en 1969 et, contrairement à l'INC, serait très généreuse envers les membres du cinéma novo.

Dans ce contexte défavorable, si les cinéastes voulaient continuer à faire des films ou à vivre de leur métier, il ne restait pas beaucoup d'autres options que de s'adapter à la nouvelle réalité ou de chercher de nouvelles formes de production qui n'étaient pas si abondantes. Nous ne voulons pas

[1153] DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais ». *Revista Civilização Brasileira*, n° 5-6, Rio de Janeiro, mar 1966, p. 202-203. Apud : RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. p. 55-56.

[1154] Voir, pour plus de détails sur cette question de la neutralité de l'État, l'excellent article de Jean-Claude Bernadet. « Novo ator : o Estado». In : *Cinema brasileiro : propostas para uma historia.* São Paulo, Companhia das Letras, 2009. p. 52-98.

dire par là, comme plusieurs auteurs l'ont fait avant nous, qu'il y a eu adhésion[1155] systématique à la politique culturelle et économique du nouveau gouvernement en place, mais il est presque impossible de ne pas parler de capitulation[1156] des cinémanovistes, étant donné qu'ils ont été obligés de vivre en harmonie avec les nouveaux maîtres du pouvoir, même s'ils n'ont jamais renoncé à leur veine auteuriste. C'est pourquoi, non par hasard, datent de cette époque les premières tentatives de rapprochement du cinéma novo avec le public. Ainsi, la Difilm[1157] (Distribuidora de Filmes Brasileiros LTDA.), créée en 1965 sous forme de coopérative appartenant à onze[1158] cinéastes et ayant pour objectif principal, comme son nom l'indique, la distribution de films nationaux, s'est mise aussi à coproduire des films plus accessibles, une façon de fuir la marginalisation qui leur était imposée par l'INC[1159]. Ces œuvres, même si elles gardent pour la plupart une certaine qualité, sont, néanmoins, bien loin du cinéma militant et « conscientisateur» des premiers temps. Elles visaient à conquérir le marché interne en dialoguant avec le public. Sur ce changement, Gustavo Dahl observe que :

[1155] Les membres du cinéma marginal, notamment Rogério Sganzerla et Júlio Bressane - qui ont cherché un dialogue avec le cinéma novo des premiers temps en transformant le sous-développement technologique et économique et la pauvreté du pays en un mode de langage narquois et provocateur, totalement éloigné du cinéma idéologique, paternaliste et interventionniste du cinéma novo. Tout cela brassé de façon volontairement hétéroclite avec une sorte d'anthropophagie, à la fois critique et apologétique, des moyens de communication de masse et de la culture pop qui donnaient aux films un caractère agressif, mais aussi révolutionnaire et profanateur -, ont beaucoup reproché aux cinémanovistes d'avoir abandonné leur idéal initial, leur recherche formelle et esthétique, pour adhérer au cinéma commercial. En outre, les cinéastes de ce mouvement qui, invariablement, trouvaient leurs producteurs au sein des petits commerçants, n'ont pas pris part à ce débat entre nationalistes et universalistes et ont réalisé des films, dont certains ont trouvé beaucoup de difficulté à être distribués, en marge du système. Sur le cinéma marginal, lire l'excellent livre de Fernão Ramos : *Cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense ; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987.

[1156] Dans un article où il analyse les deux possibilités existant encore pour les réalisateurs du cinéma novo après le putsch - continuer à chercher à parler à un peuple qui les rejette, avec l'objectif de renverser l'ordre qui leur était défavorable, ou se tourner définitivement vers l'élite, tous les deux en opposition à un cinéma plus populaire - Gustavo Dahl considère qu'« il y a déjà une sorte de capitulation dans le simple fait d'accepter les termes d'un ordre auquel on est contraire ». In : « Uma arte em busca da verdade », *Revista Civilização Brasileira*, n° 3, julho 1965. Apud : GALVÃO et BERNADET. Op. cit. p. 248.

[1157] Pour le réalisateur Carlos Diegues, « La Difilm est un moment capital de notre histoire, parce qu'elle symbolise le moment où nous avons affronté le concret de l'économie cinématographique. Cela ne valait plus la peine de parler d'impérialisme, d'État, etc., il fallait se battre. Aujourd'hui cela n'est plus une nouveauté, mais le jour où les passions disparaîtront et les personnes se mettront à analyser tranquillement, on verra que cela a été la première fois dans l'histoire du cinéma mondial qu'un groupe d'artistes se transforme en imprésarios d'eux-mêmes. Seulement quelques années plus tard apparaîtrait la coopérative des cinéastes allemands, qui effectivement fonde le cinéma allemand ». Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 205.

[1158] Rex Endsley, Riva Faria, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzmann, Luiz Carlos Barreto et Roberto Farias.

[1159] Après le putsch militaire, l'une des rares aides publiques des cinémanovistes venait du CAIC (Commissão de Auxílio à Industria Cinematográfica), qui avait été créée en 1963 par l'ancien état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro, par le gouverneur conservateur Carlos Lacerda, qui fut l'un des principaux piliers du coup d'Etat de 1964. Glauber Rocha, révolté par cette marginalisation, est l'un des premiers à chercher des aides à l'étranger afin de pouvoir continuer à tourner ses films.

« la nécessité de travailler à l'intérieur d'un système auquel on n'adhère pas, provoque certains problèmes, encore qu'il ne s'agisse pas de problèmes absolument nouveaux. Tout est problème de pouvoir, au cinéma comme dans la révolution, et dans un cinéma existant à l'intérieur d'un système, le pouvoir revient à la billetterie ; cela signifie que, pour avoir des bons rapports avec l'appareil industriel de production brésilienne, nous devons réaliser des films à succès économique, et on ne doit y voir aucune contradiction : nous avons une nécessité absolue de faire des films populaires. C'est la condition essentielle pour une action politique au cinéma[1160]».

Il fallait composer avec la nouvelle mentalité surtout parce qu'avec l'émergence des militaires, le terme populaire perdait son caractère politique pour acquérir un sens synonyme de quantitatif, de succès auprès de public. Pour l'INC, le cinéma populaire était le cinéma vu par le public le plus vaste, ce qui, d'une certaine manière, traduisait la mentalité d'une époque où « le bénéfice d'une politique culturelle se mesure par l'augmentation de l'indice de consommation et non pas par le volume d'initiatives[1161]». Plusieurs textes publiés à l'époque abordent ce changement de mentalité qui conçoit la culture comme un objet de consommation comme n'importe quel autre, ce qui en soi, il faut le dire, n'était pas si négatif car cela partait du principe louable que la culture devait être accessible au plus grand nombre, au peuple, en opposition à l'élitisme des années précédentes. Ceci allait de pair avec l'objectif de diffuser au sein des classes subalternes la culture qu'elles voulaient, pas forcément de qualité, au détriment de la culture engagée et militante des intellectuels. Néanmoins, Il ne faut pas être naïf et oublier que cela faisait aussi partie de la politique libérale de l'époque qui avait du mal à dissimuler l'idéologie sous-jacente du marché. Ainsi, en témoignent, tout au long des années 1970, l'apparition de plusieurs textes officiels dans lesquels des dirigeants d'institutions culturelles publiques font état de la notion de démocratisation culturelle. Dans un document publié par le Ministère de l'Éducation et de la Culture (MEC) en 1975 et intitulé Politique Nationale de Culture, on peut lire : « Une petite élite intellectuelle, politique et économique peut conduire, pendant un certain temps, le processus de développement. Mais la permanence prolongée de cette situation sera impossible. Il est nécessaire que tous bénéficient des résultats atteints. À cet effet, il est nécessaire que tous participent également à la culture nationale[1162]».

[1160] DAHL, Gustavo et al. *Situação e perspectiva do cinema latino-americano*. Tradução de Paulo César de Amorim Chagas, Cinema (Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo), 1-2, set-nov 1973, p. 38-45. Apud : JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Op. cit. p. 87.

[1161] Bases para uma Política Nacional Integrada de Cultura, MEC/SEAC (Secretaria de Assuntos Culturais), s/d. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 116.

[1162] Política Nacional de Cultura, MEC, 1975, p. 9. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 115.

Dans un éditorial de la revue Cultura, alors éditée par le MEC, nous lisons que :

> « Le Ministère (le MEC) refuse la thèse que l'activité créatrice et la fonction de ses bénéfices sont un privilège des élites. Cette conception correspond à des régimes sociaux stratifiés, aristocratiques ou oligarchiques. L'une des manifestations les plus élevées de n'importe quel régime qui cherche la démocratie comme objectif à atteindre ou une réalité à perfectionner est celle de la diffusion des activités culturelles[1163]».

Même si pendant ces années-là, période du président Ernesto Geisel, la dictature était devenue un peu moins violente (ils avaient déjà exterminé la plupart des groupes guérilleros) et commençait à manifester des signes d'ouverture, le texte est presque ironique quand il parle de démocratie. Dans une autre interview, un dirigeant de la FUNARTE[1164] insiste sur la démocratisation de l'accès à la culture et affirme qu'« avant la qualité, il faut provoquer, développer l'intérêt pour la manifestation culturelle... Notre politique se fonde sur deux aspects principaux : faciliter les conditions de travail et créer des possibilités de consommation de ce travail. Notre préoccupation majeure n'est pas la qualité de l'artiste, mais l'accès à la culture du plus grand nombre possible de personnes[1165]».
Même si, comme le démontre si bien dans son livre José Mário Ortiz Ramos, le groupe libéral universaliste qui a assumé la direction de l'INC était, avec sa vision d'un cinéma industriel, totalement opposé au discours nationaliste, auteuriste, anti-commercial et contestataire des cinémanovistes, ainsi qu'aux critiques qui les soutenaient, le fait est que cette valorisation de la culture ordinaire et non intellectualisée, cette tentative de démocratisation de l'accès à la culture, a eu une grande influence sur les cinéastes.

1.3.2 – Le Tropicalisme

Comme nous avons déjà analysé, l'immense majorité des analyses ou des représentations du Brésil des années 1950 et 1960 mettait en avant l'opposition entre un centre urbain bien développé, moderne, et un intérieur sous-développé, archaïque. Le *Tropicalisme* refuse cette dichotomie en établissant les deux types de Brésil non pas comme une opposition irréconciliable, mais comme deux caractéristiques juxtaposées d'un même pays. Dans les œuvres du mouvement, il n'y a pas de place pour des lectures négatives de la campagne, comme celles présentes dans les films *Barravento*, *Os fuzis* et *Deus e o diabo na terra do sol*.

[1163] *Cultura*, n° 20, jan-mar de 1976. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 116.
[1164] La Fundação Nacional de Artes a été créée en 1975. Liée au MEC, sa fonction est de stimuler et d'organiser les arts visuels, la musique, le théâtre, la danse et le cirque en encourageant les recherches et la préservation de la mémoire.
[1165] Cité chez Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 117.

Il est difficile de définir un fondateur, une paternité de ce mouvement qui a existé entre septembre 1967 et décembre 1968 et qui a été important dans la musique, le cinéma, les arts plastiques et le théâtre. Le mouvement est la conséquence de quelques événements survenus presque simultanément tout au long de 1967 : la sortie de *Terra em transe*, le film de Glauber Rocha, l'exposition de l'œuvre *Tropicália*, d'Hélio Oiticica, au Musée d'Art Moderne (MAM) de Rio de Janeiro, la présentation des chansons de Caetano Veloso, *Alegria, alegria*, et de Gilberto Gil, *Domingo no parque*, dans le cadre du IIème Festival da Musica Popular Brasileira (Festival de la Musique Populaire Brésilienne, MPB[1166]) organisé par la TV Record, et le lancement de la pièce *O rei da vela*, de José Martinez Correa. Autant les chanteurs que le metteur en scène se disaient très influencés par le film de Glauber Rocha.

L'œuvre d'Oiticica faisait partie de l'exposition *Nova Objetividade Brasileira* (« Nouvelle Objectivité Brésilienne»), qui a réuni plusieurs versants de l'avant-garde brésilienne de l'époque qui était en quête d'une esthétique typiquement nationale dans les arts plastiques, revivifiant ainsi le débat alors récurrent dans le cinéma et le théâtre entre un art national et militant et un art cosmopolite et réactionnaire. *Tropicália*[1167], l'œuvre présentée par Hélio Oiticica dans cette exposition, était constituée de deux chapiteaux, dont le principal était composé d'une sorte de labyrinthe rappelant les favelas que l'on parcourait dans l'obscurité. L'œuvre intégrait, avec les *Parangolés*[1168] qu'il avait créés en 1964, la série de ce qu'il appelait « pénétrables» et qui visaient la rupture de l'aspect bidimensionnel des œuvres d'art. Au lieu de faire de l'observation passive, le spectateur devait pénétrer l'œuvre et interagir directement avec elle, de manière à ce que tous ses sens fussent sollicités pour sentir littéralement l'œuvre. Ainsi, le public devrait enlever ses chaussures afin de marcher pieds nus pour pouvoir sentir le sable, l'eau et le gravier dans un scénario typiquement tropical avec des plantes et des oiseaux caractéristiques. À la fin du petit parcours, il était confronté à une télévision[1169], symbole de la modernité et de la puissance des

[1166] Notons que le populaire de MPB n'est pas synonyme de musique composée par ou pour les membres des classes subalternes (défavorisés) ou de quantitatif, mais de peuple dans le sens de nation.

[1167] En juin 1992, le musée du Jeu de Paume de Paris a organisé une grande exposition rétrospective dédiée à Hélio Oiticica avec une réplique de *Tropicália*. Plus récemment, en 2007, la Tate Modern Gallery of London en a organisé une autre.

[1168] Les Parangolés étaient d'abord une sorte d'étendards qui se sont transformés en une sorte de tuniques pour être portées qui rappelaient les « fantaisies » des écoles de samba (rappelons que l'artiste était très proche de l'école de Samba Mangueira, ayant vécu un certain temps dans la favela du même nom). Les Parangolés faisaient partie de ce que l'artiste intitulait les « pénétrables », des œuvres qui pouvaient être pénétrées et/ou parcourues par le public, rompant ainsi avec la passivité entre l'œuvre d'art et ses observateurs. Dans sa quête d'une culture nationale, le *tropicalisme* a valorisé des éléments comme la samba et le *candomblé* que les intellectuels de gauche considéraient comme primitifs et aliénés.

[1169] Télévision dont les chanteurs *tropicalistes* ont fait tout un symbole en valorisant un fameux présentateur de l'époque, Chacrinha, qui était complètement détesté par les intellectuels de gauche car il était considéré comme ce qu'il y avait de pire, de plus populacier et vulgaire, de « *chanchadesco* », dans la télévision brésilienne. Les *tropicalistes* ont été les premiers à reconnaître dans les aspects grotesques et carnavalisants du présentateur un côté provocateur,

moyens de communication opposés à la misère de la favela. Tous les deux placés à l'intérieur d'un même et unique espace tropical que nous pourrions appeler le Brésil. Outre sa volonté critique, l'œuvre rompait avec le conformisme du public en l'obligeant non seulement à voir, mais à vraiment sentir les choses. Selon Oiticica :

> « La *Tropicália* a contribué largement à cette objectivation d'une image brésilienne totale, à la chute du mythe universaliste de la culture brésilienne, entièrement appuyée sur l'Europe et l'Amérique du Nord, dans un arianisme inadmissible ici : en vérité, j'ai voulu avec *Tropicália* créer le mythe du métissage – nous sommes Noirs, Indiens, Blancs, tout à la fois – notre culture n'a rien à voir avec l'européenne, bien qu'elle lui a été soumise jusqu'à aujourd'hui : il n'y a que l'Indien et le Noir qui n'ont pas capitulé face à elle. […] Pour la création d'une véritable culture brésilienne, caractéristique et forte, au moins expressive, ce maudit héritage européen et américain devra être absorbé, de manière anthropophage, par la culture noire et l'indienne de notre terre, qui en vérité sont les seules significatives, étant donné que la majorité des produits d'art brésilien sont hybrides, excessivement intellectualisés, vide d'un sens propre. C'est la chute définitive de la culture universaliste parmi nous ; de l'intellectualité qui prédomine sur la créativité[1170]».

Le nom du mouvement vient du titre de cet œuvre. Grâce à une suggestion du producteur et chef opérateur cinémanoviste Luiz Carlos Barreto, Caetano Veloso emprunte le nom pour l'une de ses chansons qui donne aussi le nom à l'album mythique intitulé *Tropicália ou Panis et Circencis*[1171] (sic) lancé en 1968. L'album collectif a réuni la participation de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat, le poète Torquato Neto et Os mutantes, un jeune groupe de rock de São Paulo.

Mais si Hélio Oiticica parlait de « chute de la culture universaliste», la partie musicale du mouvement a cherché justement l'universalité, sans jamais nier l'envie de dialoguer avec le public, ce qui était synonyme de succès commercial. Mais ce cosmopolitisme des *tropicalistes* ne se faisait pas au détriment de la musique nationale. Bien au contraire, ils ont rajouté la guitare électrique à des arrangements très modernes - ce qui a tout de même été considéré comme un sacrilège et fut

---

outsider, contre-culturel et totalement opposé à la culture officielle. Curieusement, Chacrinha, dont le vrai nom était Abelardo Barbosa, était le frère de Jarbas Barbosa, l'un des grands producteurs du cinéma novo (*Os Fuzis*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, et *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, entre autres). L'émission de Chacrinha, qui était dédiée à la musique populaire, est critiquée et considérée aliénée dans le documentaire *Opinião Pública* (« Opinion Public »), réalisé en 1966 par Arnaldo Jabor.

[1170] OITICICA, Hélio. « Tropicália ». Apud : BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália : uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. p. 240.

[1171] La couverture de cet album est une véritable synthèse du mouvement dans la mesure où nous voyons une photo du groupe où chacun est habillé différemment de manière à représenter non seulement les différentes couches sociales et les différents personnages de la société brésilienne, mais aussi les diverses tendances et influences du groupe lui-même. En outre, pour mieux associer et valoriser l'archaïque et le moderne, l'une des marques du mouvement, la photo de couverture, comme l'observe Celso Favaretto, rappelle de vieux portraits patriarcaux. Pour plus de détails, lire FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. Op. cit. p. 79-83.

violemment critiqué à l'époque - qui mélangeaient la musique traditionnelle et la samba avec l'influence des Beatles et de Bob Dylan, entre autres groupes et rythmes internationaux dont ils ont dégluti les influences, dans l'objectif de créer une nouvelle musique brésilienne, en la sortant de ce qu'ils considéraient comme son sous-développement.

En réalité, mouvement d'essence et d'origine contre-culturelles, le *Tropicalisme* avait en tête l'idée de faire une révision culturelle totale qui bouleverserait certains canons esthétiques considérés comme indiscutables à l'époque. Pour y parvenir, ils ont actualisé certains éléments de la culture brésilienne perçus comme archaïques ou kitsch en leur donnant de nouveaux habits, en les réactualisant. Ainsi, le moderne, symbolisé par les influences musicales étrangères, et l'archaïque, symbolisé par certaines chansons populaires nationales, ont été réélaborés et juxtaposés dans le but de construire une nouvelle musique brésilienne qui serait le résultat du mélange de tout cela. C'est pour cette raison que l'on associe le mouvement au Modernisme brésilien, notamment au *Manifesto Antropófago* (*Manifeste Anthropophage*), d'Oswald d'Andrade. Comme ce dernier l'avait prôné, les *tropicalistes*, par opposition aux discours nationalistes et populistes des années 1950 et 1960, ont cherché à valoriser un art de matrice typiquement brésilienne sans ignorer la richesse et l'importance de l'art européen ou américain qui devrait, néanmoins, être absorbé et dépassé.

Quant aux paroles des chansons du mouvement, elles n'étaient pas moins modernes et démontraient une nette influence de la poésie *concrétiste*[1172] brésilienne et du cinéma contemporain (Glauber Rocha et Godard), dans la mesure où parfois elles se contentaient de juxtaposer des mots, comme on juxtaposait des plans, sans se préoccuper de l'absence d'une syntaxe discursive. Certaines chansons et interprétations du groupe étaient très parodiques, ce qui leur a permis, à la manière de certains modernistes (notamment Oswald d'Andrade), de mettre en valeur les potentialités du rire - ostracisé par la plupart des intellectuels de gauche de l'époque car considéré comme inférieur et aliénant - au détriment de l'idéologie du sérieux qui a souvent caractérisé les débats culturels au Brésil et que les *tropicalistes* ont parfois essayé de rendre ridicule dans leurs chansons.

Ils ont aussi su revaloriser certaines formes de culture populaire – le cirque, le folklore, le carnaval, le *candomblé*, la blague, l'argot et les clichés – qui étaient considérées par les intellectuels de l'époque comme aliénantes. Il nous paraît évident qu'il y avait dans cette reconnaissance de la culture de l'Autre un refus de considérer la culture brésilienne comme une totalité monolithique. Les *tropicalistes* juxtaposent le moderne et l'archaïque, le populaire national et la culture étrangère,

[1172] Selon Wikipédia, « La poésie concrète est un type de poésie avant-gardiste de caractère expérimental, fondamentalement visuel, qui cherche à structurer le texte poétique écrit à partir de l'espace de son support, peu important s'il s'agit de la page d'un livre ou pas, en cherchant le dépassement du vers comme unité rythmico-formelle. Elle est apparue dans les années 1950 au Brésil et en Suisse, ayant été nommée, tel que nous la connaissons, par Augusto de Campos dans la revue *Noigandres*, n° 2, publié en 1955 […]. Elle est aussi connue comme poésie visuelle... »

le local et l'universel comme deux parties d'un tout hétéroclite, sans chercher à établir une hiérarchisation manichéenne entre eux. Les deux font partie d'un tout contradictoire, mais unique et indivisible.

En ce sens, nous pouvons dire qu'il y avait dans cette attitude une sorte d'incorporation de la notion bakhtinienne du dialogisme, où le discours de l'autre est incorporé à son propre discours afin de constituer un discours polyphonique, pluriel qui englobe tous les discours possibles. Les *tropicalistes*, au contraire des cinémanovistes, ont eu besoin d'incorporer le discours de l'autre pour pouvoir établir leur propre discours ou, dit autrement, leur discours ne niait pas le discours populaire. Nous sommes loin de l'idée du discours unique prêché et imposé par la majorité des intellectuels de gauche de l'époque, de manière très paternaliste et autoritaire, du haut vers le bas comme une vérité absolue et univoque, sans aucun respect de la dialectique. Comme l'observe Bakhtine, en parlant de l'interaction dialogique entre les discours de l'instance narrative et du narrateur dans les oeuvres de Dostoïevski, ainsi que du discours du narrateur avec celui des autres personnages, assurance « d'un dialogue intérieur perpétuel et inachevé» :

> « Le mot du héros et le mot sur le héros sont déterminés par une attitude dialogique ouverte à l'égard de soi et des autres. Le mot de l'auteur ne peut embrasser globalement, enfermer et achever de l'extérieur le héros et son mot. Il peut seulement lui parler. Toutes les définitions et toutes les opinions sont absorbées par le dialogue. […] Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et ait déjà dit son dernier mot[1173]».

Une affirmation qui peut aisément être attribuée aux *tropicalistes* dans leur reconnaissance de l'importance du discours de l'autre, dans leur respect de l'altérité, mais aussi et notamment dans leur aversion envers un discours monologique, « unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur[1174]» et qui s'opposerait à une « pluralité des consciences 'équipollentes' et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné[1175]» et qui, dans le cas du *tropicalisme*, harmonisait les contradictions en établissant un dialogue qui viserait à la fois la rupture et la réinvention et la modernisation d'une certaine tradition, de manière à embrasser les différents Brésils dans toutes leurs antinomies et ambiguïtés. En ce sens, le *tropicalisme*, comme l'œuvre de Dostoïevski, peut être perçu comme dialogique dans la mesure où le mouvement enserre plusieurs discours de différentes voix sociales et artistiques.

[1173] BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduction d'Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970. p. 343.
[1174] Idem. p. 35.
[1175] Idem. Ibidem.

Les *tropicalistes* ont valorisé la culture populaire car ils la concevaient comme une forme de résistance à la culture officielle et dominante. Ainsi, il y avait dans cette valorisation du populaire et dans ce brassage culturel, un certain refus ou, du moins, une mise en cause de la culture bourgeoise à laquelle ils appartenaient et surtout de certaines valeurs établies, de quelques certitudes, aussi bien que l'envie de bouleverser, en le carnavalisant, le panorama artistique brésilien de l'époque.

Quant à l'engagement, le *Tropicalisme* n'était pas un mouvement ouvertement militant, sans pourtant cesser d'être révolutionnaire dans la mesure où il cherchait une transgression à partir d'une quête d'un nouveau caractère esthétique et culturel pour les différentes expressions artistiques brésiliennes tout en cherchant à déconstruire « la tradition musicale, l'idéologie du développement et le nationalisme populiste[1176]» alors en vogue. Comme l'observe Gilberto Gil, dans une citation qui résume bien les objectifs du groupe et les conflits existant entre les diverses conceptions culturelles de l'époque :

> « Je crois que le *tropicalisme* a été, d'une certaine manière, révolutionnaire. Parce qu'il renversait la table, qu'il essayait de renverser une table bien mise, une table d'un certain banquet aristocratique de l'intelligence brésilienne d'alors, qui avait choisi certains plats, etc. Et le *tropicalisme* d'une certaine manière abâtardissait ce banquet ; on apportait un donné plébéien, qui était le donné de la vision de discontinuité du processus culturel, une vision du processus culturel comme un processus extensif, et non centralisé. […] C'est-à-dire que c'était un processus de diffusion de plusieurs chemins et non pas d'un seul chemin. J'appelle tout cela une vision plébéienne, par rapport à la vision aristocratique de la manutention des valeurs traditionnelles. Alors, en ce sens le *tropicalisme* a été révolutionnaire...[1177]».

C'est pourquoi :

> « on peut comprendre la *Tropicália*, comme un moment intense de rupture et de remplacement de paradigmes, qui jusqu'alors étaient sacralisés dans la musique et dans la culture brésilienne. Cependant, la *Tropicalia* a mis dans un même compartiment, les influences nationales, régionales, internationalisées, les diverses expérimentations de sons, de vêtements, d'instruments. De João Gilberto à Luiz Gonzaga, des Beatles à Bob Dylan. De guitares électriques au *berimbau*. De la poésie chantée au chant parlé. De [Hélio] Oiticica, de Oswald [de Andrade], de [Décio] Pignatari, de Vicente Celestino, de Roberto Carlos. De couleurs, de sons, de performances. Avec cela, il est possible de conclure que le tropicalisme a été le mouvement qui a eu une vision

[1176] FAVARETTO, Celso. Tropicália – *alegoria, alegria*. 3e. São Paulo, Atelié Editorial, 2000. p. 21.
[1177] Revue *Fatos e Fotos*, Gente, n. 838, set. 1977. Apud. FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 26-27.

interdisciplinaire dans l'histoire de la musique brésilienne, parce qu'il a traversé tant de champs différents et dialogué avec différentes formes artistiques[1178]».

Même si quelques chansons, comme *Enquanto seu lobo não vem* et *Divino, maravilhoso*, les deux datant de 1968, font une subtile apologie de la lutte armée, que *Soy louco por ti américa* ne dissimule pas son enthousiasme pour Che Guevara, en même temps que certains vers d'*Alegria, alegria* semble traduire la pensée de certains membres du groupe dans leur critique de la posture radicale d'une partie de la gauche brésilienne, le fait est que le mouvement a eu le courage de rompre avec l'opposition entre un art engagé et un art aliéné sans craindre la possibilité de faire de l'art pour l'art, afin de mettre en valeur une culture populaire et une culture de masse qui ne jouissaient d'aucun prestige à l'époque. Une hardiesse qui n'a pas été pardonnée par la critique de gauche qui qualifiait de légèreté l'absence d'un engagement plus ostensible et explicite des chansons et des adeptes du *tropicalisme*. Dans son essai classique « *Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969*[1179]», Roberto Schwarz critique violemment le mouvement à partir du concept d'allégorie de Walter Benjamin. Pour lui, le mouvement était un phénomène artistique et intellectuel de classe dont la juxtaposition de l'archaïque et du moderne engendrait, sous le manteau de la modernité, des anachronismes qui réduisaient tout à une allégorie du Brésil[1180]. De cette manière :

> « ce qui est dans le vent – et c'est ce qui caractérise, quant à la forme, le tropicalisme – s'aligne tantôt sur l'effort critique, tantôt sur le succès de la mode dans les grandes capitales. Cette indifférence - cette valeur absolue du nouveau - fait que la distance historique entre la technique et le thème, fixée dans l'image-type du tropicalisme, est aussi bien l'expression d'une attaque contre la réaction que celle du triomphe des petits-enfants de la ville sur les grands-parents de la province, du mérite incontestable d'être nés plus tard et de lire des revues étrangères. Sur le fond ambigu de la modernisation, la limite entre la sensibilité et l'opportunisme, entre la critique et l'intégration, reste incertaine. Une ambiguïté analogue apparaît dans la conjugaison entre la critique sociale violente et le commercialisme effréné, dont les résultats peuvent aisément être conformistes,

[1178] FISCHER, Catarina Justus, FABRÍCIO, Ovanil et al. « O movimento tropicalista e a revolução estética ». In CONTIER, Arnaldo Daraya (org). Cadernos de Pos-Graduação em Educação, Arte e Historia da Cultura, São Paulo, vol 3, n. 1. 2003. p.150. Texte consulté le 21 janvier sur le sitehttp://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf.

[1179] L'essai fut initialement publié dans *Les Temps Modernes*, n. 288, juillet 1970 et puis publié à nouveau en 1978 dans le livre *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro, Paz e Terra. p. 61-92.

[1180] Sur la répercussion de ce texte et les réponses des *tropicalistes*, lire le deuxième chapitre de : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde : 1960/1970*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004.

mais peuvent aussi, lorsqu'ils ironisent son aspect douteux, détenir la figure la plus intime et la plus dure des contradictions de la production intellectuelle actuelle[1181]».

La critique de Schwarz est très dure et reflète bien la position de la critique marxiste[1182] de l'époque qui avait tendance à considérer toute sorte de formalisme ou de résistance silencieuse ou non explicite comme une forme de collaboration. Il faut dire aussi que les marxistes ne pardonnaient pas non plus la condamnation qui était faite par les *tropicalistes* de l'ethnocentrisme et de l'arrogance paternaliste des intellectuels de gauche de l'époque qui légitimaient de manière manichéenne certaines formes d'expressions artistiques au détriment d'autres. Cela n'était pas différent avec le public de certains festivals de musique brésilienne de l'époque qui, formé presque entièrement par de jeunes universitaires de gauche avides de chansons ouvertement engagées et en manque de héros et d'art téléologique des années antérieures au coup d'État ; ce public n'a pas hésité non plus à siffler quelques chansons *tropicalistes* à certaines occasions car ils les considéraient comme un non-conformisme purement formaliste ou simplement comme des chansons non brésiliennes en raison de leurs apports étrangers.

Grosso modo, les *tropicalistes* qui, avec le cinéma marginal, ont été les premiers à redécouvrir la *chanchada*, ont reçu quasiment les mêmes critiques que les films populaires. Les participants étaient considérés comme aliénés parce que, outre le fait que leur forme d'engagement n'était pas perçue, leurs œuvres assumaient les influences étrangères même si, après être passées par une espèce d'anthropophagie ou de carnavalisation culturelle, elles créaient une nouvelle forme d'authenticité bien nationale. Ainsi, comme pour les *chanchadas*, ce n'est que quelques années plus tard que les nuances critiques et contestataires du mouvement ont émergé de manière plus évidente et systématique. Comme il s'agissait tout de même d'un mouvement intellectuel, les critiques faites aux tropicalistes n'avaient pas la même teneur agressive que celles faites aux films populaires.

Outre leur manque d'engagement direct, on leur reprochait aussi d'être un mouvement purement commercial en raison du fait que les *tropicalistes* reconnaissaient l'importance du marché et le valorisaient car, conscients de leurs capacités marchandes, ils ne voyaient aucun problème à avoir du succès et à dialoguer avec le public. Ils avaient la conscience que leur art était aussi une marchandise, un produit qui devait être consommé, ne concevant pas le profit originaire de la vente

[1181] SCHWARZ, Roberto. « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 ». *Les temps modernes*, n°288, juil 1970. p. 54.

[1182] Un autre critique marxiste qui a attaqué le tropicalisme fut José Ramos Tinhorão, peut-être l'historien música l du pays le plus génial. Le critique vit aujourd'hui dans un quasi ostracisme, sans voir ses mérites reconnus, parce qu'il a osé critiquer avec virulence les deux principaux mouvements música ux brésiliens issus d'un milieu intellectuel : la bossa nova et le tropicalisme. Dans son radicalisme nationaliste, il les a accusés de vouloir dé-caractériser la musique brésilienne en l'internationalisant, une position qu'il n'a jamais revue.

de leurs œuvres comme un péché ou une agression envers l'artiste. Comme le note Favaretto, « dans le *Tropicalisme*, la mise au même niveau de l'aspect esthétique et de l'aspect marchand fait partie du processus de désacralisation, de la stratégie qui dialectise le système de production d'art au Brésil par l'éloignement-approximation de l'objet-marchandise[1183]». C'est encore ce qui ressort d'une provocation du compositeur et chef d'orchestre Rogério Duprat[1184], l'un des responsables de la modernité des arrangements des musiques *tropicalistes*, quand il leur demande ironiquement « Comment recevrez-vous la nouvelle qu'un disque est fait pour être vendu ? […] Savez-vous le risque que vous courez ? Savez-vous que vous pouvez gagner beaucoup d'argent avec cela ? Aurez-vous le courage de gagner beaucoup d'argent ?[1185]»

Il ne serait pas incongru de penser qu'une grande partie de cette critique vient du fait que les *tropicalistes* ont osé valoriser le populaire, le traditionnel et assumer l'importance de l'influence de la culture étrangère pour que le pays sorte de son sous-développement culturel. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans le *Tropicalisme* est que l'utilisation de la parodie et des carnavalisations d'une certaine idéologie du sérieux dans l'art et la culture brésiliens a ressuscité l'importance du rire comme moyen de dérision et de critique. Le *ridendo castigat mores* apportait en son sein, de manière implicite et indirecte, une revalorisation de la *chanchada*, souvent considérée comme une forme traditionnelle de cinéma, qui n'était pas encore du goût de tout le monde, mais qui se manifestait déjà de manière très nette dans certaines œuvres du cinéma marginal et qui, comme nous allons bientôt le voir, ne tarderait pas à apparaître dans certains films du cinéma novo de la troisième phase.

Malgré d'importantes différences, le fait est que le *Tropicalisme* gardait aussi quelques similitudes avec le cinéma novo. Comme le mouvement cinématographique, les *tropicalistes* ont été influencés par les modernistes et n'ont jamais constitué un groupe organisé avec des idées bien arrêtées et tranchées, comme le note Gilberto Gil, pour qui « le *Tropicalisme* naît davantage d'une préoccupation enthousiasmée par la discussion du nouveau que comme un mouvement organisé[1186]». En outre, comme les cinémanovistes, ils ont essayé d'élever la musique brésilienne au même niveau que la littérature en intellectualisant les paroles qui étaient parfois truffées, dans une sorte d'intertextualité, de références littéraires dans le fond et dans la forme.

[1183] FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 140.

[1184] Rogério Duprat était un amateur de la musique de Pierre Boulez et avait étudié avec le compositeur Karlheinz Stockhausen en Allemange et rêvait de rompre la barrière entre la musique dite érudite et la musique populaire. Opportunité qui lui a été offerte par les tropicalistes.

[1185] Idem. Ibidem.

[1186] Interview de Gilberto Gil au poète Augusto de Campos. In : *Balanço da Bossa*. 2e. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 193. Apud : FAVARETTO, Celso. Tropicália – *alegoria, alegria*. Op. cit. p. 19.

Si le mouvement a été au départ très influencé par le cinéma novo, comme le soutiennent José Celso Martinez et Caetano Veloso, qui avouent que le film *Terra em transe* a eu une énorme influence sur leurs œuvres, il n'y a aucun doute que toute cette valorisation de la culture populaire, fruit d'une perception sans préjugés, a eu, en retour, une formidable emprise sur les films de la troisième phase.

Malheureusement, tout ce mélange innovateur de poésie *concreta* et de musique pop internationale avec la samba, le carnaval, le *candomblé* et les musiques traditionnelles - avec l'intention « d'assumer complètement tout ce que la vie des tropiques peut donner, sans préjugés d'ordre esthétique et sans cogiter sur le kitsch ou le mauvais goût[1187]» et de créer des nouveaux signifiés, d'inventer quelque chose de nouveau tout en se moquant des totalisations, et où ce nouveau n'était pas seulement le point d'arrivée, mais aussi partie du processus avec sa juxtaposition consciente, sans manichéismes ou hiérarchisations, d'éléments considérés comme hétéroclites qui mettaient en échec les questions concernant un art didactique et populaire (dans le sens marxiste du terme) et la notion de bon goût artistique – est arrivé à son terme avec la publication d'un décret intitulé Acte Institutionnel numéro 5 qui a entraîné l'exil forcé ou volontaire de certains artistes liés au mouvement.

1.3.3 - L'Acte Institutionnel numéro 5

L'AI 5, qui a été décrété le 13 décembre 1968, est considéré comme un putsch dans le putsch, comme une contre-révolution, dans la mesure où l'aile la plus à droite des militaires - qui avait déjà organisé plusieurs attentats terroristes dans les années précédentes afin de les attribuer aux groupes guérilleros de gauche - prend le pouvoir et octroie les pleins pouvoirs au président qui avait même le droit de fermer le Congrès, d'annuler les mandats des hommes politiques, de suspendre les droits politiques des citoyens et de mettre à la retraite les fonctionnaires indésirables, ce qui pourtant était interdit par la Constitution de 1967. L'AI 5 a intensifié la répression et a mis fin au reste de liberté qui subsistait. « À partir de là, les films nationaux et étrangers, livres, émissions de télévision et de radio, pièces de théâtre, musiques, journaux et revues ont été violemment censurés[1188]». Tous ceux qui étaient considérés comme subversifs étaient poursuivis, arrêtés, invariablement torturés et assassinés dans les alcôves de la dictature ou exilés. Selon la propagande militaire de l'époque, on

[1187] Torquato Neto cité chez AGUIAR, Joaquim Alves de. « Panorama da música popular brasileira : da bossa nova ao rock dos anos 80 ». In : SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs). *Brasil : o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp, 1994. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 273.
[1188] PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo : Atica, 1995. p. 69.

devait aimer le pays ou le quitter. Tout cela avec le soutien d'une immense fraction de la bourgeoisie brésilienne.

Parallèlement au durcissement du totalitarisme, il y a eu une augmentation des activités des groupes de guérilleros qui, dans l'impossibilité de lutter à armes égales contre une dictature formée, préparée et soutenue par la plus grand puissance belliciste de la planète, les États-Unis, ont été rapidement décimés entre 1969 et 1971.

Comme le démontre l'essai de Roberto Schwarz précité, la dictature n'a pas été un obstacle à la circulation des idées de gauche. Bien au contraire, entre 1964 et la fin de 1968, comme l'observe le critique marxiste, il y a eu une prédominance absolue des manifestations culturelles de gauche. C'est ensuite que la chose s'est compliquée en obligeant les intellectuels à trouver une nouvelle voie d'expression s'ils ne voulaient pas avoir des problèmes avec les militaires. Commence alors une période d'expérimentations. Selon Carlos Guilherme Motta, dans une analyse de la littérature brésilienne qui est aussi valide pour le cinéma :

> « A partir de 1969, s'accentuent en littérature les recherches marquées par l'expérimentation formelle […] qui sert à délimiter la ligne de 'neutralité' relative de l'intellectuel face au renforcement de la répression et de la lutte armée. On retrouvera très rarement dans l'histoire de la littérature de tous les temps une aliénation plus grande que celle vérifiée lors de ces dures années de l'histoire sociale et politique du Brésil : le durcissement du système qui a entraîné à nouveau une séparation de le sphère politique par rapport à la sphère littéraire[1189]».

On ne peut pas parler d'aliénation dans le cinéma, mais plutôt d'allégorisation des films. Avec l'AI 5 commence une période nouvelle au cinéma. Au lieu de la recherche formelle, c'est l'avènement des films plus allégoriques tels que *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), *Os deuses e os mortos* (*Les dieux et les morts*, de Ruy Guerra, 1970), *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos (1969), *Pindorama*, d'Arnaldo Jabor (1971), entre autres films qui cherchaient déjà une manière de dialoguer davantage avec le public. Non par hasard, c'est durant cette période qu'émergent les plus grands succès publics du cinéma novo : *Todas as mulheres do mundo* (« Toutes les femmes du monde[1190]», de Domingos de Oliveira, 1967), *Macunaïma* et *O dragão da*

[1189] MOTA, Carlos Guilherme. I*deologia da cultura brasileira (1933-1974)*. Op. cit. p. 266.

[1190] Même si Domingos de Oliveira est un réalisateur et un metteur en scène très talentueux et intelligent, il n'a jamais vraiment appartenu au mouvement, ni sur le plan de la forme ni sur le plan du contenu. Ses premiers films, des comédies mémorialistes et intimistes, n'ont absolument rien à voir avec l'univers du cinéma novo si ce n'est l'utilisation des mêmes comédiens. Même s'il était pas un intellectuel proche du groupe, il n'a jamais vraiment été considéré comme l'un d'entre eux. Comme dans le cas de Roberto Farias par exemple, il n'était considéré comme un membre du groupe que quand cela les arrangeait.

maldade contra o santo guerreiro (*Antonio das Mortes*), tous les deux réalisés en 1969 et tournés en couleur[1191].

Selon le cinémanoviste Arnaldo Jabor, l'AI 5 interrompt le cinéma novo dans son moment le plus important et le plus riche qui ont conduit les films :

> « à créer une espèce de troisième langage afin de pouvoir dire les choses qu'ils voulaient dire et qui ne pouvaient plus être dites. Il y a eu une sorte de 'cancérisation[1192] du cinéma brésilien en 1968. Il est entré dans une impasse, parce qu'il partait vers quelque chose de conceptuel, une attitude d'explicitation des traits les plus importants de la réalité brésilienne, et soudainement cela est devenu très difficile, impossible. Alors les films entrent dans ce que l'on appelle généralement le délire, la phase allégorique etc.[1193]».

L'AI 5 ouvre donc une étape de désidéologisation de la culture qui avait déjà commencé, d'une certaine manière, avec le *Tropicalisme*, qui met fin, définitivement, au rêve d'une culture militante, celle qui avait déjà été partiellement suspendue par le coup d'État. Pour beaucoup d'analystes, le décret est responsable de la mort définitive du cinéma novo tel que les cinéastes l'avaient rêvé à son début, ce qui les a obligés à chercher une nouvelle voie, loin du cinéma militant et interventionniste rêvé, à travers la réalisation de films moins difficiles et moins arrogants envers la culture populaire. À partir de 1968, toujours selon Jabor, le cinéma novo :

> « *a perdu un peu de son caractère messianique*. Il a cherché, d'une certaine manière, à *découvrir l'existence du public*. Il a cessé de se prendre pour quelqu'un qui allait sauver la réalité brésilienne, qui allait sauver le Brésil. Le coup de bâton a été très fort. On a perdu, d'une certaine manière, le sens culturel - parce que la culture brésilienne a souvent bercé cet espoir messianique de sauver tout, de remplacer les solutions politiques, etc. *Le cinéma brésilien, comme la politique brésilienne, est devenu plus humble* […], parce qu'il a été mis à sa place, au sein des circonstances générales du processus historique et politique brésilien. […] Artistiquement, il est devenu plus petit, parce qu'il a pris conscience qu'il ne pouvait pas résorber les problèmes culturels et politiques du monde. [...] Politiquement, il s'est vu insérer dans un contexte plus complexe, pas du tout facile, où il n'était pas si important. […] En ce sens, *le cinéma est devenu plus démocratique*. *Il a essayé de chercher [...] le spectateur, il est devenu plus humble dans son rapport avec le public*, *pressé peut-être par des raisons économiques et même de survie*. Parce que le cinéma brésilien s'est vu obligé de participer au processus brésilien, pour ne pas mourir. Autrement, il ne serait plus projeté, ne serait plus vu et n'aurait plus d'existence

---

[1191] Le premier film en couleur du cinéma novo fut *A garota de Ipanema*, réalisé en 1967 par Léon Hirszman. Le film a été aussi la première tentative consciente des cinémanovistes de toucher un plus grand public, de dialoguer avec les chanchadas.

[1192] Jabor fait allusion ici au film expérimental tourné en son direct par Glauber Rocha en 1968 et dont la bande son a été partiellement détruite : *Câncer*, que Rocha, dans sa polémique avec les jeunes réalisateurs du cinéma marginal, considérait comme le premier et l'unique film brésilien véritablement marginal.

[1193] Débat réalisé en 1978 entre Arnaldo Jabor, Alex Viany, Walter Lima Júnior e Teresa Trautman. In : VIANY, Alex. *O processo do cinéma* novo. Op. cit. p. 229.

sociale con*crète. [et dans les années 1970] moins paternaliste,* il a arrêté de mépriser le spectateur, d'être paternaliste. Il a essayé d'une certaine manière de trouver un point de contact, un chemin plus fraternel de contact[1194]». (C'est nous qui soulignons).

La dernière phrase de Jabor est très juste car les cinémanovistes ne se sont pas vendus au dieu marché, mais ont simplement essayé, afin d'atteindre les nouvelles exigences économiques de l'époque, de continuer à survivre professionnellement en se rapprochant du public. Insistons sur le fait que les films de la troisième phase ne perdent pas leur côté auteuriste, mais cherchent à dialoguer avec le public en ayant une autre conception de la culture populaire qui n'était plus influencée par les conceptions marxistes du populaire. En essayant de trouver une synthèse entre un cinéma populaire et un cinéma d'auteur, ils entament alors un dialogue avec les *chanchadas*, ce qu'ils avaient souvent refusé. Comme l'observe Ismail Xavier :

« les auteurs cinématographiques [...] cherchent de nouvelles formes de confrontation au marché, ce qui implique, dans beaucoup de cas, la mobilisation de l'arsenal de représentations canoniques du kitsch national que le cinéma novo avait écarté dans sa révolution culturelle (c'est le retour connu de la *chanchada* comme référence culturelle légitime dans des films comme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Júnior, et *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade)[1195]».

1.4 - Le changement de voie : à la recherche du grand public à travers le dialogue avec les chanchadas

Les films de la troisième phase, qui accusent la réduction de l'engouement politique, ne cherchent plus à révolutionner la société, mais à la comprendre à partir d'une vision plus anthropologique, moins sociologique et moins téléologique ; ils dialoguent avec le public et non seulement avec le peuple. Plus complexes, les œuvres s'éloignent de la représentation caricaturale de la culture populaire, considérée non plus comme aliénée, mais en tant que résistance culturelle à la culture légitimée directement influencée par les cultures allogènes. D'après Ismail Xavier, cette nouvelle forme de compréhension a été possible

« grâce à un[e prise de] recul des cinéastes, qui décident de mettre entre parenthèses leurs valeurs (dans certains cas, la vision marxiste du processus social et de l'idéologie) et renoncent à l'idée de religiosité populaire comme aliénation. Apparaît alors la possibilité d'une politique d'adhésion qui privilégie, dans les

[1194] Idem. p. 230-231.
[1195] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento...* Op. cit. p. 19.

représentations populaires données, une positivité quasi absolue, qui les rend 'intouchables' en tant que témoins de la résistance culturelle face à la domination et en tant qu'affirmations essentielles de l'identité[1196]».

Xavier élude le rôle du contexte historique et attribue le changement, dont l'affirmation semble avoir du mal à en dissimuler le dépit, au simple volontarisme des réalisateurs. Il oublie aussi que la culture populaire n'apparaît pas immédiatement comme un paradigme identitaire, comme dans la *chanchada*, mais que cela fait partie d'un processus progressif de reconnaissance, de valorisation de la diversité culturelle et d'acceptation des différences de la part des cinémanovistes. Pendant cette phase, on cherchait à avoir une compréhension plus pragmatique de la mythologie et de la réalité populaires, libéré des idées préconçues fondées sur des formules idéologiques importées, sûrement légitimes et valides pour une autre réalité et une autre époque que celles du Brésil des années en question, en essayant de se placer du côté du peuple et non pas à distance ou contre lui. « La vision de l'univers populaire évolue de la posture de mépris initiale vers une position élogieuse qui sera exprimée dans quelques manifestes et films de la décennie 1970[1197]».

C'est à cette époque que la *chanchada* a commencé enfin à être perçue par les cinémanovistes comme entièrement « déconnectée du goût de l'occupant [le colonialiste] et contraire aux intérêts étrangers[1198]», comme une espèce de « 'vietconguisme' du cinéma brésilien[1199]», comme l'une des origines possibles de leur mouvement. En 1983, Leon Hirszman déclarait que le cinéma novo était synonyme de rupture, jamais de discontinuité, parce qu'en dialectique il n'y a pas de nouveau sans le vieux car les choses naissent toujours de quelque chose[1200]. Néanmoins, malgré ce changement de posture, le rapport à ces films populaires est demeuré souvent très compliqué et plein d'ambivalences. D'un côté les membres du cinéma novo avaient beaucoup de mal à valoriser les œuvres individuellement, mais dès qu'il s'agissait de défendre l'industrie cinématographique brésilienne contre le monopole du cinéma américain, ils n'hésitaient pas à louer leurs mérites et leurs conquêtes, comme le prouve cet extrait d'un texte de Glauber Rocha de 1967 :

> « Les producteurs du *cinéma* novo brésilien […] dès qu'ils se sont vu menacés par la distribution des premiers films, sont passé à l'attaque, c'est-à-dire : ont constitué leur propre maison de distribution. L'initiative n'est pas nouvelle au Brésil. La production semi-industrielle de Rio, spécialisée en comédies commerciales, a souvent eu sa propre distribution nationale. Le *cinéma* novo n'a fait qu'imiter l'exemple. C'est ainsi qu'est né la

[1196] XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 32.
[1197] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». In : *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 330.
[1198] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 95.
[1199] Walter Lima Júnior in VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 237.
[1200] Interview de Leon Hirszman accordé à Alex Viany en 1983. In : *O processo do Cinema* Novo. Op. cit. p. 292.

DIFILM [sic], à Rio, qui réunit la majorité des producteurs et réalisateurs indépendants du point de vue culturel et politique[1201]».

Cette ambiguïté apparaît très clairement dans un autre texte de Rocha, *Atlantyda*[1202], censé vanter les mérites de Luiz Severiano Ribeiro, propriétaire du plus grand groupe de salles au Brésil, de l'Atlântida, le studio qui produisait les *chanchadas*, d'une maison de distribution et d'un laboratoire pour développer les films et qui a été pendant longtemps perçu comme l'un des grands opposants au cinéma indépendant et d'auteur souhaité par le cinéma novo. En même temps que nous y lisons que Severiano « *is a great artist* (sic), l'unique producteur *roliudien* (sic) du Brésil», qui employait des grands réalisateurs, que la dernière *chanchada* produite par son studio, *O homem du Sputnik*, de Carlos Manga, est un film de gauche dans son antiaméricanisme et dans son attaque de la bourgeoisie, nous lisons aussi que « lorsque la *chanchada* arrivait, le peuple aimait rire parce qu'il méprisait les acteurs, l'histoire, le son, la musique, la morale, les dialogues et le cinéma brésilien même». Or, Rocha oublie que le public allait voir les films parce que, entre autres motivations, il aimait les acteurs, la musique et, pour le meilleur ou pour le pire, parce qu'il comprenait les dialogues qui cherchaient à reproduire son propre langage. Mais le sommet de l'ambivalence apparaît dans la phrase « vulgarité hideuse tapageuse sous-développée canaille démocratique nationaliste anarchique et libératoire de la *chanchada*», comme ça, sans virgules, où les adjectifs vont dans un crescendo qui renvoie à la propre histoire des cinéastes envers les films populaires où leur réticences ont fait en sorte que les épithètes positifs soient souvent moins incisifs et nuancés que les injurieux, comme dans la phrase d'un autre texte de Rocha qui affirme que « la *chanchada* est le cancer conformiste du sous-développement[1203]». Quatre ans plus tard, dans une tentative de synthèse du cinéma brésilien et des origines du cinéma novo, il reconnaît l'importance du genre et son influence sur certains réalisateurs y compris lui-même :

« I - Limite ([Mário] carneiro, [Joaquim] Pedro, Saraceni, Leon, David [Neves]...) ;

II – [Humberto] Mauro (Tous [les cinémanovistes] dans les idées et dans le style, surtout David... Walter...) ;

III – Chanchada (Nelson, Cacá [Carlos Diegues], Glauber...) ;

IV – Vera Cruz (Roberto [Farias], Glauber, Cacá...) ;

[1201] « Teoria e pratica do cinema latino-américano ». Publié dans *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 85. C'est l'auteur qui souligne.

[1202] « Atlantyda (sic) ». Publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 315-318. Par ailleurs, ce texte ressemble beaucoup au moment de quête de rupture de la syntaxe cinématographique traditionnelle qui traversait l'esprit du cinéaste et qui s'est matérialisée dans son dernier film, *A idade da terra* (*L'âge de la terre),* dans la mesure où le texte s'apparente à du coq-à-l'âne, une simple juxtaposition de textes avec très peu de parallélisme syntaxique et avec un fil conducteur très ténu. Cette quête cinématographique se répercutait aussi dans son écriture, puisque c'est la période où il échange certains « i » pour « y » et certains « c » pour « k ».

[1203] « Xyca da Sylva » (sic). In : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 349.

Dans le cas de Rocha, ces contradictions peuvent être attribuées au fait qu'il était un être extrêmement mimétique, inconstant, imprévisible, un polémiste né qui avait un discours différent pour chaque interlocuteur indépendamment de la période. Il pouvait affirmer une chose et son contraire, comme dans les exemples cités ci-dessus. À ce titre, Sylvie Pierre observe qu'il « changeait d'idée chaque mois, chaque semaine, chaque jour : il y avait chez lui un plaisir constant dans la crise[1205]». Il ne s'agissait pas toujours, dans son cas, d'un changement, d'une révision ou de l'évolution d'une idée ou d'une notion, mais d'une simple façon d'agir qui cherchait parfois à provoquer ou à surprendre son interlocuteur ou tout simplement à susciter le débat. L'idée qui était niée pouvait être par la suite affirmée et ensuite reniée et encore affirmée continuellement. Une attitude ou système qui n'épargnait pas non plus ses impressions sur ses films ou sur ses amis et influences comme Godard, Eisenstein, Brecht ou Jean Rouch[1206], dont il a revendiqué et refusé les influences au fil des années.

C'est presque une lapalissade de dire que les cinéastes du premier cinéma novo ne mourraient pas d'amour pour les comédies populaires brésiliennes ni pour leur public. Raison pour laquelle, nous pouvons affirmer que le changement de posture des membres du cinéma novo après le putsch visait surtout la conquête du marché et le dialogue avec le public, même si ces questions concernant le public, qu'elles soient d'ordre sociologique, politique ou simplement marchande, ont toujours existé, d'une façon ou d'une autre, au sein du mouvement. Tout le monde sait que les films interventionnistes et paternalistes du cinéma novo étaient supposés avoir été réalisés pour les classes défavorisées, qui, exploitées, n'auraient pas conscience du niveau d'aliénation de leurs pratiques culturelles. Mais ce que l'on ne dit pas souvent, c'est que ces œuvres, qui devaient apporter la conscience au peuple en les aidant dans la mesure du possible à déclencher la révolution socialiste, faisaient aussi partie d'un processus de quête d'une identité pour le cinéma brésilien qui recourait au cinéma indépendant et politiquement engagé comme une manière de se distinguer du

---

[1204] « Farias Filgueiras Roberto ». Idem. p. 431.

[1205] PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 208-209. Dans ce même livre, page 96, il y a un texte de Rocha où il assume ses changements d'idées constants en disant que cela fait partie de sa dialectique. Le biographe et ami personnel de Rocha, João Carlos Teixeira Gomes, commente aussi les ambiguïtés du cinéaste dans son livre *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit p. 406-407.

[1206] N'oublions pas que Glauber Rocha était un nationaliste invétéré et un éternel défenseur du cinéma brésilien, notamment du cinéma novo. Dès que quelqu'un se mettait à critiquer, essayait de voler la vedette ou de reléguer l'importance historique des films du groupe au deuxième plan, la furie et l'esprit polémiste du réalisateur émergeaient, et il était prêt à défendre de manière acharnée et très partiale ses amis et le mouvement dont il était l'un des principaux fondateurs et propagateurs autant par l'œuvre que par les textes. Dans les discussions sur l'histoire du cinéma brésilien, le cinéma novo venait avant n'importe quel autre mouvement cinématographique, mais sur une échelle internationale, quand il fallait défendre et soutenir l'industrie nationale, c'était le cinéma brésilien dans sa totalité qui primait.

cinéma américain afin de pouvoir conquérir une partie du marché. Le problème est que les films, très recherchés dans le fond et dans la forme, ont fini par atteindre seulement une petite élite d'intellectuels originaires, comme les réalisateurs, de la petite et de la grande bourgeoisie. Or, « un cinéma qui se propose de conquérir son marché a besoin de public. Un cinéma qui se propose d'apporter la conscience au peuple souhaite que son public soit le peuple. Autant dans un cas que dans l'autre, le peuple/public est la question fondamentale pour le Cinéma Novo[1207]».

Si, avant le coup d'État, la question concernant le marché ne s'était jamais vraiment posée en termes pragmatiques, les réalisateurs continuant à réaliser leurs films pour une petite minorité[1208], après 1964 la problématique se cristallisait en termes d'impasse et de survie professionnelle. Quoi faire ? Continuer à parler à une minorité d'intellectuels – ils n'avaient pas l'intention de faire des films pour le grand public, possibilité qu'ils abhorraient initialement - et courir le risque de ne plus pouvoir tourner par manque de producteurs ? Ou prendre conscience de l'incohérence de leurs propos, arrêter d'attribuer au public et au cinéma américain la seule responsabilité de leurs échecs commerciaux et renoncer à leurs idéaux afin de s'adapter à la nouvelle réalité politique et économique, tout en cherchant un nouveau langage et une nouvelle forme avec le dessein d'établir un véritable dialogue avec le peuple, où les films pourraient enfin être compris, ce qu'ils n'avaient jusqu'alors pas encore vraiment réussi ? Car de toute évidence, « la proposition d'un cinéma populaire qui a pour objectif explicite d'apporter la conscience au peuple n'a pas le moindre sens si les films sur lesquels elle se concrétise n'atteignent pas le peuple[1209]» ou ne sont pas compris, si jamais ils parviennent à leur but.

Mais si un changement radical de la manière de réaliser les films pourrait résoudre le problème de leur incohérence, en les rapprochant de leur public, aussi bien que le problème de la crise de conscience de leurs réalisateurs, cela ne réglait pas le problème du marché, devenu un facteur déterminant après 1964, étant donné que le peuple, les subalternes, n'allaient pas beaucoup au cinéma. Il fallait, sans faire des concessions au grand public, trouver une solution qui mît fin « à la contradiction entre un cinéma responsable et son acceptation par le public[1210]». Et cette acceptation

---

[1207] GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 239.

[1208] En analysant un extrait d'un texte d'Alex Viany sur le film *Deus e o diabo na terra do sol*, où il affirme que le fait que la ré-élaboration de la culture populaire faite par Rocha - qui a rendu le film incompréhensible tout en rendant impossible le dialogue avec son public cible - n'était pas si importante, Maria Rita Galvão observe le léger détour des propositions initiales du cinéma novo où « le problème de connaissance à travers le cinéma subit une inversion de directions qui le transforme de véhicule visant à apporter la connaissance au peuple en moyen de connaître le peuple ». GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 245. Ce qui ne fait que confirmer l'idée, que nous défendons, que la thématique du peuple servait davantage ou autant à une cause économique - qui passait par la quête d'une identité pour le cinéma brésilien visant à conquérir une partie du marché dominé par le cinéma américain - qu'à une cause politique.

[1209] Idem. p. 240.

[1210] DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e seu publico ». In : *Revista Civilização Brasileira*, n° 11-12, dez 1966/ mar 1967. Apud GALV.ÃO E BERNADET. Op. cit. p. 247.

était aussi une garantie de survie de la classe puisque « les injonctions économiques de l'activité cinématographique imposent que l'on cherche l'insertion des films sur le marché, où ils peuvent se payer[1211]», une préoccupation qui n'existait pas avant 1964, quand il n'y a pas eu de concessions faites au marché dès lors que l'objectif principal était l'éveil de la conscience critique du peuple quasiment aux dépens du marché interne. Mais après les changements entraînés par le putsch militaire et l'avènement de l'INC, les réalisateurs ont été obligés de penser à une politique cinématographique de marché qui passait inévitablement par la réalisation de films qui dialoguassent avec le public car, comme l'observait Gustavo Dahl dans un texte où il analyse la question du marché et la crise du cinéma mondial :

> « le cinéma était passé d'art-diversion des masses à art-diversion de la classe moyenne ; le public ne va plus au cinéma génériquement, automatiquement ; le public va maintenant voir un film précis, dont il exige des qualités précises, en tant qu'art ou spectacle ; […] ; n'importe quelle cinématographie, à l'exception de l'américaine, ne peut subsister que dans la mesure où elle s'appuie sur son marché interne en y réservant pour soi les moyens de sa continuité ; il n'y a plus de succès moyen : un film soit il va très bien, soit il va très mal[1212]».

Le même Dahl qui, quelques années auparavant, affirmait « que le film spectacle était en train de mourir[1213]» et que « le cinéma n'était plus l'usine de rêves, l'opium du peuple[1214]» d'avant. La solution, à cette époque, était encore le cinéma indépendant qui permettrait au pays d'augmenter sa production et son nombre de réalisateurs, « le seul capable de réfléchir à notre diversité régionale, permettant la production partout au Brésil, à travers la création artisanale en opposition à l'industrie[1215]» qu'il considérait comme synonyme de studios et de centralisation entre Rio de Janeiro et São Paulo. Ainsi, le cinéma novo devait éviter la vulgarité « non artistique» des comédies populaires *cariocas* et le cosmopolitisme du cinéma industriel de la Vera Cruz qui, tous deux, empêcheraient l'émergence d'un cinéma national[1216].

Après 1964, les choses changent et l'on doit s'adapter à la nouvelle réalité. Afin de satisfaire les nouvelles exigences du marché et les nouveaux maîtres du pouvoir, il faut trouver une forme de synthèse entre un cinéma commercial, mais pas trop, et un cinéma moins radical et moins engagé

[1211] Idem. Ibidem.
[1212] DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais ». Revista Civilização Brasileira, n° 5-6, março 1966. p. 196.
[1213] DAHL, Gustavo. « Algo de novo entre nós », Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 7 out 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 209.
[1214] Idem. Ibidem.
[1215] DAHL, Gustavo. « A solução única », Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 21 oct 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 210.
[1216] GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 210-211.

politiquement et esthétiquement de manière à atteindre le peuple et le public. La solution trouvée pour séduire ce dernier est venue de la redécouverte des *chanchadas*, de leurs mérites jusqu'alors obscurcis par une idéologie du sérieux qui nourrissait un profond mépris pour tout ce qui était comique et par une idéologie politique qui amenait les jeunes réalisateurs à considérer la culture populaire comme opium du peuple. Par conséquent, dans la troisième phase du cinéma novo, les cinéastes s'engagent à défendre « une politique culturelle pour le cinéma brésilien qui rende ce cinéma au peuple, comme il était arrivé au temps où la société était plus simple, quand les *chanchadas* étaient les championnes de la billetterie[1217]». Comme le note Roberto Farias :

> « Aujourd'hui, nous pouvons voir l'importance qu'a eue, d'ailleurs, le cycle de la *chanchada*, (…) rien de plus ou de moins qu'une imitation grossière du film américain de l'époque, lequel rencontrait, du fait d'être brésilien, une grande acceptation du public. Si l'on cherche les faits dans l'histoire, nous verrons que ce moment-là n'était pas compris. *Les personnes qui souhaitaient un cinéma brésilien authentique étaient entièrement contre ce genre de cinéma*. Néanmoins, le public comparaissait, comprenait que celui-là était un cinéma national. Cette *chanchada* est aujourd'hui récupérée, comprise par les intellectuels, par les responsables d'un cinéma national. *Aujourd'hui on comprend l'importance qu'a eue ce genre de cinéma pour rendre possible l'existence d'un cinéma authentique*[1218]». (C'est nous qui soulignons).

Notons, tout de même, la réserve et le double sens bien caractéristiques des cinémanovistes - ou des sympathisants puisque Farias n'a jamais été considéré comme un membre du groupe à part entière parce que, entre autres justifications, il avait commencé sa carrière comme réalisateur de *chanchadas* -, comme s'il existait une certaine honte à assumer l'importance de ces films populaires ; comme si cela dénigrait ou égratignait l'image d'intellectuel que l'on pouvait avoir. Mais le fait est que dans la troisième phase, les réalisateurs ont revu leur position concernant les films populaires pour essayer de dialoguer avec le public. Les films qui, comme l'observe Gustavo Dahl, s'engagent alors à dépeindre « des sentiments moins abstraits, obscurs et radicaux que les films de la première phase[1219]», sont finalement compris par le public, qui a répondu à l'appel, même s'il pense que cela a fini par rapprocher le mouvement « du cinéma traditionnel», ce qui est vrai. Les cinéastes réalisent finalement que « le cinéma est magie outre le fait d'être un outil

[1217] ANDRADE, João Batista de. Entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, 21 dez 1980. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 254.
[1218] FARIAS, Roberto. *Mercado Comum do Cinema, uma proposta brasileira*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 254-255.
[1219] DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e seu publico ». Op. cit. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. 255.

porteur de conscience[1220]« et « doit aussi donner du plaisir, ce qui est une sainte et noble mission sociale. [ce qui est] Une preuve réelle d'amour d'autrui[1221]».

Les cinéastes s'évertuaient à concilier la lutte des classes et le plaisir cinématographique, l'idéologie et le spectacle, le rire et la raison, ce qui n'a pas toujours été facile et a provoqué des divergences au sein même du groupe. Mais, en 1978, Carlos Diegues écrivait qu'une

> « société plus juste et plus libre signifie aussi [être] plus joyeuse. Une perversion intellectuelle met le plaisir à droite, la souffrance à gauche, célèbre les échecs, déplore les victoires et met la raison à gauche du rêve, l'émotion à droite de l'intelligence. Corps et âme sont une seule chose, [ce que] la religiosité d'une certaine « gauche» (attention : guillemets) n'a pas encore réussi à comprendre, en préférant le sacrifice, la peine, la faute...[1222]».

Un peu plus loin, il affirme qu'il « ne veut plus rien enseigner, guider personne, être maître ou juge. Cette toute-puissance intellectuelle est finie pour moi. C'est comme si je me sentais guéri d'une longue maladie, comme si une espèce de nouveau souffle et de nouvelle jeunesse prenaient la place dans tout ce que je fais. Je veux être seulement un de plus, ni au-dessus, ni au-dessous, à côté[1223]».

Avec cet article, que l'on croirait écrit par un adepte du cinéma cosmopolite et commercial en train de se défendre contre les attaques des cinéastes nationalistes, le réalisateur répondait aux critiques faites au nouveau cinéma novo en y dénonçant ce qu'il a appelé une « patrouille idéologique stalinienne et réactionnaire» d'une part de la critique envers les films de la troisième phase du mouvement, accusés d'être devenus trop commerciaux.

Dans un autre article, Carlos Diegues, dont le film *Xica da Silva* (1976) fut violemment attaqué par la critique de gauche, fait l'apologie du savoir du peuple et du grand public et soutient qu'il « ne veut plus châtier personne au cinéma. Le cinéma n'est pas un lieu de torture, ni une salle de cours. Comme le disait Brecht, la fonction sociale du cinéma est de divertir[1224]». Plus loin, après avoir affirmé que la critique n'aime pas les victoires et que la tristesse et le sérieux sont de droite, il déclare qu'il « veut une société plus heureuse et joyeuse avec l'homme se sentant mieux. Et je ne veux plus embêter personne avec mes films. En revanche, j'essaierai de m'entendre avec mon

---

[1220] DIEGUES, Carlos. Dépliant de lancement de son film *Bye, bye Brasil*, 1979. Apud : AVELLAR, José Carlos. A *ponte clandestina*. Op. cit. p. 171, note 62.
[1221] Idem. Ibidem.
[1222] DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro : ideias e imagens*. 2e. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul / MEC / SESu / PROED, 1999. p. 24-25.
[1223] Idem. p. 28.
[1224] Idem. p. 33.

prochain le plus proche (sic), qui est le peuple brésilien, le public brésilien. Cette question de marché c'est la question de base, parce que l'œuvre d'art est pour Autrui. Le public est l'Autrui[1225]».
Nelson Pereira dos Santos, dont les deux premiers films furent très influencés par le néo-réalisme et les *chanchadas*, où il a commencé comme assistant de direction, ne pensait pas autrement lorsqu'en 1972 il répondait à une question sur l'actualité du cinéma brésilien :

> « Nous sommes en train de dépasser une position 'culturaliste' douteuse, qui nous fit assumer une prétendue 'distanciation', une situation facile au-dessus de la réalité qui nous ennuyait : voir la misère, le sous-développement grossier. Je prétends que cette position était coloniale, car nous nous sommes mis à critiquer cela avec un air de supériorité, comme si nous n'étions pas des Brésiliens, en tirant une certaine satisfaction de notre sous-développement, de notre retard, ce qui était dirigé vers notre père américain ou européen pour lui dire : 'Je ne suis pas cela'. Ce type de vision n'a aucune valeur aujourd'hui, il est indéfendable[1226]».

La citation de Santos est intéressante dans le sens où elle montre l'arrogance des cinéastes et confirme l'idée d'un 'complexe de chien bâtard' de leur part qui les conduisait à tourner des films à l'intention de la critique et des festivals étrangers.
Il faut aussi dire que ce changement de mentalité, que cette « prise de conscience» du film en tant que spectacle par les cinéastes nationalistes (politiquement engagés), a suscité depuis la fin des années 1960 de vifs débats autour d'une plus grande flexibilité des œuvres visant un plus grand dialogue avec le public et la conséquente conquête du marché. Ceci n'était pas une spécificité du Brésil puisque ces questions étaient au centre des principales discussions autour du cinéma latino-américain de l'époque[1227].
Nonobstant cela, il est important de souligner que, même si les films se sont rapprochés d'un cinéma plus conventionnel, que certains réalisateurs, plus que d'autres, ont fini par faire des concessions au marché, ils n'ont jamais renoncé à investir dans la capacité créatrice des films, d'avoir droit au *final cut* de leurs œuvres ou, dans certains cas, de renier l'aspect critique. En prenant en compte la diversité du public et en adhérant à un système de production plus industriel[1228], ils ont réduit considérablement la subjectivité des films et, par conséquent,

---

[1225] Idem. p. 35.
[1226] « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos » par Federico de Cardenas et Max Tessier. *Études Cinématographiques*, n° 93-96. Op. cit. p. 72.
[1227] Pour plus de détails sur ce débat, lire le septième chapitre du livre *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar. Op. cit. p. 174-218.
[1228] Cette adhésion à un système de production plus commercial visant à atteindre le grand public a provoqué un éloignement des idéaux initiaux du mouvement et a créé une polémique et une rupture avec les jeunes réalisateurs du cinéma marginal, très influencés au départ par le premier cinéma novo. Cette polémique reflète la division des réalisateurs autour des alternatives qui devrait prendre ou de l'identité qui devrait avoir le cinéma brésilien à la fin des années 1960. D'un côté il y avait ceux qui pensaient qu'il devait rester indépendant, contestataire et continuer à valoriser

l'importance du travail de l'auteur, qui cependant n'a pas été entièrement tué[1229]. D'après Fernão Ramos :

> « L'idée est de captiver le public par le spectacle, à travers une narrative qui contente la vue du spectateur avec des scénarios grandioses. En même temps, la présence de cette image 'riche' permet que se maintiennent debout quelques préceptes idéologiques quant aux convictions éthiques et esthétiques du premier cinéma novo. La production cinémanoviste de la fin des années 1960 a pour caractéristique, pourtant, cette préoccupation constante de communication avec le grand public, sans abandonner complètement, cependant, les traits les plus agressifs du 'langage maudit[1230]».

De cette façon, même s'ils étaient décidés à séduire le marché en réduisant leur subjectivité jugée excessive (leur auteurisme), l'une des raisons fréquemment désignées comme la cause principale de l'incommunicabilité avec le peuple, la satisfaction du public ne devait jamais être cherchée au mépris de celle du réalisateur, de son amour et de sa conception du cinéma en tant qu'art, comme le prouve cette interview de Rocha de 1981, à la veille de sa mort, au critique portugais João Lopes :

> « Le problème du spectateur dans l'œuvre d'art est un problème que je ne prends pas en considération, je vous le dis avec la plus grande sincérité. Car je crois que l'œuvre d'art est un produit de la folie, dans le sens où le dit Fernando Pessoa, ou le dit Erasme, je veux dire la folie en tant que lucidité, en tant que libération de l'inconscient. C'est pour cette raison que je ne me considère pas comme un cinéaste professionnel, car si je l'étais, il me faudrait agir selon le rituel de l'industrie cinématographique. Je me considère comme un amateur, comme Buñuel, quelqu'un qui aime le cinéma[1231]».

Mais en 1967, le même Rocha avait fait une déclaration totalement opposée qui allait dans le sens du public et du contexte de la période :

> « Je n'ai pas la prétention de réaliser de grands films : j'ai seulement la juste ambition d'exprimer ma réalité de la manière que je peux l'exprimer. Je vise toutes les couches du public. Si mes films sont parfois hermétiques,

---

les aspects plus artistiques et créateurs du film au détriment du spectacle et au prix de demeurer marginal et toujours coupé du peuple et du public. De l'autre, on prônait un cinéma de conciliation à travers l'adhésion à un système plus industriel, avec une mentalité entrepreneuriale, de manière à enfin pouvoir avoir un dialogue avec le peuple et même avec le grand public, même si cela signifiait renoncer aux idéaux du passé. Pour plus de détails sur cette rupture, lire le livre de Fernão Ramos : *Cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. Op. cit. p. 25-29 ; 89-94.

[1229] Notons au passage que vers la fin des années 1960, selon Jean-Patrick Lebel, « La notion d'auteur (ou de créateur) est dénoncée comme essentiellement et définitivement 'bourgeoise'. Elle suppose la toute puissance de l'auteur, qui s'apparente à Dieu, se conduit en véritable 'patron du sens', et ne fait de l'œuvre que l'expression et la concrétisation de son 'univers' personnel ». In : *Cinéma et idéologie*. Op. cit. p. 40.

[1230] RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». In :*Historia do cinema brasileiro*. op. cit. p. 372.

[1231] Interview accordée à João Lopes, Sintra, 8 avril 1981. Apud : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 192.

> je reconnais que c'est de ma faute. Mais je ne me sentirai bien avec le cinéma que lorsque, sans faire des concessions à la pornographie et au mauvais goût, je réussirai à atteindre le public[1232]».

Deux ans plus tard, il soutient qu'il n'est pas contre le cinéma commercial bien réalisé et qu'il est essentiel pour la conquête du public et pour l'établissement d'une industrie cinématographique en Amérique latine parce que :

> « Le cinéma est un art qui doit communiquer, si cela n'arrive pas il n'y a aucune raison de le réaliser : il demeure comme un produit technologique du XXème siècle destiné à être absorbé par la TV, comme une chose vieille qui n'arrive pas à trouver une salle de projection. Le cinéaste moderne aujourd'hui est celui qui peut communiquer les problèmes les plus complexes et les plus profonds à travers un langage qui soit compris[1233]».

Le même Rocha qui avait beaucoup critiqué la culture populaire dans ses films et dans ses textes, notamment le *candomblé* et le carnaval, dans les années 1960, invitait les Brésiliens à se tourner vers le Brésil et à « laisser de côté la révolution française et la soviétique afin de découvrir la *feijoada*[1234], le carnaval, le *frevo*[1235]« car « notre culture est la *macumba* et non pas l'opéra[1236]».
La troisième phase symbolise le moment où Rocha affirme que tous les chemins sont possibles pour le cinéma et où les cinémanovistes rompent définitivement avec le cinéma idéologique et commencent à refuser les influences européennes[1237]. Nous allons analyser maintenant deux événements très emblématiques de cette période qui illustrent bien le changement de posture des membres du cinéma novo dans leur tentative de réaliser des films qui dialoguent avec le peuple et le public. Le premier est la participation de Glauber Rocha dans le film *Vent d'Est*, de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, de 1969, tandis que le deuxième concerne son texte manifeste, l'*Esthétique du rêve*, présenté aux Etats-Unis en 1971.

[1232] Entretien accordé à *Folha de São Paulo*, 02 fev 1967. Apud : REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 95.
[1233] « O transe da América Latina ». Interview accordé à Federico de Cárdenas et René Capriles, 1969. Publié dans *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 177.
[1234] Plat d'origine esclave devenu le plat brésilien et touristique par excellence fait à base de haricot noir et de plusieurs types de viande de porc, notamment le pied, l'oreille, la peau et la queue (entre autres) que les Blancs jetaient à la poubelle et les Noirs récupéraient pour les manger.
[1235] Danse et musique frénétique qui exige dextérité et force physique qui est une particularité du carnaval de Recife, dans le *Nordeste* du Brésil.
[1236] Idem. Ibidem.
[1237] Dans un texte de 1969, Rocha affirme ce qui suit : « Moi par exemple, en ce moment je suis moins influencé ». In : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 153.

1.4.1 - Vent d'Est

La séquence où Rocha apparaît dans le film de Godard et Gorin est très emblématique de la situation que vivait la cinématographie brésilienne et le cinémanoviste au début des années 1970. La séquence est placée au début de la deuxième partie du film, juste après des questionnements sur les genres de cinéma engagés qui se faisaient à l'époque et comment ils devaient être faits. La voix off d'une femme parle d'un cinéma qui critique, lutte et transforme la société et dit que seule l'éducation marxiste peut corriger les erreurs humaines. La voix off incite le réalisateur à commencer par les masses et à critiquer, à la manière de Gilles Deleuze, son manque de liaison avec elles. Un jeune homme explique à une jeune fille que toutes les activités pratiques doivent être subordonnées aux principes du parti. Puis, après une intervention de la voix off qui continue à condamner les méthodes du cinéaste, le jeune reapparaît et dit qu'il est allé « à nouveau dans les masses pour les diffuser [les dits principes ?] et les expliquer, faire en sorte que les masses les assimilent et adhèrent fermement et les traduisent en action» et que les militants doivent « vérifier dans l'action même des masses la justesse de ces idées». Nous ne savons pas si Rocha connaissait le scénario (ou même s'il existait puisque le film a été très improvisé), mais le fait est que, comme nous venons de voir, toutes ces idées d'engagement n'étaient plus d'actualité pour les cinémanovistes qui, après le putsch de 1964, avaient déjà abandonné le rêve d'un cinéma interventionniste et paternaliste qui essaie de parler à un peuple incapable et sans défense afin de éveiller sa conscience critique. Ils avaient déjà dépassé ce genre de questionnement sur les aspects téléologiques et sociologiques du cinéma. Pendant ces années-là, ils n'avaient plus aucune affinité avec ce genre de cinéma et souhaitaient encore moins soumettre leur art aux dogmes d'un parti quelconque. Pour Rocha, ainsi que pour les autres cinémanovistes, il n'y avait « rien de plus insupportable pour un artiste qu'une idéologie qui détermine ses chemins et ses finalités[1238]».
Ensuite, la voix off dit ce qui suit :

> "regarde, tu dis que tu enquêtes, que tu te donnes du mal, mais résultat, tu fais de la sociologie bourgeoise, au lieu de chercher à montrer réellement des forces de classes réelles, tu fais du cinéma vérité. Tu montres la misère du peuple, mais tu ne montres pas le peuple en lutte et en ne montrant pas le peuple en lutte tu ne lui donnes pas les moyens de lutter. Ton cinéma, tes images, tes sons sont ceux des télévisions bourgeoises et de leur alliés révisionnistes».

[1238] Idem. p. 540.

Or, ces critiques ressemblent beaucoup à ce qui a été dit sur les films de la première phase du cinéma novo et au mea culpa des réalisateurs et des intellectuels progressistes concernant la politique menée par la gauche dans la période précédant le coup d'État. La majorité de ces propositions apparaissent, d'une certaine manière, dans les textes qu'ils ont écrits ou qui sont énoncés par les personnages autobiographiques d'intellectuels des films de la deuxième phase, ce qui transformait les discussions de *Vent d'Est* en une sorte de paraphrase et de déjà vu. Tous ces questionnements à propos de l'abîme entre l'intellectuel et le peuple, entre la théorie et la pratique, qui créent des diagnostics et des méthodes fausses, comme le soutient la voix off, avaient déjà été soulevés par les cinémanovistes qui, en 1969, essayaient de réaliser un autre type de cinéma, moins élitiste et plus proche du public.

Par la suite, la voix off défend certains dogmes du marxisme qui ont été à l'origine de la plupart des œuvres d'art politiquement engagées réalisées au Brésil avant 1964, mais qui, en 1969, avec la perte de l'hégémonie culturelle du PCB, n'étaient plus d'actualité. Certains de ces principes étaient même considérés comme les responsables, en quelque sorte, du préjugé envers la culture populaire et le peuple dont ils essayaient de se débarrasser :

> « il n'y a pas de cinéma au-dessus des classes, pas de cinéma au-dessus de la lutte des classes. Cela veut dire que la puissance matérielle dominante de la société, la classe dominante, est aussi celle qui crée dans et par ses films les images dominantes, ça veut dire que ces images sont celles de sa domination [...] Que faire pour ne pas fabriquer des images et des sons qui restent ceux de la domination de la classe dominante. […] La tâche principale c'est la théorie»

La séquence de Rocha vient juste après des images parodiques d'un militaire yankee à cheval qui, en parlant italien, tire sur un Indien aux mains attachées par une longue corde, tandis que ce dernier crie en anglais être Cubain, Noir, Palestinien, Vietnamien, Péruvien et Indien, entre autres minorités et nationalités qui résistaient bravement aux tentatives d'asservissement du capitalisme et de l'impérialisme yankee d'origine WASP (*White Anglo Saxon Protestant*). Pendant ce temps, la voix off de la narratrice tente une analyse très nihiliste et critique du marché du cinéma mondial qui dénonce la construction idéologique du réel par les films américains, mais aussi le genre de cinéma formaliste réalisé par les pays progressistes (ce qu'elle appelle la Brejnev-Mostfilm et les pays sous son influence comme l'Algérie ou Cuba), ainsi que le cinéma underground produit à Londres, Amsterdam, Paris ou New York, dans la mesure où, en éludant la lutte des classes de leurs films, non seulement ils ne s'opposeraient pas, mais ils viendraient en aide au cinéma hollywoodien en se

transformant en une sorte de laquais de la Nixon-Paramount. Grosso modo, d'après la narratrice, il n'existait pas de cinéma véritablement progressiste et indépendant.

C'est immédiatement après cette analyse qu'apparaît l'image de Rocha en plan général au milieu d'un paysage rural, la tête baissée, les bras ouverts, l'index et le majeur des deux mains faisant le V de victoire (ou de paix et amour, symbole du mouvement hippie qui était en vogue à l'époque), les vêtements froissés comme ceux d'un éventail prêt à effrayer les corbeaux du cinéma hollywoodien. Au centre du cadre, au milieu d'une ruelle qui se divise en deux derrière lui, il est en train de chanter une chanson, *Divino maravilhoso*, (*Divin merveilleux* ou *Divin, Merveilleux,* comme on l'écrit parfois) de Caetano Veloso et Gilberto Gil. Avant de poursuivre l'analyse de la séquence, il faut s'arrêter un peu sur le choix de cette chanson *tropicaliste*. En choisissant une chanson de ce mouvement, le réalisateur brésilien refuse préalablement le débat idéologique, puisque le mouvement, comme nous venons de le voir, avait désidéologisé l'art en rompant avec le genre d'art engagé et nationaliste exigé par la gauche marxiste. Rocha répète inlassablement, presque en le récitant, une partie modifiée du refrain. Dans la bouche de Rocha, les paroles de la chanson, qui font une subtile apologie de la lutte armée, acquièrent une signification de résistance cinématographique. Le cinéma brésilien devrait lutter avec toutes ses armes pour ne pas succomber devant le cinéma impérialiste. Et quand une femme enceinte lui demande la direction du cinéma politique – qui représente dans le film le cinéma du tiers monde qui y est présenté comme une sorte d'option positive face à la dégénérescence et à la soumission du cinéma mondial, le seul capable de rompre avec la « représentation bourgeoise» -, il n'hésite pas à répondre :

> « Vers là-bas [il pointe, sans regarder la femme, devant lui en légère diagonale à droite], c'est le cinéma méconnu, le cinéma d'aventure. De ce côté-ci [il pointe derrière lui, en diagonale gauche], c'est le cinéma du tiers-monde, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux, c'est le cinéma [victime[1239]] de l'oppression de consommation impérialiste, c'est un cinéma dangereux, un cinéma divin, merveilleux ; c'est le cinéma [victime] de la répression, de l'oppression fasciste, du terrorisme, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux... c'est un cinéma méconnu, c'est le cinéma *bola-bola*[1240] de Miguel Borges, c'est un cinéma

[1239] Le critique brésilien José Carlos Avellar incorpore ce terme au monologue de Glauber Rocha de manière à le rendre plus compréhensible : « Vento, barravento : Glauber e Godard na porta da usina Lumière ». In : ALMEIDA, Jane de (org). *Grupo Dziga Vertov*. Ed Bilingue. São Paulo, Witz Edições, 2005. p. 86. Cité dans SILVA, Mateus Araújo. « Godard, Glauber e o Vento do leste : alegoria de um (des)encontro ». *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n° 1, jan-jun 2007.

[1240] Rocha fait allusion ici à la première tentative de rédaction, en 1959, d'un manifeste de fondation du cinéma novo par le réalisateur Miguel Borges. Paulo César Saraceni raconte que lorsque Miguel Borges, devant tout le groupe, a commencé à lire quelques passages du manifeste où c'était écrit que « Nous ne voulons plus un cinéma-littérature, un cinéma-sculpture, un cinéma-musique, un cinéma-danse, un cinéma-théâtre. Nous voulons un cinéma-cinéma », il a crié qu'il ne voulait plus écouter la lecture d'un manifeste si prétentieux, digne du cinéma muet des années 1920 qui ressemblait à un fils demandant à son père : «Papa, je veux un ballon [bola en portugais]. Non pas un ballon de football, de basket-ball, de volley-ball […]. Je veux un ballon-ballon ». Il s'en est ensuivi une importante discussion et

dangereux, divin et merveilleux ; c'est un cinéma qui va tout construire, la technique, les maisons de projection, la distribution, les techniciens, les trois cents cinéastes par an pour faire 600 films pour tout le tiers-monde, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux ; c'est le cinéma de la technologie qui va incorporer... [Inaudible] pour l'alphabétisation des masses du troisième monde […], c'est le cinéma de Glauber Rocha».

La femme enceinte qui suit, dans un premier temps, le chemin du cinéma du tiers-monde fait marche arrière pour prendre la direction du cinéma de l'aventure, dans la direction contraire à celle du cinéma représenté par le cinéaste brésilien. En fait, les deux réalisateurs traversaient des moments complètements différents et quasiment opposés. Tandis que Godard radicalisait son cinéma, s'ingéniait à détruire le cinéma commercial et s'engageait, avec son groupe d'obédience maoïste Dziga Vertov, à créer de nouveaux modèles de production qui permettraient la réalisation de films collectifs avec l'influence de Marx et de Brecht, Rocha et les cinémanovistes avaient été obligés par le coup d'État militaire et leur politique économique libérale à abandonner le rêve d'un cinéma engagé, interventionniste et « conscientisateur» et à prendre un nouveau sentier, une nouvelle direction qui leur permettrait ou les obligerait à réaliser des films moins hermétiques. Tout ceci afin de chercher le dialogue avec le public et la conquête du marché pour faire exister le cinéma brésilien et solidifier l'industrie cinématographique brésilienne.

Dans un texte de 1969, à la même époque que le film de Godard et Gorin, Rocha analyse les apports du *Tropicalisme*[1241] qui, à côté de l'anthropophagie, est « la chose la plus importante aujourd'hui dans la culture brésilienne» dans la mesure où le mouvement a rendu possible « l'acceptation, [et] l'ascension du sous-développement», en permettant aux réalisateurs « d'affronter la réalité brésilienne, notre réalité, dans tous les sens et les profondeurs» et « a créé la possibilité d'un nouveau rapport avec le public» à travers des films « ni américains, ni populistes», mais « moins conceptuels» afin de pouvoir pénétrer plus profondément l'inconscient d'un « public colonisé», séduire le marché et vaincre le cinéma impérialiste. Tout de suite après avoir affirmé que ce changement n'a pas été programmé, qu'il était synonyme d'une maturité qui ne les empêchera pas de continuer à tourner des « films moches», même si « ce qui compte est le public, et le public est différencié», il revient sur ce qui le distinguait (ce qui le séparait, avons-nous envie de dire) du réalisateur franco-suisse :

« J'ai parlé récemment à Godard sur la place du cinéma politique. Godard soutient que nous sommes au Brésil dans une situation idéale pour réaliser un cinéma révolutionnaire, et au lieu de cela, nous faisons encore un

---

Miguel Borges a finalement refusé de lire la suite de son texte, frustrant l'idée d'un manifeste. Cité dans SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema* Novo. Op. cit. p. 47-48.

[1241] ROCHA, Glauber. « Tropicalismo, antropologia, mito, idéograma ». In : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 150-154.

cinéma révisionniste, c'est-à-dire, qui donne, en abrégé, l'importance au drame, au développement du spectacle. Dans sa conception, il existe aujourd'hui un cinéma pour quatre mille personnes, de militant à militant. Je comprends Godard. [Pour] un cinéaste européen, français, c'est logique qu'il se pose le problème de détruire le cinéma. Mais nous ne pouvons pas détruire ce qui n'existe pas. Et poser dans ces termes le problème sectaire est, pourtant, erroné. Nous sommes dans une phase de libération nationale qui passe aussi par le cinéma, et le rapport avec le public populaire est fondamental. Nous n'avons pas à détruire, mais à construire : Cinémas, Maisons, Routes, Écoles etc[1242]».

Dans une interview accordée aux Cahiers du Cinéma[1243] de la même année, Rocha exprime son inquiétude quant au fait que le film politique puisse inhiber, s'il est trop systématisé, l'aspect créateur des œuvres. Il dit avoir commenté cela avec Godard qui lui avait répondu que les Brésiliens devaient détruire le cinéma, mais qu'il n'était pas d'accord car si en France ou en Italie on pouvait le détruire, au Brésil cela n'était pas encore possible car les cinéastes étaient encore en train de construire le cinéma « à tous les niveaux, langage, esthétique, technique...[1244]».

A titre de comparaison, il est intéressant de confronter l'apparition de Rocha dans le film *Vent d'est* avec certains de ses écrits de l'époque sur le même sujet et avec sa participation au débat entre lui, Jean-Marie Straub, Miklós Jancsó et Pierre Clémenti, qui fut organisé par Simon Hartog[1245]. Dans cette discussion, ses positions concernant la nouvelle phase des cinémanovistes sont plus modérées, moins tranchantes et incisives, légèrement dissimulées même, peut-être par peur de décevoir Jean-Marie Straub, cinéaste qu'il admirait beaucoup et dont il n'ignorait pas le radicalisme anti-industriel. D'ailleurs, quand Hartog demande aux participants quelle est la fonction du cinéma et que Straub répond que « le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra», ce qui allait dans le sens de ce que suggérait Godard, ou qu'il essayait de « réaliser des films qui, à tous égards, seraient le contraire d'un produit international», Rocha préfère garder le silence car il sait, comme nous avons pu le montrer ci-dessus, que ce n'est pas tout à fait ce qu'il pensait à ce moment-là.

Quand Hartog leur demande ce qu'ils pensent du cinéma expérimental et du cinéma politique, les deux lignes du cinéma moderne, Rocha répond avec quasiment les mêmes arguments utilisés contre

---

[1242] Idem. 151-152.

[1243] Interview accordée à Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, n° 214, juil 1969. p. 22-40. L'interview fut publiée en portugais dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 193-221.

[1244] Idem. p. 29.

[1245] HARTOG, Simon (org). « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra ». Traduction d'Aurélien Bodinaux, revue et corrigée par Édouard Arnoldy et Nicole Brenez. In : *Glauber Rocha et Nelson Rodrigues : anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*. Bobigny, Magic Cinéma et Cinémathèque Française, 2005. p. 38-43. Le texte a été partiellement publié dans *Revolução do Cinema* Novo, avec le titre « Assim se faz a revoluão no cinema » (« C'est comme ça que l'on fait la révolution au cinéma »). p. 227-229. Le texte fut initialement publié en anglais dans *Cinematics,* n° 4, 1971 et dans *Sidney University Film Group Bulletin*, juin 1971. Le débat a été réalisé à Rome en février 1970.

la proposition de Godard, mais employés ici de manière plus méticuleuse, moins incisive et plus conciliatrice :

> « Pour moi, c'est une question d'expérience personnelle. Je n'aime pas les généralisations. Prenons Miklós : il est cinéaste dans un pays socialiste, soit une structure politique et économique particulière. Jean-Marie et Pierre Clémenti sont européens et travaillent dans une autre forme de structure. Je suis brésilien et, même si j'ai fait un film en Europe, je travaille dans une structure encore différente. Ce que je veux dire par là, c'est que les questions sur la mort du cinéma ou sur la problématique industrielle diffèrent pour chacun de nous[1246]».

Un peu plus loin il continue de tenter d'expliquer, par subterfuges et sans la mentionner, la position des cinémanovistes en empruntant cette fois-ci un discours quasiment identique à celui des membres de l'INC, que pourtant il critiquait :

> « Le cinéma est la seule activité artistique qui dépend d'un système de production et de consommation. Parce qu'il coûte de l'argent – vous n'avez pas besoin d'un producteur pour écrire un poème ou un roman, même si on a besoin d'un éditeur pour l'imprimer, alors qu'un scénario, puisqu'impubliable, n'a aucune valeur marchande s'il n'est pas tourné. La difficulté aujourd'hui pour un cinéaste consiste à surmonter cette contradiction[1247]».

Il ne dit pas des choses totalement différentes de ce qu'il a dit à Godard, mais il les dit autrement et en utilisant la troisième personne, ce qui passe davantage pour une lecture d'une situation que pour l'expression d'une position personnelle. Quand Hartog leur demande si le cinéma était devenu une « expression artistique destinée aux minorités», Glauber répète le même discours du début des années 1960 où le problème revenait au public, colonisé par le cinéma américain, aux intellectuels paternalistes et aux critiques qui accusaient injustement les réalisateurs de réaliser des films difficiles. Des critiques qui, pour Straub, « ne sont rien d'autres que des putains travaillant avec des proxénètes». Rocha acquiesce et soutient que ce sont les cinéastes mis « hors la loi» (en marge de l'industrie) par les intellectuels et la critique qui « défendent des valeurs plus démocratiques, plus révolutionnaires, car ils respectent davantage le public». Puis il insiste sur le fait qu'il tourne des films difficiles, parce qu'il n'est pas paternaliste envers le public et que, de toute façon, « à un certain niveau, nous ne devons en aucun cas être paternalistes avec le public». Or, la question n'est pas de juger si cela était vrai ou faux, mais de constater que les cinémanovistes n'étaient plus là, qu'ils avaient été contraints par le changement de la situation politique au Brésil à donner raison, en quelque sorte, à leurs détracteurs en essayant de réaliser des films plus recevables qui pouvaient

[1246] Idem. p. 39.
[1247] Idem. Ibidem.

être plus facilement « digérés» par le grand public. Il faut observer que Rocha utilise ici le terme paternaliste dans une acception plus commerciale, dans le sens de faire un film en pensant à la compréhension du public, une posture, contrairement à ce qu'il dit, que les cinémanovistes avaient adoptée au milieu des années 1960, et non dans son acception politique, de protecteur et sauveur du peuple, qui caractérisait leur cinéma d'avant le putsch.

Plus tard, quand Pierre Clémenti déclare que « le cinéma underground est révolutionnaire. […] [Qu'il] est positif en ce sens qu'il libère, qu'il déclenche quelque chose dans la conscience humaine», Rocha rétorque en disant qu'il n'est que partiellement d'accord, car selon lui il y avait deux façons de considérer le cinéma :

> « Tout d'abord, au titre d'un moyen d'expression, comme la littérature, auquel tout le monde a accès ; et ensuite au titre d'une profession. Lorsqu'il sera aussi facile de posséder une caméra qu'une machine à écrire ou des stylos, les gens utiliseront le son et des images même pour écrire des lettres. Mais la littérature, c'est écrire des poèmes, des essais, des romans et des pièces de théâtre... Moi je suis un professionnel».

Il est important d'observer deux choses dans cette citation. D'abord la distinction qu'elle fait entre cinéma et littérature quand l'un des objectifs principaux du premier cinéma novo fut de réifier intellectuellement le cinéma pour le rapprocher de la littérature, pour le rehausser au même niveau culturel que les autres arts. Ensuite, la réponse de Rocha est tout à fait cohérente dans la mesure où donner raison à l'argumentation de Clémenti signifierait donner raison aux membres du cinéma marginal brésilien, qu'il appelait péjorativement de mouvement « udigrudi», au lieu d'underground, qui étaient devenus les principaux opposants et critiques de ce qu'ils considéraient comme l'embourgeoisement ou la corruption de l'idéal initial du cinéma novo.

Par ailleurs, dans une interview accordée à Federico de Cárdenas et René Capriles, réalisée en 1969, un an avant le débat organisé par Hartog, il défend de manière beaucoup plus directe et objective le nouveau cinéma réalisé par les cinémanovistes et attaque les jeunes cinéastes du cinéma marginal. Il y assume, sans ambages, qu'il n'est pas contre le cinéma commercial « qui doit exister en Amérique latine et être bien fait, parce qu'il est un instrument pour la conquête d'un public, pour l'établissement d'une économie cinématographique propre. Cinéma n'est pas poésie, littérature ou peinture : c'est une activité industrielle sous n'importe quel régime, capitaliste ou socialiste[1248]».

Puis il soutient que :

[1248] « O transe da América Latina ». In : *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 174.

> « Le cinéma de l'Amérique latine doit se développer, faire des films de consommation, conquérir le public, affronter le cinéma américain dans une compétition directe. Réaliser des œuvres polémiques, d'art, de politique, de tout. Il s'agit d'un processus très complexe qui ne doit pas être perçu de manière isolée. Ce qui arrive est que les jeunes cinéastes indépendants combattent l'industrie, ils réalisent des films qui prétendent être des témoignages sur leurs vies, ce qui est un phénomène littéraire sans aucun intérêt. Le cinéma est un art nouveau qui doit aussi être conceptualisé en termes de ce qui intéresse exposer. Il y a des sujets qui sont excellents pour la poésie ou pour un cahier littéraire intime, mais pas pour le cinéma[1249]».

Quand Hartog leur demande si le cinéma est capable de changer les gens et la vie, Straub répond que si, mais qu'il ne le fait pas souvent et qu'il ne faut pas mythifier le cinéma ; Clémenti croit dur comme fer que si, mais Rocha répond, apparemment un peu énervé ou agacé, « que cette discussion est par instants ridicule[1250]» car le cinéma novo avait déjà renié cette possibilité et dépassé depuis longtemps ces questionnements. Il est curieux de noter que dans l'extrait publié dans *Revolução do Cinema* Novo, Rocha supprime toutes ces parties citées ci-dessus, peut-être parce que cela n'aurait pas été compris ni par ses confrères, ni par ses détracteurs brésiliens.

1.4.2 - A estética do sonho

Puis il y a eu son manifeste, *A estética do sonho* (*L'esthétique du rêve*)[1251] écrit en 1971 pour être présenté aux étudiants de l'Université de Columbia, aux Etats-Unis. Il est intéressant de le confronter au manifeste antérieur, *A estética da fome* (*L'esthétique de la faim* ou *L'esthétique de la violence*), écrit six ans auparavant, en 1965, dans le cadre d'une rétrospective du cinéma brésilien organisée à Gênes. Dans ce dernier, Rocha défendait un cinéma d'intervention politique et de dénonciation critique de la misère qui atteignait les Brésiliens pauvres de l'intérieur du pays - un cinéma agressif, violemment révolutionnaire et réalisé avec peu de moyens techniques - comme le paradigme du cinéma brésilien et du tiers-monde, en opposition au cinéma commercial et au colonialisme culturel que sa domination du marché impose, et esquissait une théorie esthétique pour le mouvement dont il était l'un des fondateurs. Le manifeste dénonce la faim et tout le système dont elle faisait partie.

Écrit en 1965, *A estética da fome* concernait notamment les films de la première phase et leur réalisme critique qui représentaient la culture populaire comme l'opium des pauvres et comme le

[1249] Idem. p. 175.
[1250] HARTOG, Simon (org). « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra ». Op. cit. p. 43.
[1251] Glauber Rocha écrivait parfois *Estética do sonho*, sans l'article féminin. Pareil pour ce qui concerne *A estética da fome*.

responsable principal de leur aliénation et de leur misère. Au lieu de dénoncer l'ordre social qui les écrasait, ces films dénonçaient les pauvres aux classes moyennes, qui y sont totalement absentes, comme l'a signalé Jean-Claude Bernadet.

A estética do sonho (*ou A eztétika do sonho*) est un texte qui cherchait à répondre aux critiques dirigées à l'encontre de son film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*), mais est aussi, comme observe Sylvie Pierre, une sorte de commentaire critique de *A estética da fome*, dont il serait une « évolution dialectique[1252]«. Conscient de l'échec et de l'incapacité du cinéma sociologique d'influence marxiste à résoudre le problème des misérables, Rocha propose dans son nouveau manifeste un nouveau type d'expérience cinématographique qui pense la révolution comme un phénomène de déraison. Ainsi, il y prône non plus la représentation violente et critique de la faim et de la misère, mais la défense et la valorisation de l'irrationalisme mystique comme source révolutionnaire légitime dans la mesure où il s'opposerait à la raison dominante d'origine européenne, responsable de l'intermittence de l'art révolutionnaire dans les pays du tiers-monde. « La rupture avec les rationalismes colonisateurs est l'unique issue». Les artistes ne pouvaient plus continuer à opposer la déraison, qui est révolutionnaire, à la raison, qui est répressive[1253], puisque la révolution comporte toujours une dose d'irrationalisme dans la mesure où elle est la conséquence d'un mécontentement face au plus irrationnel des phénomènes qui est la misère humaine, le seul capable d'inculquer le sentiment de révolte dans la conscience des misérables. Désormais, l'art devrait s'appliquer à communiquer cet irrationalisme qui propose une subversion des irréalismes de la réalité par la magie du mysticisme qui acquiert un caractère révolutionnaire outre le caractère simplement conformiste des films de la première phase.

D'après Rocha, le mysticisme c'est ce qui libère le pauvre de la soumission totale à la raison dominante qui l'asservit. Pour cette raison :

> « La raison dominatrice étiquette le mysticisme comme irrationaliste et le réprime à mort. Pour elle, tout ce qui est irrationnel doit être détruit, que ce soit la mystique religieuse ou la mystique politique. La révolution, comme possession de l'homme qui lance sa vie en direction d'une idée, est le niveau astral le plus haut du mysticisme. Les révolutions échouent lorsque cette possession n'est pas totale, lorsque l'homme rebelle ne se libère pas totalement de la raison répressive […], lorsque, *encore actionnées par la raison bourgeoise*, méthode et idéologie se confondent à tel point qu'elle paralysent les démarches de la lutte».

[1252] PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 127.

[1253] ROCHA, Glauber. « Eztétika do sonho ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 130. Toutes les citations ci-dessus proviennent de ce texte de Rocha traduit par Sylvie Pierre.

Selon Rocha, la raison est la responsable de la répression, tandis que les actes révolutionnaires ne peuvent venir que de la déraison, de « l'imprévisibilité de la pratique historique». En ce sens, pour que la révolution aboutisse, « il faut toucher, par la communion, le point vital de la pauvreté qui est son mysticisme. Ce mysticisme est l'unique langage qui transcende le schéma rationnel de l'oppression. La révolution est une magie, car elle est l'imprévu au sein de la raison dominatrice […], [et] doit être une impossibilité de compréhension pour la raison dominatrice...»

En contrariant l'idée d'une esthétique de la violence comme force révolutionnaire, il y affirme que « L'irrationalisme libérateur est la plus forte arme du révolutionnaire. *Et la libération, même dans ses rencontres avec la violence provoquée par le système, signifie toujours nier la violence au nom d'une communauté fondée par le sens de l'amour illimité entre les hommes*[1254]». Puis, en affirmant la force et l'importance de la culture primitive et endogène, ce qui était impensable avant 1964, il défend l'idée que « les racines indiennes et nègres du peuple latino-américain doivent être comprises comme l'unique force développée de ce continent», étant donné que les classes bourgeoises ne sont que des imitations grossières des classes sociales des pays colonialistes. La culture populaire devrait s'émanciper de la raison bourgeoise car elle « n'est pas ce qui s'appelle techniquement le folklore, mais le langage populaire de rébellion historique permanente», et la révolution naîtra de « la rencontre des révolutionnaires libérés de la raison bourgeoise avec les structures les plus significatives de cette culture populaire». Pour lui, la race des pauvres « élabore dans la mystique son moment de liberté. Les Dieux afro-indiens nieront la mystique colonisatrice du catholicisme, qui est sorcellerie de la répression et de la rédemption morale des riches».

Le temps de la notion de « situation coloniale» semblait définitivement révolu. Libérés de toutes les influences extérieures, les cinéastes se sont tournés vers le Brésil et ont découvert finalement la culture populaire dans son ambivalence, dans ce qu'elle contenait à la fois de conformisme, mais aussi de potentiel transformateur et révolutionnaire, mais surtout de résistance, ce qui avait été nié par les films de la première phase et par quelques-uns de la deuxième. D'après le diplomate brésilien Arnaldo Carrilho, grand ami du réalisateur, c'est avec *A estética do sonho* « que Glauber se sépare ; a) de la raison dominante, ou des typologies nord-américaines, soviétiques, européo-occidentales ou chinoises ; b) du cinéma 'engagé' d'origine libertario-tiers-mondiste type *La hora de los hornos* [*L'Heure des brasiers*, de Fernando Solanas, 1968] ; c) du cinémanovisme socio-esthétisant lui-même[1255]».

[1254] C'est l'auteur qui souligne.

[1255] CARRILHO, Arnaldo. « De la faim à la déraison : le discours (géo) politique de Glauber ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 228.

Maintenant, analysons quelques films de la troisième phase afin de vérifier pragmatiquement comment les films ont dialogué avec les *chanchadas* et comment ils ont représenté la culture populaire.

1.5 - Les films du nouveau cinéma novo

Brasil ano 2000

Ce film de Walter Lima Júnior, réalisé en 1968, est une comédie presque musicale qui fait partie des films allégoriques, de ces films qui ont constitué ce que Carlos Diegues appelle l'esthétique du silence parce que ne pouvant pas dire ce qu'ils pensaient, les réalisateurs utilisaient l'allégorie. Il narre l'histoire d'une famille (la mère, la fille et le fils) qui, en quête d'un nouvel horizon, d'une nouvelle vie, arrivent, après la Troisième Guerre Mondiale, dans une ville au bord de la mer dont le nom est « Me Esqueci» (« J'ai Oublié») et qui attend la visite d'un général pour le lancement d'une fusée. A leur arrivée, ils acceptent la proposition d'un indianiste de se faire passer pour des Indiens pendant la visite du militaire en échange de nourriture, d'un foyer et d'un peu d'argent, enfin, d'un emploi. Divisée entre l'acceptation de ce travail alimentaire et l'envie de suivre sa voie individuelle, la famille avance vers une rupture.

Le film est sans aucun doute une allégorie du Brésil dominé par les généraux, où Me Esqueci est une ville avec toutes les caractéristiques d'une localité périphérique et sous-développée. Ainsi, les faux Indiens ne représentent pas forcément la culture populaire ou la culture originaire brésilienne, mais la condition primitive et la situation de marginalisé, de peuple inférieur exterminé par les civilisés. À ce primitivisme, représenté ici par une famille qui symbolise la classe moyenne décadente et divisée, viendrait s'opposer la course à la modernité technologique des militaires avec le lancement de la fusée.

Toutes les scènes se passent entre la maison de l'indianiste, où vit la famille, et une église transformée en une sorte de fête foraine ou de centre-ville où sont associés des éléments appartenant aux activités commerciales, politiques, administratives et culturelles. Dans une sorte de théâtre de l'absurde, apparaissent juxtaposés une série d'éléments hétéroclites présents dans une petite ville de province tels que la petite arène pour les matches de boxe, les pupitres pour le sermon des prêtres et les discours des hommes politiques, le marché, les théâtres populaires, l'hôpital, la prison, les musées, la rédaction d'un journal, un tribunal, des banques pour observer le temps qui passe et apprécier la lecture oisive. Tout cela est disposé de manière désorganisée et

confuse afin de mieux caractériser le sous-développement et l'aspect passéiste du lieu. Les scènes extérieures vont dans le même sens car elles montrent une bourgade pauvre et délabrée qui, sans aucun indice de modernité ou de développement, semble constamment envahie par les eaux de la mer qui inondent ses rues, indiquant l'état d'abandon et de précarité qui ne sert qu'à condamner les ambitions spatiales de la ville.

Avec cette tentative de juxtaposition de l'archaïque et du moderne, le film ne dissimule pas ses influences *tropicalistes*. Mais il y a une séquence qui est une véritable ode au *tropicalisme*[1256]. À l'intérieur de cette église, transformée en un véritable théâtre de variétés, le journaliste dénonce la farce de la fausse famille d'Indiens et fait un discours contre les classes moyennes qui ont toujours essayé de singer l'image des colonisateurs, qui ont profité du protectionnisme paternaliste et ont été complices de leurs bourreaux sans jamais vouloir reconnaître leur propre image (au moment où il énonce cette dernière phrase, les figurants lui tournent le dos). Pendant toute la séquence, le journaliste déambule au milieu des autres personnages et des figurants en appuyant sur un klaxon qu'il porte à la main à l'image du présentateur très populaire de télévision Chacrinha[1257], l'un des symboles de la culture de masse qui seraient récupérés par les *tropicalistes* ultérieurement. Comme l'animateur le faisait pour arrêter et désapprouver en plein chant les mauvais candidats chanteurs, le journaliste klaxonne après chacune des critiques faites pour mieux réprouver les attitudes négatives de la classe moyenne. D'après Ismail Xavier, la télévision apparaît ici « comme le lieu du démasquage […], où l'animateur d'auditoire, charlatan, provocateur fonctionne comme le grand anthropologue dévoilant la face de la nation[1258]». À la fin, le journaliste affirme qu'ils ne sont plus des Indiens, mais de simples être tropicaux. L'association du film au mouvement tropicaliste est corroborée par le fait que sa direction musicale a été confiée à Rogério Duprat, le chef d'orchestre responsable de la modernisation des arrangements musicaux du mouvement, qui a utilisé quelques chansons de Caetano Veloso et Gilberto Gil, entre autres chansons.

Néanmoins, au contraire du *Tropicalisme*, le film est très critique envers l'archaïque et le moderne et ne voit rien de positif dans leur association. En outre, et contrairement aux idéaux *tropicalistes*, l'instance narrative refuse la synthèse des contradictions et l'anthropophagie (de ce que les cultures étrangères avaient de plus enrichissant) glorifiées par Oswald d'Andrade et récupérées par les chanteurs du mouvement. Dans *Brasil ano 2000*, l'archaïque et le moderne ne se fondent pas pour

---

[1256] Il est important de noter que la réalisation du film est concomitante à la constitution du groupe des *tropicalistes*. Leur album manifeste, *Tropicália ou Panis et Circenses*, est de 1968, la même année du film, même si en 1967 on parlait déjà du mouvement.

[1257] Le présentateur a d'ailleurs contribué indirectement à la production du film en sollicitant du sponsor de son émission, un supermarché (Casas da Banha), une aide pour la production, ce qu'il a fait un envoyant un camion rempli de nourriture. Le camion est utilisé au début du film dans la séquence de l'auto-stop qui conduit la famille à Me Esqueci. Cité chez *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Op. cit. p. 138.

[1258] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*... Op. cit. 134.

créer quelque chose de nouveau et d'authentique, mais sont représentés comme des démonstrations de primitivisme culturel et technologique, comme des phénomènes factices et superficiels. Si la culture primitive est forgée par l'indianiste bureaucrate, le progrès technologique imposé par les généraux, qui viserait à dissimuler l'état de sous-développement et à rapprocher le pays des grandes puissances, est un simulacre de modernité. Comme le souligne Ismail Xavier, « Progressiste d'occasion, incompétent, le programme spatial de Me Esqueci est une simulation de l'avancée technologique de la civilisation, farce que la simulation du 'primitif' vient intervertir, en mettant à nu le stigmate de l'infériorité, le trauma d'origine[1259]». Toutefois, il faut souligner que la farce des Indiens n'est pas la condition première du primitivisme de Me Esqueci. Au contraire, elle est presque la conséquence de l'arriération économique et sociale de la ville qui oblige les gens à improviser pour survivre.

Les faux Indiens finissent par être découverts et dénoncés par le journaliste, tandis que la modernité voulue par les militaires avorte avec l'échec du lancement de la fusée. Cette dernière, incontrôlable et insoumise, finit par partir toute seule, sans personne pour la regarder ou pour la manipuler, en désobéissant aux ordres du pouvoir constitué et en enlevant le glamour à l'événement. Ainsi, ce qui devait être un symbole de la modernité ne fait que confirmer le sous-développement, l'aspect périphérique de Me Esqueci. D'ailleurs, à la fin de la séquence à l'intérieur de l'église, le journaliste cite une phrase du réalisateur Alberto Cavalcanti qui avait dit en 1954 que « Tout dans le nouveau monde était trop vieux».

Ainsi, nous pensons que la véritable opposition entre l'archaïque et le moderne apparaît dans les conflits qui opposent les personnages plus jeunes aux plus âgés. D'un côté, il y a les frères Ana et Fernando (qui ne sont jamais nommés) qui s'opposent aux desseins de leur mère d'aller vers le Nord et hésitent à travailler comme de faux Indiens. D'ailleurs, c'est Ana, au moment où elle décide de quitter la ville avec le journaliste, qui brise le meuble de sa mère (un vieux cristallier), une sorte de musée de leur passé, pour bien marquer sa rupture avec la tradition et le passé, incarnés par l'objet et la mère. De l'autre, il y a le personnage du journaliste cynique et provocateur, alter-ego de l'instance narrative, qui commente les actions en se moquant de presque tout. Il se moque du passéisme de la culture locale et s'oppose au prêtre, au général mais aussi à l'intellectuel plus âgé qui vit exilé dans les souterrains de la ville.

Mais le film comporte aussi une dose d'auto-ironie dans la mesure où l'échec de la fusée peut aussi être analysé comme celui du film de fiction brésilien qui, sans argent et sans la technologie nécessaire pour réaliser une fusée et un départ - proches du réalisme cinématographique exigé par

[1259] Idem. Ibidem.

ce genre de cinéma - se contente de fabriquer lui aussi un simulacre de fusée qui n'a rien de réel et d'avorter le départ en dénonçant en même temps le primitivisme et le sous-développement du cinéma brésilien. Si, au niveau narratif du film, cela sert à dénigrer le progrès de pacotille soutenu par les militaires, au niveau de la production nous pouvons aussi penser que la faillite du lancement est aussi une stratégie du scénario pour ne pas avoir à le faire décoller, ce qui prouverait la pauvreté et le manque de moyens du cinéma brésilien. D'après Xavier, « ni fiction scientifique, ni comédie musicale, *Brasil ano 2000* se présente comme un spectacle fondé sur l'intensité des effets. Sa marque, c'est la pénurie, la disposition artisanale du scénario et de la mise-en-scène[1260] de manière à incorporer certains aspects du film du genre et, dans un même mouvement, signaler son origine nationale comme produit économiquement sous-développé[1261]».

Mais la famille peut aussi être perçue comme une métaphore du cinéma novo. Les difficultés de la famille à trouver un emploi après la guerre (le putsch ?) – qui l'oblige à travailler, à se représenter, comme des faux Indiens, quelque chose de complètement différent de son univers d'origine - n'allait pas sans rappeler la situation des cinéastes qui, à fin de séduire le public et le marché mais aussi afin de pouvoir continuer à exister professionnellement, ont été quasiment obligés de chercher une nouvelle voie passant par la valorisation de la culture et du cinéma populaires afin de pouvoir entamer un dialogue avec le public. Ainsi, après la guerre, ils ne faisaient plus ce qu'ils voulaient ou souhaitaient faire, mais ce qui leur était possible afin de pouvoir continuer à travailler/tourner et ne pas mourir de faim. Si les trois membres de la famille sont convaincus par un bureaucrate du Service d'Éducation des Indiens (SEI), les réalisateurs sont incités à changer en raison des nouvelles exigences des dirigeants de l'INC, qui étaient de légitimes représentants cinématographiques du gouvernement putschiste.

Il y a un moment, au début du film, où cette association semble très claire. Après avoir enterré le père au bord d'une route, la mère veut aller vers le Nord, mais les fils se rebellent et disent qu'il n'y a plus personne, plus rien et qu'ils n'ont rien à y faire. L'instance narrative semble nous rappeler que tout de suite après le coup d'État, les films du cinéma novo avaient déserté la campagne pour les villes, mais aussi que dans le contexte de l'époque il n'y avait plus de place pour un cinéma engagé et condamnant la culture populaire, même si le film de Walter Lima ne semble pas suivre cette nouvelle ligne en gardant encore une certaine esquisse du cinéma interventionniste d'avant 1964 qui essayait de dénoncer au peuple les problèmes du peuple.

Le rapport des jeunes avec le journaliste fait, lui aussi, penser au rapport d'amour et de haine entre le cinéma novo et la presse. La dénonciation et la critique de la farce par le journaliste n'empêchent

[1260] En français dans le texte.
[1261] Idem. p. 125.

pas Ana de vouloir partir avec lui, ce qui provoque la jalousie de Fernando, son frère. Trahie par le journaliste, Ana rejoint son frère dans une lutte bizarre contre le journaliste qui évoque, dans sa théâtralité, la lutte entre Corisco et Antonio das Mortes dans le film *Deus e o diabo na terra do sol***.** Toutefois, c'est en revoyant les photos faites par le journaliste qu'Ana se révolte et décide de suivre sa voie personnelle en refusant celle qu'on lui avait imposée.

Une fois la farce découverte, les membres de la famille ne sont pas arrêtés ou mis en prison. Au contraire, ils sont aidés par les militaires et les hommes du pouvoir, l'église et les hommes politiques qui leur trouvent du travail, ce qui, néanmoins n'empêche pas, à la fin du film, la famille de se désintégrer, chacun suivant sa voie personnelle sous la tutelle ou non du gouvernement. La mère devient une bureaucrate (comme certains membres du cinéma novo, tels Gustavo Dahl et Roberto Farias), tandis que le fils adhère au système et devient un astronaute (un fonctionnaire public, un dépendant de l'État) et la fille, la plus jeune, suit sa route toute seule, en quête de son indépendance, rompant ainsi avec la famille et le système. L'éclatement de la famille symboliserait l'éclatement de famille cinémanoviste. Au demeurant, si l'on veut pousser l'association entre la famille et les cinémanovistes plus loin, on pourrait dire que le chemin solitaire et indépendant choisi par Ana, synonyme de rupture avec sa famille, est celui choisi par le cinéma marginal, une forme de dissidence du cinéma novo. Par ailleurs, *O anjo nasceu*, un film du cinéma marginal de Julio Bressane, sorti en 1969, a une fin qui, malgré leur différence sémantique (Ana part vers l'infini de la vie, tandis que l'Anjo part très probablement vers le fini de la mort), rappelle celle du film de Walter Lima avec ce plan d'une longue route, d'un long chemin à parcourir. Sans parler que tous les deux terminent par une chanson brésilienne.

Malgré la tentative de dialogue avec les *chanchadas*, à travers les deux intermèdes musicaux et l'aspect légèrement comique de certaines scènes, le film garde encore un aspect critique envers la culture populaire et se place à la frontière entre le cinéma autoréflexif et révisionniste de la deuxième phase et le cinéma plus communicatif de la troisième. À Me Esqueci, la culture intellectuelle est cantonnée dans un espace souterrain quasiment inaccessible (où sont ensevelis la mémoire, le savoir et la culture dite d'élite) où vit un archiviste, une espèce d'intellectuel qui a choisi d'y vivre, volontairement exilé, plongé dans les théories des livres, loin de la rue et du pragmatisme des manifestations pour ne rien voir de ce qui se passe à la superficie en attendant le bon moment pour sortir et agir car il n'aime plus la culture et le genre de vie menée par les gens de la surface, en dehors de sa cachette, mais aussi parce qu'il a peur de manifester ses idées, comme il le dit, et qu'il craint de recevoir une balle dans la bouche, ce qui dénonce le manque de liberté et le totalitarisme de l'époque.

Comme le film est très ambivalent, cette séquence peut aussi être perçue comme une critique des intellectuels qui vivraient coupés du monde, cachés derrière les livres et la théorie dans l'attente d'un moment propice pour intervenir dans l'histoire des autres, sûrs de leurs capacités intellectuelles ou informationnelles et conscients qu'ils pourraient faire surface et déranger le pouvoir établi à n'importe quel moment, comme le dit le personnage lui-même, ce à quoi le journaliste lui répond que cela fait des siècles qu'il entend cela. L'intellectuel le considère jeune, romantique donc, et affirme qu'il faut être patient, que le temps de l'intervention n'est pas encore venu, un discours qui fait penser à celui du personnage Carlos dans le film *O desafio*. Après avoir entendu cette phrase, qui dénonce la ligne attentiste et pacifique prônée par le PCB en opposition à la lutte armée défendue par les groupes plus extrémistes, le journaliste lui propose de brûler les livres, le savoir, et de sortir de sa cachette pour manifester au-dehors, en échangeant la spéculation théorique contre la pratique, la résistance pacifique contre la résistance armée, ce qui est promptement refusé par l'archiviste qui préfère rester caché.

L'archiviste, à l'image de l'instance narrative, semble éprouver une véritable répugnance à l'égard de la culture légitimée qui est pratiquée à la surface, celle qui apparaît souvent à l'intérieur de l'église comme la simple juxtaposition de choses disparates et insensées pour mieux dénoter le sous-développement culturel et l'aspect périphérique et retardé de Me Esqueci ; ce qui est en nette contradiction avec la modernité voulue par le lancement de la fusée qui, lui aussi, n'est, comme nous l'avons observé, qu'une artificieuse tentative de camouflage de l'archaïsme patent du lieu et de l'incapacité technologique du cinéma. D'après le film, le pôle développé et le pôle sous-développé de Me Esqueci sont deux axes symétriques de la même conjoncture sociale.

Dans ce contexte de critique généralisée du sous-développement culturel, technologique et cinématographique du Brésil, la récupération des éléments de la comédie musicale populaire est encore bablbutiante et faite de manière encore critique, comme l'observe Ismail Xavier :

> « le retour de la *chanchada* ici, signifie quelque chose de plus que l'incorporation consciente d'éléments typiques du répertoire de la comédie musicale. Étant donné la façon dont se conduit la fiction scientifique de Me Esqueci, ce retour a pour horizon une reproduction, non seulement d'éléments, mais aussi des vicissitudes de la comédie populaire en ce qui concerne le monde technique. Attelé à un discours sur des racines, le diagnostic de l'incompétence technique crée l'opposition irréconciliable entre le moderne et le national[1262]«.

[1262] Idem. p. 130.

Mais il ne fait aucun doute que, malgré cela, le film a été réalisé en pensant à la conquête du public. Et le fait qu'il s'agisse d'une comédie en couleur avec des numéros musicaux démontre indéniablement l'envie de dialoguer avec les *chanchadas*.

Macunaíma

Cette adaptation littéraire de l'œuvre du Moderniste brésilien Mário de Andrade, réalisée par Joaquim Pedro de Andrade en 1969, est le deuxième film de la troisième phase à chercher le dialogue avec les comédies musicales populaires dans une tentative de séduire le marché[1263]. Nous avons divisé le film en cinq parties et, pour mieux justifier certains partis pris de mise en scène, nous allons, aussi souvent que nécessaire, le confronter au livre.

La première partie raconte l'enfance de Macunaíma au milieu de la forêt et le développement de son individualisme et de son mauvais caractère, ainsi que de son goût pour la paresse et pour le sexe.

Dès le premier plan, relatif à la naissance de Macunaíma, le film montre la récupération de certains éléments typiques des comédies populaires brésiliennes. Nous y voyons l'acteur Paulo José travesti en mère, l'un des gags préférés des *chanchadas*, donner naissance à un Macunaíma déjà adulte, interprété par l'acteur Grande Otelo, l'une des principales vedettes du genre. Même si le livre commence par la description de la naissance du héros, la scène se passe de manière totalement différente. Le héros ne naît pas adulte et la mère est une Amérindienne de la tribu des Tapanhumas, ce qui démontre l'envie du réalisateur de plonger immédiatement dans l'univers du comique, ce qui était impensable durant les deux premières phases du cinéma novo.

Au moment de la mort de la mère, au début de la deuxième partie, il y a encore une scène qui recherche aussi l'effet comique, tout en dénonçant la concupiscence et l'immoralité du héros. Lorsque les frères s'apprêtent à emporter le corps de leur mère, après un véritable festin, Jigué demande à sa petite amie, Iriqui, de rester auprès de Macunaíma, qui pleure beaucoup, afin de le consoler. Le héros, qui porte des vêtements beaucoup trop grands pour lui, s'arrête sur le seuil de la maison, enlacé à sa belle-sœur, dont il caresse sexuellement les fesses. En même temps, nous entendons la voix off du narrateur faisant allusion au deuil difficile de Macunaíma, qui se plaint héroïquement. L'image est presque la négation du discours du narrateur, comme si, lui aussi, avait

[1263] En réalité, le film serait le troisième, car le premier est *Garota de Ipanema*, réalisé en 1967 par Leon Hirszman, mais ce film est très difficile à voir car le seul négatif existant est en très mauvais état, ce qui l'a empêché d'être inclus dans le programme de restauration des œuvres du réalisateur apparues en DVD ces dernières années.

été trompé par les fourberies du personnage. Cela fait penser, comme l'observe Robert Stam[1264], à ce que dit Bakhtine sur la transformation comique de certains épisodes du quotidien dans les comédies d'Aristophane où « toutes les manifestations de moeurs et de la vie privée sont entièrement transformées [...]. Elles perdent leur caractère privé ordinaire, prennent une signification humaine, malgré leur revêtement comique» où la mort devient un événement joyeux entouré « de victuailles, de boissons, d'obscénités et de symboles de la conception et de la fécondité[1265]».

Après la mort de sa mère, le héros décide de quitter la forêt et de partir vers la ville, accompagné de ses deux frères, Maanape, Jigué et de sa petite amie Iriqui. Avant l'arrivée en ville, il y a l'épisode de la source enchantée qui transforme Macunaíma d'homme noir en homme blanc. Son frère Jigué, Noir lui aussi, essaye de devenir blanc mais la source s'arrête immédiatement et il n'arrive à blanchir que la paume de ses mains et la plante de ses pieds. Dans le film, cette courte séquence a un caractère purement comique, tandis que dans le livre elle est la responsable de la constitution des trois races formatrices du peuple brésilien. Chacun des trois frères y subit une transformation pour devenir le Blanc, le Noir et l'Indien.

La troisième partie, qui insère le film de manière plus effective dans le contexte social et politique de la fin des années 1960, est consacrée à l'arrivée en ville et à la rencontre avec la guerrière Ci. Ils y arrivent dans un *pau-de-arara*, nom donné au camion improvisé comme transport public des immigrants et des travailleurs saisonniers du nord-est brésilien. Cette utilisation du *pau-de-arara*[1266] peut aussi avoir une connotation politique étant donné que l'expression désignait aussi un type de torture très pratiquée par les militaires, particulièrement après l'instauration de l'AI 5. L'allusion au despotisme du gouvernement en place est renforcée par la voix du chauffeur du camion qui demande aux passagers de descendre rapidement car si le gouvernement les voit arriver, il fera arrêter tout le monde et les renverra à leur campagne natale « parce qu'il y a déjà trop de mendiants dans les villes». Maintenant, dit-il avec une voix sarcastique, « c'est chacun pour soi et Dieu contre tous», ce qui peut aussi dénoter le soutien de la majorité de l'Église Catholique au putsch.

La ville, au contraire des films de la première phase, n'est plus le lieu de la modernité, mais de la consommation massive - comme on peut le déduire de l'omniprésence des *outdoors* faisant la

[1264] STAM, Robert. *Subversive pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London, John Hopkins Unversity Press, 1989. p. 137.

[1265] BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Galllimard, 1978. p. 362.

[1266] Le *pau-de-arara* consistait à suspendre les prisonniers par les pieds et les mains plaçant une barre de fer ou de bois entre les mains et les genoux. La barre était connectée à deux supports latéraux, ce qui permettait au corps d'être placé à 50/60 centimètres au-dessus du sol. Jamais employé seule, cet instrument de torture était accompagné d'électrochocs et de coups de bâton, entre autres formes de violence.

propagande de produits américains, ce qui sert aussi à dénoncer l'omniprésence des entreprises américaines sur le sol brésilien -, d'un processus d'urbanisation chaotique et d'une industrialisation qui semble engloutir les êtres de manière anthropophage. En outre, la ville est aussi le lieu de la corruption des mœurs et des traditions. Dès qu'elle y arrive, Iriqui se prostitue et « disparaît du film», comme l'énonce la voix off du narrateur. Au lieu du foyer de la modernité, par opposition à l'archaïsme de la campagne, la ville apparaît comme surpeuplée, excessivement policière, confuse et bureaucratique, comme le lieu de l'anthropomorphisme des machines et de la technocratisation des êtres humains, devenus aliénés. Dans un premier temps, le héros et ses frères semblent perdus en milieu urbain. Il leur faut quelques jours pour s'intégrer à la ville, apprendre à la comprendre et passer de manipulés à manipulateurs.

Mais la ville est représentée surtout comme le lieu de la résistance au despotisme des militaires et de la rencontre du héros avec la guérillera Ci qui devient sa conjointe et son grand amour. Elle apparaît pour la première fois dans le centre de la ville, mitraillette à la main et luttant seule contre des hommes armés. Une partie de la scène de son apparition, qui est filmée de manière quasiment irréaliste de façon, très probablement, à éviter des problèmes avec la censure, est accompagnée, non par hasard, par la chanson *É papo firme*, qui décrit une femme moderne, indépendante et libre, ce qu'elle est effectivement. Elle est habillée d'un jeans court, d'une chemise masculine à moitié ouverte et sans soutien-gorge, porte des baskets et son appartement, qui ressemble à un loft, est très coloré et possède des appareils modernes[1267], des instruments de musique et des armes exposées au mur ou sur les meubles juxtaposés à côté d'un mobilier plus classique et traditionnel. Le fait qu'elle rentre de ses batailles (sans que l'on sache contre qui et pourquoi) avec de l'argent avec lequel elle séduit le paresseux Macunaíma fait penser aux vols et kidnappings organisés par les groupes guérilleros de l'époque visant à constituer un fond pour fomenter la lutte armée. Cette idée est renforcée par la présence des armes et par le fait que l'un des vases à fleurs a la forme d'une grenade et qu'à son arrivée à la maison, nous entendons rapidement dans la bande son le bruit d'une sirène de police. Hormis son engagement militant et l'absence de moralisme (les héroïnes des comédies musicales brésiliennes étaient presque pudiques), le personnage évoque les héroïnes combatives et indépendantes des c*hanchadas*.

[1267] Tels qu'un miméographe, qui était l'une des principales armes utilisées par la gauche brésilienne, notamment par les partisans de la lutte armée, pour la diffusion de leurs idées, un projecteur d'images, une sorte d'égaliseur de son, un reproducteur de disques, une TV, deux petits barils que l'on dirait de poudre, dont elle sent parfois l'odeur (selon le héros), entre autres choses. Il y a une scène un peu étrange qui peut symboliser un autre aspect de la modernité de Ci. Macunaíma reçoit un appel et on voit de l'autre côté du téléphone une femme, à la voix totalement masculine, qui possède un poster de Ci aux seins nus, empoignant des armes, totalement masculinisée. A l'époque de la vogue de la contre-culture, être bissexuel ou avoir une apparence hermaphrodite était considéré comme quelque chose de moderne, comme une sorte de protestation contre la société bourgeoise, moraliste et religieuse.

La chanson utilisée, qui « fonctionne presque comme un commentaire ironique de l'image[1268]», est interprétée par Roberto Carlos - un chanteur très religieux et populaire qui est considéré comme le roi de la MPB (en raison de ses milliers d'albums vendus depuis toujours) –, qui appartenait au mouvement connu sous le nom de *jovem guarda* dont les chansons appartenaient au genre *ié-ié-ié* (Yéyé, en français) et étaient très critiquées par les militants de gauche en raison de leur manque d'engagement et du fait qu'elles imitaient le rock américain en utilisant des guitares électriques. Le mouvement n'a eu une certaine reconnaissance intellectuelle qu'à partir du moment où il a été valorisé par les *tropicalistes*. Ainsi, outre le fait que la chanson sert aussi de contextualisation, il est possible d'inférer que son utilisation fait aussi partie de la tentative de dialogue avec le grand public.

Macunaíma et Ci, qui passent leur temps à faire l'amour, ont un enfant noir, représenté par Grande Otelo, qui meurt avec sa mère dans l'explosion d'une bombe à retardement qu'elle portait dans la poussette du bébé. L'apparition de Grande Otelo en bébé pleurnichard et dans une poussette renvoie à plusieurs scènes des *chanchadas* (à des films comiques de manière générale) où lui et notamment Oscarito ont été quelquefois déguisés en nourrissons. La seule finalité de la scène, qui n'existe pas dans le livre, semble chercher le comique facile et apporter une touche carnavalesque au film. L'efficacité de l'effet comique d'un adulte habillé en enfant est telle que le déguisement est l'un des plus indémodables et répandus pendant le carnaval de rue *carioca*.

Si dans le livre, la ville apparaît comme le lieu de la quête de l'identité perdue à travers la tentative de récupération du talisman égaré par le héros - la pierre *muiraquitã* que lui donne Ci et qu'il perd dans le quatrième chapitre après la lutte contre le grand cobra – et comme le lieu de résidence du géant qui l'a trouvé (la seule raison qui les oblige à y aller), dans le film elle est l'objectif final et symbolise l'exode des paysans en quête d'amélioration sociale. Avant d'y parvenir, ils doivent néanmoins mener des combats constants contre l'exploitation afin de ne pas être écrasés par la ville et/ou dévorés par le géant du capitalisme. À un certain moment, les deux frères appellent Macunaíma pour lui demander s'ils ne pourraient pas aller habiter avec lui, ce que le héros refuse, et on voit qu'ils sont en haut d'une grande favela. Le film semble dénoncer ainsi le rêve de l'Eldorado qui se terminait, pour la majorité des immigrants, dans des habitations insalubres des favelas urbaines de la période (les maisons des favelas ont été améliorées depuis, mais pas leurs conditions d'habitation en termes d'infrastructure etc.). L'idée d'une quête de fortune personnelle dans les grandes villes est renforcée par le fait que le héros ne part pas vers la ville pour y récupérer la pierre perdue mais pour y vivre et y gagner la vie, contrairement au livre où ils n'ont pas besoin

[1268] HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002. p. 77.

d'argent dans un premier temps et où la pierre symbolise leur lien éternel avec la nature et les éléments primitifs brésiliens. Dans le film, c'est dans la ville que le héros découvre la pierre qui lui est promise en héritage, mais pas donnée par Ci. Une fois qu'il la récupère, comme s'il s'agissait de la découverte du trésor personnel qu'il est allé chercher ou d'une victoire contre le capitalisme exploitant (nous y reviendrons), il décide de retourner à la forêt, à la campagne, comme c'était le rêve de la majorité des immigrants.

L'idée des immigrants en quête de fortune réapparaît dans une autre petite séquence qui survient après la mort de Ci, quand le héros, chagriné par la mort de sa femme, devient une espèce de hippie vivant seul, sale, saoul et isolé du monde, sur une petite île. Tout de suite après quelques petits plans révélateurs de la détresse du héros qui, assis sous un cocotier au bord de la mer et servant de réceptacle aux excréments des vautours, chantonne une chanson sentimentale et mélancolique, on entend un joyeux *baião*, un type de danse et de chanson très populaires, typiques du *Nordeste* du Brésil, et on voit au loin, dans un plan général, flottant au milieu d'une mer bleue et sous un coucher de soleil splendide, une *jangada*, sorte de petit radeau pourvu d'une voile triangulaire très utilisée par les pêcheurs de cette même région. Puis, dans un plan américain, on découvre une dame âgée au fort accent régional et trois jeunes filles qui regardent l'homme en imaginant qu'il est riche. Elles se rapprochent et le font grimper sur le radeau pour s'amuser un peu avec lui.

Si, dans le livre, cette séquence marquant la rencontre avec la déesse Sol et ses filles est fondamentale pour la fin du récit et de son personnage, dans le film elle ne semble avoir d'autre objectif que de dialoguer avec les comédies populaires. Outre le rapport à l'exode rural vers les villes du sud en quête de richesse, un thème récurrent dans les *chanchadas*, nous relevons que la mère des filles, jouée par l'actrice Zezé Macedo, était l'une des grandes actrices de ces films, de même que le *baião* et son principal compositeur et interprète, Luiz Gonzaga – y faisaient souvent des apparitions.

La quatrième partie du film est consacrée à la lutte pour la récupération de la pierre *muiraquitã*. En lisant un journal dont la une porte sur ses prouesses sexuelles en place publique avec les femmes du *Nordeste* brésilien, le héros découvre que la pierre a été trouvée par l'un des « éperviers[1269] de l'initiative privée», « le géant de l'industrie et du commerce, Monsieur Venceslau Pietro Pietra». Tout de suite après cette découverte, nous voyons, dans une sorte de *flashback*, l'interview où le géant violent et agressif annonce à la presse, au sein de son parc industriel, comment il a trouvé la pierre à l'intérieur d'un poisson. L'instance narrative associe immédiatement la pierre à la réussite du capitalisme et profite de l'occasion pour dénoncer l'association des grands patrons brésiliens au

[1269] Dans le journal, il est écrit « les champions de l'initiative privée », mais l'acteur Paulo José, le Macunaíma, semble dire « éperviers ».

capital américain et le processus d'industrialisation de deuxième catégorie, faite avec des machines d'occasion américaines, mais aussi pour condamner une politique économique qui bénéficiait aux plus riches au détriment des plus pauvres. Selon le géant :

> « N'importe quel misérable ouvrier aurait pu la trouver, mais c'est moi qui ai trouvé la *muiraquitã*. Et la *muiraquitã*, c'est une pierre porte-bonheur. Alors je suis devenu riche. Et comme l'argent porte aussi chance, je suis devenu très riche. Regardez, toutes ces machines sont neuves, américaines, d'occasion. Viens ici, jeune homme [dit-il en embrassant l'un des journalistes]. Si tu savais comme cette pierre me porte bonheur».

Pendant toute la courte interview - réalisée en trois plans séquences, caméra à l'épaule, en légère contre-plongée - le géant, souvent grossier, insulte, frappe, pousse et embrasse les journalistes qui ne réagissent pas et ne le quittent jamais, ce qui dénonce la soumission et la connivence de la presse avec les grands groupes industriels.

Ensuite, s'ensuivent quelques tentatives du héros pour récupérer la pierre, ce qui devient son objectif principal. La première tentative échoue en raison de l'égoïsme de Macunaíma. En s'approchant de la maison du géant, le héros et ses deux frères affamés trouvent un arbre, appelé dans le livre *Dzalurua-Iegue*, où poussent différentes sortes de fruits en même temps. Macunaíma monte sur l'arbre et, toujours égoïste, refuse de partager les fruits avec ses frères. Ces derniers commencent à crier et attirent l'attention du géant qui tire une balle sur le héros qui s'écroule. Ses deux frères le conduisent à la maison de la prostituée, dans une favela, où il vivait avec ses frères après la mort de Ci. La deuxième tentative, concernant une visite du héros (travesti en femme, l'un des principaux gags des *chanchadas*) au géant pour récupérer la pierre, échoue aussi car le géant propose de la lui donner si elle/il accepte ses conditions, c'est-à-dire faire amour avec lui, ce qui oblige le héros à fuir en courant. Il y a encore une troisième tentative, où il est capturé par la femme et les filles du géant, mais il parvient à s'échapper en séduisant la plus jeune.

Il y a une séquence dans le film qui montre clairement le parti pris de la narration, avec une conception du peuple qui ne se distingue pas encore beaucoup des films des deux premières phases. En se promenant dans le centre-ville lors d'un nouveau jour férié inventé par les Brésiliens (le Jour de la Croix-du-Sud[1270]), le héros et ses deux frères assistent à un discours très réactionnaire sur une place publique. Du haut de la statue d'un athlète corpulent, en hommage à un présentateur de radio[1271] lié à l'Église catholique, l'orateur[1272], un Noir, fait, sous les applaudissements du public,

[1270] Cela signale aussi le nom d'une décoration militaire donnée par les présidents à des personnalités étrangères.

[1271] Considéré comme le pionnier de la gymnastique à la radio, le professeur Oswaldo Diniz Magalhães a maintenu pendant presque 52 ans (de 1932 à 1983) une émission à la radio intitulée *Hora da Ginastica* (« Heure de la Gymnastique ») où il stimulait les personnes à faire des exercices tout en donnant des conseils de morale et de civisme.

des allusions positives aux idéaux de la Marche de la Famille avec Dieu et pour la Liberté, à la TFP (Tradition, famille et propriété[1273]) tout en critiquant le marxisme et le gouvernement antérieur au putsch :

> « la traditionnelle et sacro-sainte Croix-du-Sud, le plus merveilleux symbole de notre pays ; la cible, le but, le destin, l'objectif et la consécration de notre marche avec le rosaire autour du cou en défense de nos propriétés, de nos économies, de la mortalité (sic) de nos enfants et de la fidélité de nos épouses ; contre le danger d'une invasion chez nous d'idéologies exotiques équivoques ; contre l'athéisme athée et le dérèglement de nos traditions et l'improbabilité administrative qui firent, pendant le gouvernement précédent, les malheurs de notre pays».

Vers la fin du discours, qui peut aussi être perçu comme une critique du divorce existant entre la gauche et le peuple, qui ne se comprenaient pas, Macunaíma - lequel, l'air ennuyé, déambule parmi le public avec ses frères – répond que ce n'est pas vrai. L'orateur insiste, en répétant quelques phrases de son discours précèdent, et entend toujours la négation. Macunaíma monte sur la statue, expulse les deux hommes qui y étaient et fait son discours stimulé par Jigué et légèrement sifflé par le public. Il annonce que la constellation de la Croix-du-Sud n'a rien à voir avec les problèmes du pays et que « les fléaux qui affligent le Brésil […] sont les parasites du café, la chenille rose, le football, le moustique *Pium* […]. Mes amis, peu de santé et beaucoup de fourmis constituent les malheurs du pays». Il est immédiatement considéré par le peuple comme subversif, un communiste qui devrait être en prison.

Dans le livre, l'orateur noir essaye d'expliquer la signification de la constellation qui donne le nom au jour férié, lorsque le héros le contredit pour l'associer à la mythologie indienne qui la considère comme *Pauí-Pódole*, le père de l'oiseau *Mutum*. Dans le film, la scène sert à renforcer le traditionalisme du peuple et l'aspect aliénant du football, qui, d'ailleurs, apparaît aussi dans le livre. Il faut souligner que les Modernistes n'aimaient pas ce sport - qui ne deviendra populaire qu'à partir des années 1930 -, parce qu'ils le considéraient comme une invasion étrangère. Plus tard, ce rejet se mutera en admiration et le football, après un processus anthropophage, sera aussi considéré comme

---

Il a créé un « code du bon citoyen » fondé sur un système américain « qui incluait diverses lois : la loi de la maîtrise de soi, de la bonne santé, de la bonté, de la camaraderie, de la confiance en soi, de la vérité, du travail bien fait, de la coopération et de la loyauté ». « Um reconhecimento aos ilustres mestres da Educação Fisica ». Revista E.F., n° 10, dez 2003. Texte consulté sur le web le 23 avril 2013 : http://www.confef.org.br/extra/revistaef/show.asp?id=3499.

[1272] On ne sait pas s'il s'agit d'un prédicateur des églises évangéliques ou pas, dans quel cas serait une critique à l'aliénation du peuple et au conservatisme de ces églises, au même temps que la scène dénocerait leur soutien au putsch.

[1273] La TFP est une société brésilienne catholique et très conservatrice de défense de la tradição, de la famille et de la propriété qui prône l'amour aux dogmes chrétiens et déteste tout ce qui s'oppose à cela et qu'ils considérent comme étant du désordre. Autant la TFP que la Marche de la Famille avec Dieu pour la Liberté ont soutenu le putsch militaire.

un art et un modèle possible de brésilité. Les cinémanovistes, marxistes pour la plupart, aimaient le sport mais le considéraient comme un opium dangereux.

Si Macunaíma peut être décrit comme un véritable *malandro*, dans la mesure où il est un grand amateur de femmes et ennemi du travail, il y a un autre *malandro* qui est une copie de ceux des *chanchadas*. Il marche, il parle, il est habillé comme un *malandro* typique qui trompe le héros en lui vendant un canard censé déféquer de l'argent. Encore une fois, même si la scène apparaît dans le livre, nous voyons la tentative de reproduire des personnages qui avaient été fréquemment critiqués auparavant. Ensuite, le héros croise le chemin d'un cireur de chaussures qui pleure parce qu'il vient de se faire voler par un enfant plus grand que lui et le héros lui vole ce qui reste en le frappant violemment à la tête pour bien caractériser son égoïsme et son individualisme.

Finalement, le héros est invité par le géant à participer à la fête commémoratrice du mariage de sa fille cadette. Les premières images de la festivité, avec le son d'une fanfare qui accompagne le début de la séquence, font penser à un spectacle de cirque ou à un bal de carnaval, alors qu'en réalité il s'agit d'une sorte de célébration cannibale. Même s'ils sont synonymes, nous préférons utiliser ici le terme à cannibalisme à celui d'anthropophagie, lequel comporte une idée d'incorporation de ce que l'élément cannibalisé possède de mieux, de positif ou, dans le cas de la proposition moderniste, de valorisation d'une certaine autonomie culturelle. Or, dans cette séquence, cela n'existe pas. Il s'agit d'une simple dévoration de l'homme par l'homme qui la rapproche davantage du simple cannibalisme ou, dans le meilleur des cas, d'une espèce de darwinisme social[1274]. Dans ce cas, la séquence, très allégorique, n'aborderait que l'aspect social et négatif de l'anthropophagie, puisqu'il s'agirait d'une simple dévoration cannibale des Brésiliens par le géant capitaliste et sa famille. Les invités sont tirés au sort[1275] et lancés dans une piscine transformée en une gigantesque *feijoada*, dans une espèce de mélange entre le jeu et la fête, où les gagnants sont les perdants, ce qui renvoie à d'anciens rituels païens. On y voit des carcasses d'animaux, des abats et des corps humains qui flottent dans la sauce bouillante. Le géant compte bien y ajouter Macunaíma, mais ce dernier parvient à renverser la situation, à récupérer la *muiraquitã* et à tirer une flèche sur le géant qui tombe dans ce plat populaire et national par excellence - marque culinaire de brésilité qui condense dans son élaboration des éléments divers qui assurent, dans l'assemblage de goûts variés, son exquisité (chaque chose différente, apportant une fraction à l'unicité), tout en rappelant, par analogie, l'authenticité ethnique résultant du brassage

[1274] STAM, Robert. Subversive Pleasures : Bakhtin, cultural criticism and film. Op. cit. p. 145-146.

[1275] Le fait que le tirage au sort soit associé au jeu de l'animal (jogo do bicho) renforce l'idée de banditisme et de simple carnage de la part des amphitryons.

des trois races formatrices du peuple brésilien[1276] et les richesses de la terre - pour y mourir en criant que ça manque du sel. En réussissant à récupérer la pierre et à tuer son opposant, Macunaíma lève les bras en héros. Il a vaincu !

Le film montre plusieurs autres formes de cannibalisme, comme dans l'épisode où le monstre *currupira* donne au héros affamé un morceau de sa jambe ; lorsque la femme du géant essaye de manger le héros ; ou quand ce dernier essaie, dans une sorte d'autophagie, de manger ses propres testicules. Il y a aussi le cannibalisme sexuel de Ci et principalement le cannibalisme de l'homme par l'homme, dans une sorte de *homo homini lupus est*, où les riches dévorent les pauvres qui se dévorent entre eux. Comme le note le réalisateur :

> « Dans notre société les hommes se dévorent les uns les autres. *Macunaíma* traite de cette réalité anthropophage à travers un personnage irrévérencieux, qui romp avec notre coercition éducative [...] N'importe quelle forme de consommation […] est réductible au cannibalisme. Les rapports de travail, ainsi que les rapports entre les personnes, les rapports sociaux, politiques et économiques, sont de cette manière anthropophages. Celui qui peut mange l'autre...[1277]».

Mário de Andrade détestait l'idée que ses personnages soient considérés comme des symboles. « Macunaíma n'est pas un symbole du Brésilien, comme Piaimã [le géant] n'est pas un symbole de l'Italien. Ils évoquent 'sans continuité' des valeurs ethniques ou purement des circonstances de la race. Si Macunaíma tue Piaimã, je n'ai jamais eu, à aucun moment, l'intention de symboliser que le Brésilien tue l'Italien[1278]». D'après l'auteur, son héros n'était pas le paradigme du Brésilien, mais un Brésilien tout court[1279], tandis que le géant, au nom et à l'accent italiens, satirisait les nouveaux riches constitués par les immigrants italiens.

En ce qui concerne le film, notamment dans cette séquence de la fête, il est quasiment impossible de faire abstraction de son caractère symbolique. Macunaíma, avec sa veste verte et jaune, son pantalon d'un vert très clair (presque jaune) et son écharpe présidentielle verte et jaune, devient le héros d'une nation qui tue le géant du capitalisme, exploiteur et dévorateur des Brésiliens (dans le sens figuré et littéral du terme, comme le prouve le choix des ingrédients humains de sa *feijoada*).

Dans cette séquence, Macunaíma est sans aucune ambiguïté le Brésilien nationaliste, issu du peuple, qui tue le capitaliste étranger en utilisant l'arc et la flèche des Indiens pour le blesser et le

---

[1276] On y trouve des haricots noirs (symbolisant, par leur couleur, les Noirs), du riz blanc (le Blanc européen), de la farine de manioc (représentant l'Indien, qui a découvert le tubercule), le chou vert (la forêt) et l'orange (l'or).

[1277] Cité chez HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 102.

[1278] Lettre de Mário de Andrade au poète Manuel Bandeira du 7 nov 1927. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2002. p. 43.

[1279] Lettre de Mário de Andrade à Augusto Meyer du 16 juillet 1928. Idem. p. 34.

noyer dans un plat d'origine nationale et populaire qui, à côté des Amérindiens, est un paradigme de la brésilité. Et le choix du plat ne semble pas un hasard, puisque dans le livre, Venceslau Pietro Pietra, nom à consonance italienne, meurt dans une grande casserole de pâtes. Au demeurant, notons que le nationalisme apparent de cette séquence symbolisant la lutte des classes contraste un peu avec la critique faite au héros pendant la totalité du film, avant et après cette scène, où, représenté comme un type au sale caractère, égoïste, individualiste, mensonger, déloyal et immoral, il n'a jamais l'étoffe d'un héros. Surtout quand nous savons que Macunaíma tue le géant non pas pour sauver le peuple, mais uniquement pour récupérer son talisman, héritage et mémoire de Ci.

La cinquième et dernière partie du film commence tout de suite après la mort du géant et représente le retour à la forêt. Ayant réussi à retrouver la pierre, son trésor et son triomphe personnel, « raison de son immense satisfaction», comme l'énonce le narrateur, Macunaíma, ses frères et sa nouvelle petite amie, Princesse, retournent au point de départ en apportant avec eux le peu de choses, emblèmes du progrès, qu'ils ont trouvés intéressantes, « qui les ont impressionnées» dans la ville : un ventilateur, un mixeur, une montre, un meuble qui ressemble à un minibar, un amplificateur de son, un appareil photo, une télévision, un haut-parleur et une guitare électrique. Cette dernière était la cause de débats houleux à l'époque entre les nationalistes qui, musicalement conservateurs, considéraient qu'elle dénaturait la MPB, et les cosmopolites qui, culturellement rénovateurs (comme les *tropicalistes*), cherchaient à moderniser la musique en la rendant, du même coup, plus commerciale. Cette question était tellement importante qu'en juillet 1967 il y a eu une grande manifestation contre les guitares électriques intitulée « pour défendre ce qui nous appartient». Ici, l'utilisation de l'instrument signale autant la perte d'identité que le manque de nationalisme du héros, ce qui renforce l'idée que le meurtre du géant n'était qu'un acte isolé. D'ailleurs, au moment où il joue de l'instrument, il chante une sorte de rock'd'roll, il est habillé comme un cow-boy, dont il porte les bottes, le chapeau et un veston vert sur une chemise jaune, comme un véritable produit du colonialisme culturel américain. Il a été corrompu par la ville, par les idéaux de la bourgeoisie. Une perte d'identité qui peut aussi être associée aux autres souvenirs rapportés de la ville et il devient clair que ces objets, lorsqu'ils sont au milieu de la forêt et que ces appareils sont posés là, sans aucune fonction et en parfaite disharmonie avec la nature sauvage, mais légèrement fanée, servent à dénoncer une décadence quelconque, confirmée par la première vision de leur maison, presque entièrement détruite. Non par hasard, la musique qui les accompagne est une valse brésilienne, mais valse tout de même. Un genre de musique qui est associée aux pays colonisateurs. Macunaíma est abandonné par ses frères et la Princesse, fatigués de sa paresse. Un jour, après leur départ, il se lève avec l'envie de faire l'amour et décide d'aller nager dans l'eau froide du lac afin de refroidir ses ardeurs. Il voit une belle femme qui nage toute nue. C'est l'Uiara mangeuse d'hommes,

figure du folklore brésilien. Encore plus fou de désir, il enlève la *muiraquitã*, son porte-bonheur, plonge, puis il est dévoré. On voit le sang émerger immédiatement du fond de l'eau et on entend le son de la marche patriotique *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, qui est aussi présente au début du film. La musique, qui exalte les héros de la patrie, permet au moins une double lecture. La première, plus contextuelle et liée à la narration du film, utilise la chanson, avec le sang qui semble jaillir directement de la chemise vert olive (comme dans l'uniforme de l'Armée de Terre, responsable du putsch) du héros, pour exalter les Brésiliens, véritables héros, qui étaient arrêtés et assassinés par les militaires. La deuxième, liée au récit du film, considère les paroles de la chanson comme un commentaire ironique en raison du manque total d'héroïsme et de sens de la collectivité de Macunaíma, nous faisant penser qu'il a été dévoré par son propre pays, puni par son égoïsme. D'ailleurs, à ce sujet, le réalisateur soutient que :

> « le héros moderne, pour moi, est une espèce d'incarnation nationale, dont le destin se confond avec le destin même du peuple. L'une de ses caractéristiques fondamentales est sa conscience collective. Au contraire de Macunaíma, il devra incarner un être moral dans le sens de posséder une éthique sociale. Le héros moderne n'est pas encore apparu simplement parce qu'il devra être un vainqueur, au contraire du héros romantique, qui était le héros vaincu, triste. Bref, le héros moderne devra être un dépassement de Macunaíma, quoiqu'en préservant quelques-unes de ses caractéristiques[1280]».

Rappelons que dans le film, c'est l'égoïsme, l'individualisme et, en quelque sorte, l'aliénation en raison du manque de conscience qui semblent tuer le héros, tandis que, dans le livre, c'est, de manière plus évidente, la perte de l'identité en raison du passage par les villes, qui aurait privé le héros de son authenticité en l'obligeant à s'accommoder aux idéaux corrompus et occidentalisés des grandes métropoles. Dans le livre, sa mort est une vengeance de la déesse Sol car le héros a trahi sa fille, qu'il avait promis d'épouser, avec une Portugaise. Selon Joaquim Pedro, le film, qu'il considère « comme un commentaire du livre», est plus « agressif, féroce et pessimiste que le livre ample, libre, joyeux et mélancolique de Mário de Andrade[1281]». D'après lui :

> « Ce qui manque au personnage de Macunaíma, c'est une vision plus générale, plus ambitieuse et plus consciente. Il applique ses coups avec un objectif limité, personnel, individualiste. C'est un stade dépassé – mais important – de ce que serait le chemin du héros moderne brésilien. Macunaíma est le héros défait, qui finit par être mangé par l'Uiara, abandonné et trahi. Son parcours, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, avec

[1280] ANDRADE, Joaquim Pedro. S/T et S/D. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 101.
[1281] Idem. Ibidem.

tous ses revirements, c'est un chemin de la terre à la terre. Il mange de la terre au début et à la fin du film, mais en réalité c'est la terre qui finit par le manger[1282]».

Nous retrouvons ici certaines des critiques qui étaient faites à certains personnages des *chanchadas*, notamment ceux joués par les principales vedettes masculines, qui étaient considérés comme des *malandros*, vivant de petits coups montés ou en attente d'héritages, des coups de la chance, trouvant des façons ponctuelles et individuelles de contourner l'exploitation et la marginalisation imposées par le système, sans que cela solutionnât de manière définitive les problèmes du peuple, de la classe sociale ou de la catégorie auxquels ils appartenaient. La différence est que dans les films populaires il y avait souvent le, si critiqué, *happy end* car le *malandro*, contrairement à Macunaíma, ne se laissant pas dévorer par la structure, arrivait invariablement à vaincre les obstacles et, en carnavalisant le système, il mettait, de manière utopique, le monde à l'envers ou à l'endroit, faisant en sorte qu'il soit ce qu'il aurait dû être depuis toujours, c'est-à-dire moins injuste pour les plus défavorisés. Ainsi, les arrangements du *malandro* des *chanchadas*, contrairement à celui du film *Macunaíma*, avaient un but quasiment moral de revanche sociale, raison pour laquelle il sortait invariablement vainqueur. Dans le film, plus critique envers ces petites victoires individuelles et sans aucune conséquence directe sur le destin de la collectivité, il n'y a pas de place pour le *happy end* considéré comme invraisemblable et aliénant. Par conséquent, dans le film, le *malandro* se fait dévorer par l'Uiara (symbole du Brésil qui dévore « autophagiquement» ses citoyens), configurant une sorte de punition et de condamnation de ses procédés amoraux, de ses petites victoires inefficaces, tandis que dans le roman le héros sort terriblement blessé de son combat contre l'Uiara, mutilé de quelques parties de son corps, mais pas mort. C'est lui qui décide de monter au ciel où il est transformé par Pauí-Pódole dans la constellation de la Grande Ourse. D'ailleurs, on pourrait voir la mort dans le film presque comme un suicide étant donné que Macunaíma, avant de plonger, enlève la *muiraquitã*, son porte-bonheur, de son cou, alors que dans le livre il la garde, raison pour laquelle il survit.

Le film cherchait à dialoguer avec les *chanchadas* en essayant d'améliorer ce que les cinémanovistes considéraient comme les points plus faibles du genre, de manière à atteindre un plus grand public et à continuer à tourner des films dans une période politique qui exigeait que les films soient à la fois art et industrie. Tout cela sans renoncer à une vision critique de la réalité. Selon Joaquim Pedro :

[1282] Idem. Ibidem.

> « Mon crédit avec les producteurs s'était épuisé, et je pense que cela était la seule manière de faire quelque chose. Parce que de toute façon il existe déjà un public de cinéma ici au Brésil, et *Macunaíma* avait cet avantage : il proposait une issue différente de celle à laquelle nous étions habitués, parce qu'il avait la possibilité de communiquer avec beaucoup de gens qui s'entendaient en cinéma, mais il pouvait aussi séduire le Brésil entier de par sa polémique. Et parce qu'il est profondément enraciné dans la culture brésilienne, je trouvais qu'il pouvait aussi renouveler le public de cinéma, attirer ceux qui étaient éloignés du cinéma depuis longtemps, le public de la *chanchada*, par un chemin différent, sans répéter les vieilles formules avec variations[1283]».

Il défend aussi la modernité et l'importance non négligeable pour le cinéma brésilien du phénomène nouveau qui avait permis l'accès de la masse au marché de la consommation en affirmant que l'ignorer, au nom d'un purisme cinématographique, reviendrait à une sorte de conservatisme. Puis, en résumant les phases du cinéma novo avec l'objectivité et la clarté qui lui étaient propres, il observe que :

> « *Macunaíma* est un film qui apparaît après, soi-disant, la deuxième phase du Cinéma Novo. D'une première phase *où le dialogue avec le public était cherché de manière discutable*, presque souvent *paternaliste*, on passe à une deuxième phase où les auteurs se mettent en scène dans leurs propres films – *ce sont des œuvres à la première personne*. *Macunaíma* redécouvre la troisième personne, en même temps qu'il se situe dans la phase actuelle des films à grand public (couleur, acteurs importants, costumes, décors, etc.) – le cinéma national en pleine industrialisation –, reprend d'une certaine manière la *chanchada* : présent dans la grossièreté, dans la moquerie, dans l'absence de 'formalisme' et même dans le retour de certains acteurs[1284]». (C'est nous qui soulignons).

Puis, en se questionnant sur les degrés d'intentionnalité et d'opportunisme de cette quête de dialogue avec les films populaires, il observe que :

> « J'ai eu délibérément l'intention, depuis le début, de *chercher une communication populaire aussi spontanée, aussi immédiate que celle de la chanchada*, sans jamais être trop condescendant vis-à-vis du public. Bien qu'il ne soit pas servile, *le film n'est pas paternaliste*, *dans le sens où peut-être fussent paternalistes les premiers films du Cinéma Novo* : *'donneurs de leçons'*. Il cherche à être réalisé par le peuple pour le peuple, c'est l'orchestration la plus simple possible, mais pleine de motifs populaires...[1285]». (C'est nous qui soulignons).

[1283] Idem. p. 106.
[1284] Idem. p. 108-109.
[1285] Idem. p. 109.

Il n'y a aucun doute que le film a cherché à dialoguer directement avec les *chanchadas*. Outre l'utilisation des acteurs, déjà soulignée, Joaquim Pedro a utilisé dans la bande sonore de son film une série de chansons populaires qui, à l'instar de ses interprètes, avaient été de véritables habituées de l'univers des *musicarnavalesques*. Nous pouvons citer aussi, même si cela se retrouvait déjà dans le livre, l'utilisation de plusieurs proverbes et expressions populaires qui servent à ponctuer, critiquer ou simplement résumer les épisodes, ce qui constituait quasiment l'une des marques de fabrique de ces comédies populaires. Nous soulignons aussi le processus de carnavalisation, un procédé très récurrent dans les *chanchadas*, qui apparaît clairement dans certains moments du film tels que la naissance de Macunaíma (le fait que sa mère soit un homme et que Macunaíma naisse déjà adulte), le travestissement du héros en femme française afin de séduire le géant et de récupérer la *muiraquitã*, le fait que le bébé du héros et de Ci soit représenté par Grande Otelo déguisé en bébé, l'aspect grotesque du géant avec ses sculptures vivantes placées à l'intérieur de meubles vitrés dans le salon et dans la salle de bain de son palais très kitsch et le banquet carnavalesque et cannibale de la fête de mariage de sa fille[1286]. Le fait que le méchant soit un bourgeois *mazombiste* et colonisé (dans sa salle de bain, les produits sont tous étrangers) était aussi un procédé récurrent dans les *chanchadas*.

D'après Ismail Xavier, *Macunaíma* est le film qui a le mieux réussi cette tentative de dialogue avec les *chanchadas*, associant dans une juste mesure la tradition érudite du cinéma novo avec la narration légère et comique des comédies populaires. Ainsi,

> « en même temps qu'il utilise la *chanchada* comme référence dans la stratégie de communication, il refuse sa vision des choses, s'acheminant vers l'ironie finale – amère vidange de la *malandragem* dans une démystification très particulière et récurrente dans son cinéma […] Il n'y a pas, dans son cinéma, la quête du spectateur fondée sur la simple jouissance de la fête […] *Macunaíma* donne des prérogatives de viabilité aux desseins d'une production plus érudite, maintenant plus disposée au dialogue avec les genres populaires, après dix années d'expérience et *après le choc tropicaliste qui a brouillé les termes du bon goût et de la légitimité* […] [ce nouveau cinéma novo] a parié sur la formule de l'humour et de l'agilité *dans la lignée d'un tropicalisme plus doux, moins sarcastique, comme voie de communication avec le public*[1287]». (C'est nous qui soulignons).

Avec le changement de posture et de voie qui les a conduit à chercher le dialogue avec les *chanchadas*, les cinémanovistes arrivaient finalement à percevoir la force critique de l'humour et à

[1286] Pour plus de détails sur la carnavalisation et l'influence du réalisme grotesque de Bakhtine sur le film, lire : STAM, Robert. *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Op. cit. p. 147-148.
[1287] XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. p. 76-77.

le considérer comme « la meilleure critique possible[1288]», ce qui était impensable auparavant. Le succès de *Macunaíma* ne fait que prouver qu'ils étaient sur la bonne voie. Pour Nelson Pereira dos Santos,

> « C'est un film libérateur, que j'aime énormément. Je l'ai vu dix fois, et c'est le premier film brésilien qui m'a apporté un plaisir effectif, sans que je me sois senti forcé de l'aimer. Car *il y avait une époque où chaque film portait son message politique, devant lequel on se sentait obligé d'être en accord et de défendre* le film. *Macunaíma* nous a tous libérés. C'est un film délicieux, et en même temps d'une très grande agressivité. Tout en lui va droit au public[1289]». (C'est nous qui soulignons).

Même si Joaquim Pedro le nie, le film garde quelques influences du tropicalisme et de la contre-culture. Pour lui :

> « la direction que j'ai voulu imposer à *Macunaíma* ne s'associe pas à la vague tropicaliste, qui, pour moi, à souvent été ratée en tant que mouvement. Ce qu'il y a eu en tant que mouvement tropicaliste c'est la dilution de quelques œuvres fortes qui peuvent être intitulées tropicalistes, telles que *Terra em transe*, de Glauber Rocha, et *O rei da vela*, dans la mise en scène de José Celso Martinez Correa. A mon avis, *Macunaíma* montre que le ballon gonflé et coloré du tropicalisme était effectivement troué et ne pouvait que se vider, de la même manière que Macunaíma, personnage, festoie beaucoup, mais finit par se faire manger par le Brésil[1290]».

Mais nous pensons qu'une grande majorité des costumes des personnages, aussi bien que leurs appartements aux couleurs vives, psychédéliques, baroques, s'inspirent de certains des vêtements portés par les *tropicalistes* et par les hippies. Avec les musiciens brésiliens, l'intention déclarée était de provoquer et de problématiser la notion de goût, souvent considérée d'un point de vue manichéen et ethnocentrique. En ce sens, nous sommes d'accord avec René Prédal quand il soutient que *Macunaíma* « est une réussite typiquement tropicaliste ne devant absolument plus rien aux schémas cinématographiques ou littéraires européens et ne craignant ni les horribles couleurs, ni la farce énorme, les mots grossiers et la laideur provocante[1291]». D'influence tropicaliste, nous pouvons encore noter la bonne salade musicale de la bande originale, où les chansons vont de Roberto Carlos à Silvio Caldas en passant par Orestes Barbosa, entre autres classiques de la musique populaire brésilienne.

[1288] « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos » par CÁRDENAS, Federico et TESSIER, Max. In : Études Cinématographiques, n° 93-96. Op. cit. p. 73.
[1289] Idem. Ibidem.
[1290] Cité chez HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 105.
[1291] PRÉDAL, René. « Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte ». Op. cit. p. 21.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

Le prochain film analysé a été réalisé par Glauber Rocha en 1969 et a remporté le prix de la mise en scène au Festival de Cannes de la même année. Il raconte l'histoire du groupe de bandits (*cangaceiros*) commandés par Coirana qui envahit le village de Jardin das Piranhas et menace d'y installer le chaos. Préoccupé, Matos, le chef du commissariat local, invite le tueur à gages Antonio das Mortes pour résoudre le problème, malgré l'opposition du « colonel» Horácio, le véritable chef politique local. Après avoir assassiné Coirana, Antonio das Mortes reçoit une sorte de révélation de la Sainte, le leader des religieux locaux et alliée des *cangaceiros*, et change de camp, décidant de lutter du côté des paysans contre le colonel et ses hommes de main.

Nous avons divisé le film en cinq parties. La première est consacrée à la présentation des personnages et du conflit du film dont le premier plan montre un professeur en train d'enseigner à des enfants[1292], assis au milieu de la rue, quelques faits marquants de l'histoire brésilienne, allant de la découverte du pays à la mort de Lampião. Ce dernier, qui a été assassiné en 1938, devient un simple fait historique, un événement du passé, mais digne, au même titre que les autres épisodes mémorables, de figurer dans les livres d'histoire et d'être enseigné dans les écoles. Lampião est un personnage important et très présent dans le film. Presque tous les personnages, et même la longue cantoria, une espèce de chanson de geste qui accompagne les scènes finales du film, font allusion à son histoire. Contrairement à *Deus e o diabo na terra do sol*, le personnage est valorisé et représenté comme digne de faire partie de l'histoire brésilienne.

Cette scène d'un professeur qui enseigne dans la rue dénonce aussi le manque de moyens alloués aux écoles et à l'éducation des pauvres de l'intérieur du pays, obligeant les étudiants à apprendre dans des conditions inappropriées. Les grands propriétaires terriens (la classe dominante en général) refusent d'investir dans la transmission du savoir et de la réflexion car ils comptent sur l'ignorance du peuple pour continuer à l'exploiter et à le manipuler.

Parmi les personnages, d'un côté il y a le peuple, qui apparaît dans presque tout le film en train de chanter et de danser, sans aucune raison apparente, derrière ses trois leaders : le *cangaceiro*

[1292] Dans certaines copies, le film commence avec un plan des images de Saint-Georges suivies d'un texte explicatif en français sur Lampião, sur la légende du saint, son association dans le syncrétisme à Oxóssi et la traduction de quelques termes employés tout au long du film. Puis, nous voyons un plan fixe du *sertão* et Antonio qui traverse lentement et calmement le cadre de droite à gauche, ce qui pourrait symboliser sa trajectoire politique tout au long du récit, en tirant des coups de fusil. Puis nous entendons des gémissements et un *cangaceiro* blessé émerge de la gauche de l'écran pour tomber, de manière volontaire et excessivement théâtrale, au milieu du cadre. L'image sonne comme une espèce de rappel à la mémoire du spectateur pour qu'il se souvienne de qui est ou était Antonio das Mortes. Dans la version française en DVD que nous nous sommes procurée (de la collection du journal *Le Monde*), nous entendons le son de cette scène (avec les tirs et les gémissements), mais ne la voyons pas, le film débutant par le plan du professeur.

Coirana- qui parle souvent en vers, comme dans la littérature de *cordel*,[1293] et se considère comme le défenseur et le vengeur du peuple -, la Sainte et le Noir Antão. Ces deux derniers sont des personnages syncrétiques. La première est un leader messianique (d'où le nom de Sainte) qui fait penser à l'*orixá* Iansã du *candomblé* (en raison de ses habits et du fait qu'elle porte souvent une petite épée à la main et un chapeau avec une petite frange), l'équivalente de Sainte Barbara dans le catholicisme, tandis que le deuxième renvoie autant à Saint Georges qu'à l'*orixá* Oxossi[1294]. Pendant les défilés du peuple, Santa et Antão dansent comme le font les « fils ou filles de saint[1295]» lorsqu'ils sont « chevauchés» par les deux *orixás* auxquels ils renvoient. Pendant ces défilés, on chante parfois des chansons en hommage à Saint Côme et à Saint Damien, des saints qui sont très célébrés dans l'univers du *candomblé* et de l'*umbanda,* où ils sont associés à la protection des enfants. C'est pourquoi il n'est pas irraisonné d'arguer que le peuple, encore une fois, est représenté comme un enfant qui doit être protégé.

Le peuple, constitué par des laboureurs apparemment sans terres, est le problème à résoudre dans l'intrigue du film. Lors de sa première visite en ville, Coirana dit que la prochaine fois qu'il y reviendra, ce sera pour attaquer le dragon de la méchanceté et le détruire entièrement pour venger la faim et la misère du peuple qu'il défend. Pour mieux affirmer son caractère de justicier populaire, il dit n'avoir ni nom ni famille. Notons au passage qu'ici le *cangaceiro* ne parle plus de tuer les pauvres afin de ne pas les voir mourir de faim. Il parle de venger le peuple en tuant ses véritables ennemis et oppresseurs. Le banditisme social acquiert une conscience politique de classe qu'il n'y avait pas dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*. En plus, la lutte ici n'est plus au nom du peuple, mais avec lui.

De l'autre côté, il y a les opposants au peuple, comme Mattos, le chef du commissariat local, un jeune ambitieux - qui va à la capitale chercher Antonio pour régler le problème des *cangaceiros* -, mais qui est entièrement soumis à l'autorité et à l'autoritarisme du « colonel» Horácio, le véritable chef politique de la région ; Laura, la femme du colonel et maîtresse de Matos, un employé du colonel et Antonio das Mortes, qui est, initialement, la solution aux problèmes posés par le peuple et ses leaders. Mattos est une sorte de libéral « entreguista», un allié du capital international qui pense que les dollars américains vont sauver le pays, mais qui paradoxalement croit dans l'efficacité de la réforme agraire pour résoudre les conflits à l'intérieur du pays. Horácio est un représentant typique des vieilles oligarchies du Brésil rural dont la cécité est la métaphore de l'obscurantisme

[1293] La littérature populaire publiée dans des livrets, des fascicules, et écrite par des poètes populaires. Elle s'appelle cordel parce que les poètes avaient l'habitude de les vendre sur les marchés où les livrets étaient suspendus à des petites cordes.

[1294] Dans la culture afro-brésilienne, Saint-Georges est associé à Oxóssi dans le *candomblé* de Bahia et à Ogum dans l'*umbanda*.

[1295] Le nom attribué aux participants qui se sont fait initier dans la religion et dont l'*orixá* protecteur a été reconnu.

passéiste et du monde révolu dans lequel il vit et qu'il essaie de maintenir par la violence. Ruiné, malade, il vit dans une maison relativement simple, attaché à ce qu'il lui reste encore du passé en se croyant encore être l'homme tout puissant qu'il a peut-être été auparavant. Autoritaire, il trouve que le gouvernement n'a pas à se mêler des affaires de la terre, une prérogative qui reviendrait d'après lui aux grands propriétaires fonciers. Seulement après sa mort, il laissera ses terres à un peuple qu'il traite de paresseux et de vagabond. Il refuse l'aide d'Antonio et préférerait que les forces de l'ordre, éternelles alliées des puissants, s'occupe de Coirana et de ses suiveurs. Laura, son épouse, est une femme beaucoup plus jeune, belle et moderne. Une femme des villes qui se trouve exilée dans une espèce de trou dont elle espère sortir le plus rapidement possible avec l'aide de son amant, Mattos, dont elle attend qu'il assassine le colonel.

Même si son destin, auquel il se dit condamné, de tuer des *cangaceiros* n'a pas fléchi, le personnage d'Antonio ne semble plus le même que celui de *Deus e o diabo na terra do sol*. Il apparaît moins sûr de ses actes et plus taciturne, introspectif et réfléchi, donnant l'impression qu'il est fatigué de ce qu'il fait et d'être en quête d'une nouvelle vie, d'une nouvelle voie. Non par hasard, Mattos le retrouve au milieu d'un défilé de jeunes étudiants en hommage, très probablement, au jour de l'indépendance brésilienne où l'instance narrative semble l'associer à la phrase « indépendance ou mort», écrite en vert et jaune sur une banderole et qui nous est montrée avec une certaine insistance. La phrase fut prononcée le 7 septembre 1822 par le futur empereur Dom Pedro I et marque l'indépendance du Brésil par rapport au Portugal. Dans le film, elle offre plusieurs interprétations. D'abord, elle semble signaler la recherche d'indépendance d'Antonio qui accepte la mission de tuer Coirana, mais ne veut pas de l'argent des dominants. Mais elle peut aussi être perçue comme une apologie de la lutte armée dans la mesure où elle est une sorte de manifestation directe contre le colonialisme et la situation de dépendance du pays et, indirectement, un hommage aux héros qui mourraient pour l'indépendance, pour l'autonomie du Brésil, dans la lutte contre la tyrannie des militaires soutenus par l'impérialisme américain.

L'Antonio de ce film est moins aliéné et ambigu que dans le premier film. Si dans l'autre, il se voyait presque comme un être supérieur, différent du peuple dont il ne cherchait qu'à nettoyer et préparer le chemin de la liberté en exterminant les sources supposées d'aliénation, ici il a perdu son air de supériorité et ne se trouve plus si différent et coupé du peuple à qui il ne cherche plus à lui apporter la conscience et aux côtés de qui il veut combattre. En réalité, comme nous l'avons vu lors de l'analyse de la genèse du film *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha mélange le scénario des premières versions où la culture populaire n'avait pas encore subi l'influence du marxisme et de la notion d'opium du peuple et le *cangaço* et le piétisme apparaissaient comme des

formes légitimes de résistance du peuple, avec les dernières versions où la culture populaire était déjà perçue comme aliénée.

Entre les deux camps opposés, il y a un prêtre, qui apparaît armé, solidaire de la cause du peuple, et qui se révolte contre le massacre mais ne participe pas directement au combat final, même si Antonio et le professeur se réfugient à l'intérieur de l'église et se barricadent derrière ses murs. De plus, lorsqu'il découvre que le colonel a envoyé les hommes de Mata-Vaca tuer les pauvres, il devient quasiment fou et insiste pour que le professeur abandonne le corps de Mattos, déjà mort, afin de s'occuper des vivants, car il ne peut pas le faire tout seul. Il y a également le professeur, un intellectuel sarcastique, sorte d'alter ego de l'instance narrative, et provocateur qui donne l'impression de s'être auto-exilé à l'intérieur du pays où il travaille sans recevoir de salaire depuis six mois. Il semble n'avoir plus d'illusion et, atonique, trouve refuge dans l'alcool, où il tente de noyer ses déceptions, ses chagrins du passé, son manque d'objectif. Vivant dans une sorte d'immobilisme, il essaye d'intellectualiser par le sarcasme ce qui ne semble plus passible d'intellectualisation. Quand il se moque du monde, il donne parfois l'impression de se moquer de lui-même. Il est une espèce de portrait d'un certain intellectuel postérieur au coup d'État. Pendant une conversation avec Antonio, lorsque ce dernier fait allusion à la victoire du Brésil de Getúlio Vargas dans la Deuxième Guerre Mondiale, le professeur réplique qu'il a perdu toutes ses batailles « par peur, lâcheté. Même l'ennemi, je l'ai déjà perdu de vue». Néanmoins, comme Paulo Martins dans le film *Terra em transe*, il a du mal à supporter la faiblesse et la soumission des pauvres. Après le massacre du peuple par le tueur à gages Mata-Vaca, il frappe Antão en attirant l'attention sur sa passivité, mais aussi pour essayer de lui insuffler un sentiment de révolte, comme le faisait Paulo Martins.

Par ailleurs, à l'instar du film *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha semble encore une fois privilégier la révolte des *cangaceiros* et condamner la passivité des religieux, notamment des membres des religions afro-brésiliennes. Il y a un dialogue dans cette première partie qui explicite bien cette situation. À un certain moment, lorsqu'ils sont tous réunis autour de la Sainte, au milieu de ce qui rappelle une ancienne carrière, en haut d'une colline, après avoir dansé et chanté, Coirana et Antão tiennent le dialogue suivant.

- Coirana : Ma sainte, le moment est venu de brûler les vivants et de raser la ville. Une promesse que j'ai faite et que je dois tenir pour le bonheur des anges et la joie du peuple.
- Antão : Respecte Dieu, capitaine Coirana. Respecte Dieu et le gouvernement.
- Coirana : Respecter ? Et qui donc nous respecte dans ce monde, nous les pauvres errants et malheureux ? Seule la vengeance fera oublier les années de souffrance. Sans respect. Sans aucun respect.

- Antão : Le passé l'a prouvé et le futur doit le prouver. Celui qui se soulève contre l'empereur paye de sa tête. Celui qui est malheureux, pleure. Le destin de la misère, c'est l'enfer. Je veux remonter sur mon navire aux voiles blanches et retourner en Afrique. L'Afrique de mon grand-père.
- Coirana : Nègre Antão, tu baignes dans la peur. Tu es aux confins de l'ignorance. Le futur est au-delà du futur, pas en deçà du passé. J'ai voyagé de par le monde et j'ai connu le malheur des autres. Et j'ai appris une vérité qui est dans la Sainte Bible : œil pour œil, dent pour dent.

Même si le discours d'Antão est réaliste par rapport à la réalité de ceux qui ont osé défier le gouvernement, la manière dont il est énoncé le rend conformiste, conservateur et individualiste. Il mélange un discours qui avait été attribué par le gouvernement à certains leaders messianiques - accusés d'être contre la république et en faveur de l'empereur pour mieux justifier leur massacre - avec le messianisme panafricaniste du musicien et activiste politique jamaïcain Marcus Garvey[1296], un sympathisant communiste émigré aux États-Unis, qui y a créé des groupes de résistance noirs tout en prônant le retour de tous les Noirs en Afrique, dans le mouvement intitulé « Back to Africa». Avec la contribution des Noirs américains, il a même réussi à fonder la Black Starline, une compagnie maritime transatlantique avec l'objectif de rapatrier en Afrique tous les Noirs qui le souhaitaient et pouvaient payer leur billet. De plus, la représentation d'Antão pendant le dialogue est également bizarre. Il mange et crache des restes de nourriture par terre[1297]. Certains morceaux restent accrochés à sa bouche faisant penser à de la bave qui survient lors de certaines transes, comme dans *Les maîtres fous*, le film réalisé en 1955 par Jean Rouch.

La deuxième partie du film est consacrée au duel avec Coirana qui va vers la ville avec son peuple pour tenir sa promesse de la détruire, mais avant d'y parvenir il doit faire face à Antonio das Mortes. Le peuple qui, dans un premier temps, n'arrive pas à la ville en dansant et en chantant, mais en priant, presque comme s'ils étaient en pèlerinage, ne donne pas l'impression d'avoir des desseins violents et même Coirana a l'air inquiet mais serein, loin de l'agitation vindicative de Corisco dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*.

La plupart des apparitions du peuple fonctionne comme une sorte d'interlude musical, mais il y a une courte séquence, placée entre l'arrivée du peuple à la ville et le duel entre Antonio et Coirana, qui n'est pas autre chose qu'un simple numéro musical - comme il y en avait beaucoup dans les *chanchadas* - utilisé pour nous signaler, à travers les paroles et le titre de la chanson, la liaison existante entre Mattos et Laura, même si la position de la scène dans le récit peut paraître

[1296] Ses idées sont aussi à l'origine de la création du rastafarisme et ont certainement eu une certaine influence sur les Noirs américains qui sont partis fonder le Liberia.

[1297] On dirait qu'il mange du manioc qui, outre le fait d'être l'un des rares aliments des pauvres de l'intérieur du Brésil (avec lequel ils font de la farine, base de leur alimentation), est un tubercule, une racine qui est une des denrées préférées d'Oxóssi, dont il est le symbole.

temporairement déconnectée. Le couple chante dans une cuisine la chanson *Carinhoso* (qui signifie quelqu'un d'affectueux), un classique de la musique populaire brésilienne, composée par le compositeur Pixinguinha comme une musique instrumentale, mais qui plus tard a reçu des paroles du compositeur Braguinha, dont les chansons étaient très fréquentes dans les *chanchadas*, outre le fait qu'il a écrit des arguments pour quelques films à l'origine du genre, comme *Alô ! Alô ! Brasil* (qu'il a aussi réalisé en 1935 avec Wallace Downey et Alberto Ribeiro) et *Estudantes* (réalisé par Wallace Downey en 1935), dont le personnage principal était interprété par Carmen Miranda. L'envie de séduire le grand public en faisant un petit clin d'œil aux comédies musicales brésiliennes ne pourrait être plus évident.

Après la chanson du couple, reviennent le chant et la danse en hommage à Saint Côme et Saint Damien - deux saints liés au syncrétisme brésilien et très célébrés par les religions afro-brésiliennes, notamment par l'*umbanda*, car ils symbolisent les frères jumeaux amis des enfants qui répondent aux demandes des dévots en échange de sucreries. Tous les personnages du film sont présents. Nous voyons le professeur saoul avec sa bouteille de *cachaça* rire aux éclats, en donnant l'impression de se moquer du cortège et/ou du problème que ce dernier pose, de la même manière que Paulo Martins. Le plan est coupé et on voit le peuple assis initialement en silence autour de la place. Au centre, Antonio et Coirana tournent en cercle en se dévisageant. Les deux font de courtes tirades qui rappellent les fameuses *cantorias* (qui sont aussi connues sous les noms de *repente* ou *embolada*) typiques du *Nordeste* brésilien où les opposants se défient et se provoquent en parlant en vers. Les deux luttent avec des épées au milieu tandis que le peuple assis ou debout reste autour, en cercle, en train de chanter et de frapper des mains, des tambours ou des instruments improvisés. Le duel, filmé en plan séquence (comme la quasi-totalité du film) avec une seule coupure, ressemble à une danse rythmée par la cadence de la musique. Antonio blesse Coirana mais est empêché de le tuer par la Sainte. Immédiatement, le professeur, Laura et le prêtre se jettent sur le *cangaceiro* pour lui porter secours, signifiant leur identification à la cause des pauvres. Le chant ne cesse pas, ce qui énerve le colonel qui demande, en hurlant, de l'arrêter. Le peuple se lève et se met à danser. Antonio das Mortes regarde le public avec un visage fatigué, triste et interrogateur. Le colonel se dit un homme bon, trompé par le gouvernement. Il décide de faire une charité pour le peuple et demande à son employé de distribuer au peuple de la farine de manioc avec de la viande séchée. Afin, très probablement, de mieux signifier sa position rétrograde et son manque réel d'autorité, l'instance narrative anticipe son discours en montrant avant ce qu'il annonce après, comme s'il ordonnait quelque chose qui était déjà en train de se passer ou qui avait déjà eu lieu à son insu. Il cite le nom de quelques *cangaceiros* qui ont payé de leur vie la vaine tentative de changement de la

situation du *sertão*. Pour le colonel, la misère de la région est l'œuvre de Dieu et personne ne peut la changer, dénotant le fatalisme religieux qui entraînait le conformisme et la passivité du peuple.
Antonio parle au professeur de la force de la Sainte qui lui rappelle une femme qu'il a connue par le passé. Le professeur, toujours saoul, se moque de lui, comme il se moque du prêtre qui rentre armé dans le bar. Il propose d'amener Coirana au peuple, sur la colline, afin d'éviter qu'il meurre sur place, ce qui pourrait provoquer une révolte et un nouveau versement du sang des innocents. En arrivant, le corps de Coirana sur le dos, ils sont obligés de traverser le cortège du peuple qui chante et danse joyeusement sur une chanson qui parle *d'Oxóssi* sans s'arrêter ou prêter attention au blessé, comme si rien ne s'était passé, comme si l'un de ses leaders ne s'était pas mortellement blessé en combattant pour défendre ses droits, comme s'ils étaient tous en transe, aliénés d'eux-mêmes. D'ailleurs, les moments de chant et de danse du peuple dans le film font penser à un défilé carnavalesque qui rappelle des passages des films *Terra em transe* et *Le lion à sept têtes,* déjà analysés, où les défilés traduisent l'aliénation du peuple. Le corps de Coirana est finalement déposé au pied de la Sainte qui, assise, est la seule à ne pas danser, à ne pas être contente. À ce moment, subjugué par la Sainte, Antonio lui baise les pieds.
Débute alors la troisième partie du film consacrée à la prise de conscience d'Antonio das Mortes, qui se rend compte que les puissants l'ont manipulé. Il retrouve la Sainte au milieu de la désolation du *sertão*, où la végétation est entièrement desséchée, où elle lui parle de l'émergence d'une guerre sans fin, une phrase qui avait été prononcée par Antonio lui-même dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*. Elle lui parle de ses parents et grands-parents qui sont devenus des leaders messianiques et de ses frères devenus *cangaceiros* qui furent tous assassinés par Antonio, ainsi que le peuple autour d'elle le sera aussi. D'après la Sainte, « Coirana meurt, et le reste du peuple meurt souffrant de soif et de faim». Antonio lui répond qu'il n'a plus envie de tuer et lui demande pardon d'avoir tué les membres de sa famille, mais la Sainte l'expulse en lui conseillant de croiser les chemins de feu du monde en demandant pardon pour les crimes qu'il a commis. Puis c'est le tour de Coirana, moribond, de l'accuser d'être le dragon de la méchanceté, de porter sous sa cape une chemise faite avec l'or qu'il a gagné auprès des riches pour tuer les pauvres et qui protégerait son corps des balles. Cette phrase sert à renforcer le changement radical de posture d'Antonio.
Il y a un nouveau numéro de chant et de danse avec la chanson en honneur *d'Oxóssi* où l'on voit le professeur en train de danser, un peu étourdi, comme s'il était un peu saoul, un peu en transe, tandis qu'Antonio se montre perdu, désorienté, comme s'il prenait conscience de la foule pour la première fois. En descendant de la montagne vers la ville avec le professeur, Antonio regarde autour de lui, donnant l'impression de découvrir le lieu avec sa pauvreté. Nous entendons toujours le chant

populaire, comme s'il s'agissait d'une image mentale d'Antonio, qui n'arrive plus à oublier le peuple et la Sainte.

Ensuite, on le voit prostré devant un autel à l'intérieur de l'église. Il semble malade, fiévreux. On entend toujours la musique au loin, doucement. Le prêtre essuie son front et entend Antonio dire, avec une voix fatiguée, haletante, qu'il souhaite parler au chef du commissariat. Avant le dialogue avec Mattos, nous voyons une conversation entre ce dernier et Laura qui lui demande de tuer le colonel et de la ramener à la ville. Puis nous voyons Antonio lui sommer de demander au colonel d'ouvrir l'entrepôt et de donner toute la nourriture au peuple et de les laisser cultiver ses terres. Le film aborde ici le problème de la terre dans les milieux ruraux du pays, presque entièrement concentrée entre les mains des grands propriétaires. Mattos pense que la proposition d'Antonio n'est possible que s'il tue le colonel, ce qu'il refuse. En changeant de camp, Antonio change aussi de stratégie. Il commence à agir comme les *cangaceiros* qui avaient fréquemment des exigences avant de passer à l'acte, ce qui leur donnait l'impression d'agir correctement au nom de l'honneur.

Comme on pouvait l'imaginer, le colonel refuse, s'énerve face à la proposition d'Antonio et insulte Mattos, qui, apeuré, va parler à Antonio. Mattos est humilié par le professeur qui le traite de canaille et de clown. Les deux commencent une bagarre et sont séparés par Antonio qui dit au chef de la police que depuis longtemps il cherchait sa place. Désormais, il changera de côté et restera auprès de la Sainte parce qu'il a finalement compris qui étaient les véritables ennemis du peuple. Et il part.

Ce départ d'Antonio symbolise une prise de conscience de la lutte des classes. En se sentant manipulé par les riches, il change de camp, passant du côté des pauvres. Au moment où Mattos affirme que le colonel n'acceptera pas sa demande, Antonio affirme que « Dieu a créé le monde, et le Diable, le fil de fer barbelé. Si le colonel a pêché, il doit payer». Antonio qui disait n'avoir pas de saint protecteur, semble incorporer le discours religieux de la Sainte. Plus tard, il dira au professeur qu'ils lutteront ensemble, mais qu'il ne veut pas se mêler de politique, ses affaires étant celles de Dieu, ce qui est, tout de même, un peu ambigu. C'est comme si la narration persistait, en le positivant, à séparer la dévotion populaire du politique.

La quatrième partie du film est consacrée aux morts de Batista (devant les yeux du colonel aveugle), de Mattos, de Coirana et au massacre du peuple. Batista est assassiné par Mattos, qui est assassiné par Laura après que leur adultère fut dévoilé et qu'il s'est montré faible et lâche devant Horácio. Pendant l'échange de tirs entre le tueur à gages et le chef de police, qui se termine par la mort de Batista, nous entendons une chanson de Luiz Gonzaga, le roi du « baião», un rythme typique du *Nordeste*. Le chanteur et particulièrement ses chansons, comme nous l'avons déjà souligné, apparaissaient constamment dans les *chanchadas*. Le *cangaceiro* décède de sa blessure en

pensant à Corisco et à Lampião. Antonio, se sentant toujours coupable et redevable, demande à la Sainte de le laisser s'occuper de l'enterrement. Il veut l'enterrer au milieu du *sertão*. Le peuple est massacré par le tueur à gages Mata-Vaca et ses dizaines de complices embauchés par le « colonel» à cette fin. Seuls la Sainte et Antão sont laissés vivants. Au moment où Mata-Vaca est en train de massacrer le peuple, Antonio, au milieu du *sertão*, semble entendre les tirs et embrasse affectueusement Coirana comme s'il essayait de lui porter réconfort en lui disant, en silence, qu'il vengera son peuple ou comme s'il souhaitait s'imbiber de l'aura du guerrier populaire. Cette partie marque aussi un changement des opposants. Au lieu de voir Antonio défendre les intérêts du « colonel» et de Mattos contre le peuple, nous voyons Antonio qui se soulève contre le « colonel» et les hommes de main qu'il a embauchés pour massacrer le peuple.

En allant en haut de la carrière constater le massacre, le professeur a un accès de violence envers Antão, envers sa passivité, mais aussi envers la sienne, comme s'il déchargeait sur lui, leur sentiment d'impuissance à tous les deux. Il monte sur le dos du Noir agenouillé et le frappe en disant « Je vais partir, Noir, je vais retourner à la ville ! J'y trouverai le même malheur, Noir ! Je tournerai en rond, en attrapant des coups, en souffrant, en attrapant des coups et en souffrant ! Brésil ! Brésil ! Brésil !» C'est comme si le professeur devenait ponctuellement *l'orixá Oxossi* et chevauchait Antão[1298]. Ici, encore une fois, l'instance narrative semble condamner l'impossibilité pour les religieux et les pauvres de manière générale de réagir à la violence subie, mais aussi l'impossibilité d'agir des intellectuels après le putsch. Déprimé et déçu, le professeur tombe davantage dans l'alcool et cherche à fuir le lieu, dont le nom est Jardim das Piranhas, en faisant de l'auto-stop. N'y parvenant pas, il est récupéré par Antonio qui le convainc de continuer le combat en vengeant le peuple.

Cette quatrième partie qui, non par hasard, commence devant et à l'intérieur d'un bar qui s'appelle Alvorada[1299] (Aurore), où Antonio officialise sa prise de conscience et son option en faveur des pauvres, est une sorte de préparation pour la grande guerre qui apportera un jour nouveau, un monde nouveau. Elle est la préparation du dénouement du récit, mais aussi la fin de l'histoire racontée par le film qui est celle de la misère des pauvres du *sertão* représenté ici comme un microcosme des problèmes sociaux du Brésil. Mais il est vrai aussi, comme l'observe Ismail Xavier, que la guerre n'apporte pas un nouvel ordre à Jardim das Piranhas, même s'il semble clair « qu'il y a eu des conversions qui semblent décisives pour le destin des personnages dans le monde

[1298] Dans les religions afro-brésiliennes, on dit que lorsque quelqu'un entre en transe, l'*orixá* descend pour chevaucher son dévot et que ce dernier « reçoit » le saint lors du transe.

[1299] Le nom du bar, qui est aussi celui du palais présidentiel à Brasília, fait aussi un clin d'œil sarcastique aux hommes politiques brésiliens qui ne s'occupent pas des affaires des pauvres.

au-delà de la petite ville : celle d'Antonio (force armée), d'Antão (peuple opprimé) et du prêtre (pouvoir religieux qui se plie à la force de la Sainte)[1300]».

La dernière partie commence après le massacre, quand le professeur, dégoûté, décide de partir et qu'Antonio part à sa recherche dans les villages voisins. Nous y voyons des noms de bars, restaurants et autres établissements commerciaux qui renforcent l'idée d'un changement imminent. Il y a un bar qui s'appelle Barravento (en référence plus au phénomène naturel qui provoque des changements climatiques brutaux qu'au film du même nom), un autre qui s'appelle Nouveau Continent et nous voyons, comme des images mentales d'Antonio, la triple répétition d'un plan déjà vu de la Sainte lorsqu'elle dit « C'est alors que commence la guerre sans fin».

Quand Antonio trouve finalement le professeur complètement saoul, nous entendons une samba dont les paroles incitent quelqu'un à se lever, à secouer la poussière et à se redresser. De plus, Antonio traîne le professeur en le sortant d'une sorte de boue noire, de l'obscurité, pour le ramener vers la lumière, la lutte et la vie. Il le conduit jusqu'au corps de Coirana positionné comme un Christ crucifié pour lui insuffler l'envie de lutter. Selon Ismail Xavier, « le schéma est mythique. De cette descente aux enfers ils retournent à la montagne pour recevoir l'image inspiratrice[1301]». Et cela fonctionne puisqu'au son d'une *cantoria*, sorte de chanson de geste qui raconte l'arrivée de Lampião à l'enfer, le professeur prend les armes de Coirana et part vers la lutte. Cette rencontre avec le corps de Coirana « crucifié», qui fonctionne comme une sorte de vision dans le sens spirituel du terme, signifie sa résurrection. Ensuite apparaissent le prêtre portant un fusil, la Sainte apportant le chapeau et le fusil d'Antonio (auxquels il avait renoncé après le massacre du peuple) et Antão. Un plan très emblématique représente, au milieu du *sertão*, l'union révolutionnaire des différentes forces populaires et religieuses pour lutter contre les oppresseurs du peuple. On y voit, en premier plan, comme une sorte de sainte trinité, Antonio (devenu un mystique grâce à/ou pour la cause de la Sainte), la Sainte et Antão, unis pas forcément au nom d'un même Dieu, mais contre un même opposant. Plus au fond de ce plan frontal, théâtral, il y a le prêtre à côté de Coirana debout avec les bras ouverts et soutenus par les branches d'un arbre (« symbole de la vie en perpétuelle évolution et en ascension vers le ciel[1302]«). Tous réunis autour de la mystique du *cangaceiro*, imprégnés de l'idée de maintenir allumée la flamme de la vengeance qu'il portait en lui. Seul le professeur est absent du plan, une manière peut-être d'insinuer que le professeur, représentant des intellectuels, partage l'ennemi mais a ses propres idées, éloignées, pour l'instant, du mysticisme. La résistance à

[1300] XAVIER, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento : Cinema Novo, Tropicalisme, Cinema Marginal*. Op. cit. p.167.
[1301] Idem. p. 169.
[1302] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Op. cit. p. 84.

la tyrannie du « colonel» et à la vengeance au nom des déshérités s'est constituée lors de cette rencontre symbolique auprès du cadavre de Coirana au milieu du *sertão*.

Ensuite, dans un très beau travelling latéral, qui a dû exiger un certain degré de prouesse technique, étant donné la topographie du terrain, nous voyons le colonel Horácio et Laura être portés dans une sorte de palanquin improvisé par les hommes de mains de Mata-Vaca. Outre le fait que la scène révèle l'état seigneurial et quasiment esclavagiste du « colonel», le plan nous montre aussi, pendant plus de deux minutes, l'état de désolation totale du *sertão* brésilien, avec son sol sec et aride quasiment incultivable.

En arrivant devant l'église, Horácio assume son conservatisme en affirmant avoir été contre Lampião et Antonio Conselheiro, mais être de la même fibre qu'eux. L'instance narrative l'utilise pour dénoncer l'inaction du peuple. À un certain moment, il incite Antonio das Mortes à sortir de l'église pour régler ses comptes devant la place publique, « le témoignage aveugle d'un peuple lâche qui reste derrière les fenêtres et sous les lits». Mais c'est le professeur (l'intellectuel) qui, après avoir abandonné les provocations inutiles et inefficaces, apparaît le premier comme combattant disposé à verser son sang pour « venger la moitié de ce *sertão* qui n'a pas encore eu justice». En récupérant les armes de Corisco, le professeur devient le nouveau Saint Guerrier du titre du film, raison pour laquelle il invoque, lui aussi, dès son apparition, la mystique religieuse en citant la Bible et la loi du talion pour justifier son envie de rendre justice au nom du peuple. En dépit de la valorisation du passage de la théorie à la pratique de la part du professeur, l'instance narrative n'oublie pas de positiver le rôle de l'intellectuel en insistant sur l'importance et la suprématie du combat des idées, implicite dans la phrase d'Antonio lorsqu'il demande au professeur de lutter avec la force de ses idées qui valent mieux que sa bravoure. Un peu avant, le colonel avait aussi valorisé le rôle de l'intellectuel en affirmant, après avoir écouté la déclaration de guerre du professeur, qu'il est « l'ange de la peste, la bête folle que j'attendais. Ce n'était pas ce *cangaceiro* ordinaire [Coirana]. Ce ne pouvait être qu'un homme comme toi, un de ces errants maudits venu des grandes villes pour semer les idées de destruction». Nous constatons ici aussi la dévalorisation de Coirana, héros populaire et vulgaire, au nom de la sagesse révolutionnaire de l'intellectuel venu des villes. De plus, le colonel semble attribuer au professeur, à l'intellectuel donc, la responsabilité du conflit.

En engageant le professeur dans la lutte, l'instance narrative prône le passage à l'acte des intellectuels, soutient la transition de la théorie au pragmatisme révolutionnaire et trouve une solution au dilemme existentiel de Paulo Martins, incapable de concilier théorie et pratique révolutionnaires, tout en critiquant l'attentisme immobiliste d'une grande partie de la gauche brésilienne qui, comme le personnage de l'archiviste dans le film *Brasil ano 2000*, vivait coupée du monde réel et empirique. En même temps, elle insinue que seule l'union de la bravoure avec les

idées, des intellectuels avec un peuple finalement sorti de son immobilisme parasitaire (comme dans l'action finale du personnage Antão), est capable de vaincre l'ennemi commun. Sur cette union de l'intellectuel avec le peuple, Rocha observe que :

> « La révolution brésilienne ne sera possible qu'avec la rencontre des mentalités mystiques et non politisées comme Antonio, et de la prise de conscience des paysans et des Noirs analphabètes. Parce que le peuple a besoin de la clarté politique que l'avant-garde intellectuelle peut lui donner. À la fin du film, Antonio et le professeur sont en train de lutter, parce que le premier en recevant les armes de la main du Saint (sic) se fait héritier de la tradition populaire, et le deuxième en récupérant les armes du *cangaceiro*, 'anthropophagise' le patrimoine de la lutte populaire[1303]».

Notons dans la citation que le paternalisme et l'idée d'un intellectuel gourou et rédempteur n'avait pas encore été totalement ensevelis. Le duel à grands couteaux (l'une des armes préférées des *nordestinos*) entre Antonio et Mata-Vaca qui ouvre le combat final est ponctué par une *cantoria* qui commente brièvement le combat et puis par la même chanson de geste qui narre l'arrivée de Lampião en enfer. La lutte presque médiévale entre les deux hommes tourne rapidement au western[1304] avec l'échange de tirs entre les deux camps, l'archaïsme des couteaux cédant la place à la modernité des fusils. Comme dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, le combat est sorti du réel par une mise en scène excessivement et volontairement théâtralisée. D'ailleurs, le film entier est très théâtralisé, avec ces plans frontaux, avec la caméra placée assez souvent dans l'orchestre, avec la nature représentant une sorte de décor naturel. À ce sujet, Barthélemy Amengual observe que « ce qui, dans les films précédents de Rocha, était caractère théâtral, devient dans *Antonio das Mortes* structures, réalités théâtrales ; ce qui était théâtralité devient résolument théâtre. Théâtre, le drame, le jeu, le rythme, les costumes, les accessoires ; théâtre surtout le temps […] et l'espace, les lieux de la fiction[1305]».

Même si le prêtre ne participe pas au combat final, il est important de souligner que le professeur et Antonio sortent de l'église pour lutter et passent la plupart du combat barricadés derrière ses petits murs d'enceinte, comme s'ils étaient protégés et soutenus par le prêtre. Afin d'affirmer la nouvelle force révolutionnaire du mysticisme, c'est Antão/Oxossi/Saint Georges, qui, accompagné par la

---

[1303] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 243.

[1304] Le réalisateur dit avoir regardé quatre ou cinq westerns avant de tourner son film. Parmi eux, il cite *Ride the High Country* (*Coups de feu dans la Sierra*, 1962), de Sam Peckinpah (dont il s'est inspiré notamment pour la scène finale quand les personnages sortent en tirant de l'église, et *Red River* (*La rivière rouge*, 1948), *Rio Bravo* (1959) et *El Dorado* (1966), tous les trois réalisés par Howard Hawks. Cité dans son interview accordé aux Cahiers du Cinéma, n° 214, juillet-aout 1969. Op. cit.

[1305] AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». In : *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Op. cit. p. 70.

Sainte, devient ponctuellement lui aussi, du haut de son cheval, un saint guerrier pour projeter sa lance révolutionnaire dans la poitrine du « colonel», le dragon de la méchanceté. Un plan qui, pour qu'il ne reste pas de doute, est répété plusieurs fois. À la fin, les trois personnages religieux sont unis et prennent une direction différente de celle d'Antonio et du professeur. Leur union est la communion des religions populaires avec la religion officielle ou, du moins, avec sa partie plus progressiste. Cela nous renvoie à ce que disait Gramsci sur l'importance de l'Église dans la coalition entre les intellectuels et le peuple :

> « La force des religions, et notamment de l'Église catholique, a consisté et consiste en ce qui suit : elles sentent intensément la nécessité de l'union doctrinaire de toute la masse 'religieuse' et luttent pour que les couches intellectuellement supérieures ne se séparent pas des inférieures. L'Église romaine a souvent été la plus tenace dans la lutte visant à empêcher que se formassent 'officiellement' deux religions, celle des intellectuels et celle des 'âmes simples' [1306]».

Légèrement plus dialectique, même s'il représente les religions populaires et la masse comme aliénées et dépendantes de l'intellectuel et d'un héros venu du dehors, *O Dragão* les représente aussi, contrairement aux films de la première phase, comme capables de sortir de la léthargie, de se soulever, de lutter contre leurs ennemis et de se transformer en un outil important dans le combat contre les véritables dragons de la méchanceté qui, beaucoup plus présents et évidents dans ce film, sont personnifiés par le « colonel», Mattos et leurs hommes de main. Dans ce cas, ce n'est pas un hasard si Horácio est assassiné par Antão, un membre du peuple, descendant d'esclaves, et que le prêtre apparaît souvent armé, même si on ne le voit jamais utiliser son arme. Ce n'est pas un hasard non plus si, au contraire de ce qui se passe dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, les personnages populaires marchent vers l'intérieur du cadre, comme s'ils marchaient vers l'intérieur du pays pour continuer leur bataille contre d'autres dragons de la méchanceté.

Il n'y a pas de doute que malgré l'ambivalence de certains passages, avec ce film Glauber Rocha présentait déjà quelques perspectives de son futur manifeste, *A estética do sonho*, où il met en valeur la puissance révolutionnaire des forces irrationnelles du mysticisme et considère le rationalisme comme bourgeois en le responsabilisant pour l'oppression de l'art révolutionnaire dans le Tiers-Monde. Au contraire de *Deus e o diabo na terra do sol*, ici il n'est plus nécessaire de détruire les formes archaïques et anarchistes de la révolution pour que survienne la grande guerre, la grande révolution. En analysant le film, Rocha affirme ce qui suit :

[1306] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 99.

> « J'ai réalisé *O dragão* en cherchant à simplifier pour le grand public une série de problèmes complexes et, même ces derniers, en termes les plus simple possibles. [J'ai voulu] présenter un panorama plus ouvert, spontané, sans romantismes et en supprimant les personnages intellectuels de mes autres films. Ici les personnages sont un peu distants de moi, parce que dans *Deus e o diabo* même Corisco est un personnage intellectuel qui dit des choses que je pense, une espèce de véhicule de mes réflexions philosophiques...[1307]»

Puis, en analysant la force libératrice du mysticisme latino-américain, il soutient que bien qu'il s'agisse d'« un phénomène négatif en termes sociologiques, je crois qu'il est très positif d'un point de vue subjectif et inconscient, parce qu'il signifie une rébellion permanente du peuple contre l'oppression qui lui est imposée[1308]». Mais l'auteur est oscillant et ambivalent pour ce qui concerne la culture populaire. Ainsi, dans une autre interview la même année, il explique la fin du film, quand Antonio marche au bord de la route et qu'on voit quelques symboles du progrès juxtaposés à la misère du *sertão*, et la reprise de la thématique du *cangaço* dans les termes suivants :

> « Si cependant j'ai repris le thème, c'est parce que j'ai été amené à connaître une conviction dangereusement dominante au Brésil. Celle qui nous considère comme un pays développé et que nos problèmes sont de nature urbaine, et que le problème du *Nordeste* est de s'y rassembler aussi le développement technologique [à côté de la misère]. Pour moi il était nécessaire de dire que le bitume, le processus technologique n'a (sic) pas changé les structures fondamentales du mysticisme et de l'aliénation paysanne brésilienne. Un tel contraste, entre un univers encore barbare et le monde de la technologie, qui peuvent très bien frayer ensemble sans la moindre intégration, était mon intérêt premier[1309]».

La partie finale de cette citation est en totale contradiction avec le texte sur l'esthétique du rêve qu'il écrirait un an plus tard, ce qui n'est pas étonnant car même après la publication de ce texte manifeste, qui essayait de mettre en valeur certains aspects révolutionnaires des religions populaires, il maintenait sa vision ambiguë, ethnocentrique et intellectualiste sur la culture populaire en affirmant que, dans toutes les parties du monde et depuis toujours, elle « est folkloriste, est le produit de la servilité, et cela se passe autant dans les fêtes, hommages au roi, que dans chaque manifestation en honneur du pouvoir politique et religieux que le peuple consacre sur la place [publique]. La culture folkloriste peut développer dans le meilleur des cas un banditisme

---

[1307] « O transe na América Latina ». Interview à Federico de Cárdenas et René Capriles. Publié in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 176.

[1308] Interview accordée à Miguel Torres sur le film *Antonio das Mortes*, *Cine Cubano*, n° 60-61-62, Havana, 1970. Reproduite dans le livre *Cinema and social changes in Latin America*, de Julianne Burton, University of Texas Press, Austin, 1986. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 88.

[1309] « Uma filosofia como autobiografia ». Interview de 1970 accordée à Lino Micciché. Publié in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. 241-242.

anarchiste ou une poésie lyrique pessimiste et idéaliste[1310]». Ce qui nous permet d'inférer qu'un film comme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* n'a été possible qu'en raison d'un concours de circonstances lié à l'époque de sa réalisation.

Mais nous devons noter surtout l'utilisation valorisante de la littérature de *cordel* faite par le film, qui inspire toute sa ligne narrative, et des chansons populaires, qui sont ici, dans leur grande majorité composées et exécutées par le peuple et non par les intellectuels avec l'objectif de reconstruire, selon leur vision personnelle, l'univers représenté. Le film, comme l'observe Ismail Xavier, est une sorte de synthèse critique de ses productions précédentes, même si nous pensons, comme nous venons de le voir, qu'il garde quelques similitudes avec les œuvres du passé :

> «[*O Dragão*] est une nette révision de son œuvre antérieure : il s'assume en tant que dialogue avec des anachronismes, fait du 'mouvement dans l'immobilité' son style conscient. Il reprend la figure d'Antonio das Mortes, le *cordel*, les questions révolutionnaires dans le *sertão*, la solidarité et la séparation qui marquent le rapport intellectuel-peuple. Et il fait de tout cela un grand théâtre au bord de la route, théâtre assailli par l'ironie sonore et colorée de zestes de *tropicalisme*. *O Dragão* est la version du marché, en sourdine et sous la cape du spectacle...[1311]»

Os inconfidentes

Malgré les quelques caractéristiques indéniables des films de la troisième phase - couleur, grande production et distribution -, *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*), le film réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972, s'identifie beaucoup aux films autoréflexifs et révisionnistes de la deuxième phase dans la mesure où il peut être interprété comme une analyse des causes de l'échec de la révolution socialiste brésilienne, étant, dans ce cas, une allégorie du Brésil contemporain, mais aussi comme une critique du rapport difficile entre les intellectuels et le peuple, auquel cas l'œuvre fonctionnerait comme une autocritique qui dénoncerait le manque de dialogue des cinémanovistes (de la gauche de manière générale) avec le peuple/public. Le récit du film raconte la tentative avortée d'indépendance du Brésil, notamment de l'état de Minas Gerais, face à la couronne portugaise en 1789, inspirée par les idéaux des encyclopédistes et de la révolution américaine. Nous l'avons divisé en quatre parties.

Même si le film commence par la fin, en nous montrant des plans qui seront revus à son terme, très probablement pour mieux l'associer au présent difficile traversé par les révolutionnaires brésiliens

[1310] Interview accordée à Judita Hribar, *Filmcrítica*, 1975. Publié dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. 299.
[1311] XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 74.

(dont certains ont été exilés, d'autres ont été assassinés en prison, exactement comme dans le film), la première partie est consacrée à la présentation des personnages et à la tentative de mise en marche de la révolution.

La première séquence dans l'ordre chronologique du récit est une dénonciation de la différence existant entre les poètes/intellectuels et le peuple. Un Noir, esclave, donne des leçons de piano à une enfant blanche. Comme elle joue faux et ne suit pas les consignes données, il lui tape légèrement la main. Elle court le dénoncer à sa mère, la poétesse Barbara Heliodora, « héroïne de la conspiration», qui insulte l'esclave en démontrant toute son arrogance. Elle lui demande de traiter sa fille comme un esclave doit traiter une princesse en lui parlant, comme si cela pouvait l'intéresser, de l'histoire antique de la noblesse de sa famille. Puis, en criant, elle lui dit que sa maison, « qui a souvent été l'une des premières, sera la première au moment où le Brésil appartiendra aux Brésiliens. Maintenant, sors d'ici et va réfléchir au danger d'être ignorant». Ainsi, depuis le début, le film dénonce la supériorité avec laquelle les intellectuels traitaient les pauvres et le caractère élitiste et bourgeois de leur révolution qui ne considérait pas les Noirs (et les défavorisés de manière générale) comme partie intégrante du peuple. D'ailleurs, la libération des esclaves n'apparaît pas dans les esquisses de constitutions réalisées par les intellectuels visant la future république. Le poète Alvarenga Peixoto assiste à la scène en silence, il est le mari de Barbara Heliodora, et l'un des conspirateurs.

Il est important de noter que l'une des principales causes de la tentative de révolte était la taxation abusive de l'or par la couronne portugaise. Les propriétaires des mines étaient obligés de payer le quint, l'équivalent de vingt pour cent de la production, au Portugal. Conscient du détournement de l'or et peu préoccupé par la réduction de la production, le gouvernement crée la *Derrama*, l'impôt qui déterminait que chaque région devait verser, quelle que soit la production réelle, 1500 kilogrammes d'or minimum par an. La région qui n'atteignait pas cette quantité voyait les maisons de ses habitants envahies par les forces de l'ordre pour récupérer des objets de valeur afin de compléter la différence. Ainsi, ce n'est pas un hasard si les élites étaient les plus mécontentes des mesures arbitraires prises par la couronne portugaise et les plus intéressées par une idée d'indépendance.

Ensuite, nous voyons quelques plans en montage parallèle des poètes Claudio Manuel da Costa et Tomas Antonio Gonzaga, deux des grands poètes de l'*Arcadismo*[1312] brésilien, en train de réciter

[1312] L'*Arcadismo* est un mouvement littéraire apparu en Europe vers 1700, ce qui fait qu'il est aussi connu sous le nom de *Setecentismo* ou Néo-classicisme, et qui a comme l'une de ses caractéristiques principales l'exaltation à la nature et la valorisation de la vie champêtre au détriment de la vie urbaine. Selon le critique littéraire brésilien Alfredo Bosi, le mouvement a eu deux périodes bien distinctes : une, poétique (« qui naît d'une rencontre […] avec la nature et les affections communes de l'homme reflétées à travers la tradition classique et des formes bien définies jugées dignes

leurs poésies au caractère bucolique et pastoral. Le premier apparaît seul au milieu de la campagne où il récite sa poésie mélancolique et triste, de manière introspective, comme s'il s'agissait d'un monologue intérieur. De la même manière que sa poésie interpelle le lecteur, il semble solliciter la complicité du public en regardant la caméra de temps en temps. Ses trois passages mélangent des strophes de différents sonnets allant de l'idéalisation de la vie champêtre au détriment de la ville urbaine, aux amours difficiles et idéalisés. Néanmoins, les extraits choisis, accouplés aux regards des caméras, transmettent une certaine idée d'un moment difficile à craindre. Le premier poème choisi constate, sans forcément la dénoncer, la différence entre le raffinement et l'opulence de la cour et la pauvreté de la colonie. Gonzaga, dont toute la poésie dédiée à sa muse Marília, une jeune bourgeoise, n'est qu'une sorte de monologue en forme de dialogue, chante son amour en donnant l'impression de dialoguer avec sa bien-aimée au milieu des ruines, comme si l'instance narrative voulait dénoncer l'état délabré du pays, ou de la nature. Marília ne fait que l'entendre et la seule fois où elle ouvre la bouche, il semble ne pas l'écouter. À un certain moment, il l'invite à vivre intensément leurs instants furtifs « tandis que les destins impitoyables tournent contre nous leur visage colérique». Leurs poésies apparaissent affublées d'un lyrisme bourgeois, néo-classique, ainsi que d'une rhétorique stérile qui parle dans le vide et semble les isoler de la réalité qu'ils avaient l'intention de révolutionner. Afin de mieux en affirmer l'idéalisme, la narration opte pour nous montrer que la partie plus classique, nous privant de la partie plus idéologique, inspirée par l'illustration française.

L'impression d'élitisme et de logorrhée insignifiante et harassante est affermie par la séquence suivante lorsque Gonzaga réveille Costa, qui exerçait son droit de cuissage en dormant avec l'une de ses esclaves. En écoutant le discours boursouflé du premier, l'esclave, le peuple donc, tourne le dos aux poètes en montrant un visage ennuyé, avant de se lever et de partir. Puis, dans le salon, le poète Alvarenga Peixoto rejoint Gonzaga en louant le peuple qui, selon ce dernier, n'est composé que « de misérables vassaux qui doivent honorer le pouvoir et le sceptre des tyrans» et qui « courent après les miracles dans un village éloigné dans lequel déferle une source, ils courent comme les mouches accourent là où elles sentent l'odeur du miel renversé ; semblables aux corbeaux et aux vautours qui se rassemblent dans les lieux éloignés où la chair pourrie sent mauvais «. Autant le dialogue avec Costa que celui avec Alvarenga sont tirés des *Cartas chilenas* (« Lettres

---

d'imitation ») et une autre, idéologique (« qui s'impose au milieu du siècle, et traduit la critique de la bourgeoisie cultivée face aux abus de la noblesse et du clergé »). In : *Historia concisa da literatura brasileira*. 43e. São Paulo, Cultrix, 2006. p. 55.

chiliennes»)[1313]. Costa rejoint les deux et ils discutent de la forme que devrait avoir le drapeau de la future république et tombent d'accord sur le vers de Virgile qui devrait y figurer : *libertas quae sera tamen* (Liberté même si elle est tardive), inspiré par l'ancien drapeau américain. Costa regarde par la fenêtre et voit arriver Tiradentes, que Gonzaga considère comme un fanatique et refuse de recevoir.

Le discours de Tiradentes concernant le peuple ne diffère pas beaucoup non plus des discussions futiles et littéraires des poètes qui semblent davantage préoccupés par la forme littéraire que par le contenu de la révolution. En croisant des esclaves sur la route, qui tirent des ânes et des chevaux chargés de marchandises, il crie que « les fils de cette terre sont si stupides qu'ils portent le fardeau de ceux qui les volent. Ils emportent ce qui nous appartient tandis que le peuple est toujours pauvre. [Ils sont] Si stupides qu'ils ne pensent pas à expulser ces gouverneurs qui, chaque trois ans, viennent ici avec leurs familles se bourrer d'or et retourner au Portugal». Ce passage, qui pourrait justifier la réputation de passionné qu'on lui attribue, sert, en vérité, à marquer la différence entre lui et l'élite qui complote en secret dans les alcôves. Contrairement aux poètes, il prêche dans la rue, face au peuple qu'il aimerait bien libérer du joug portugais sans, toutefois, penser à affranchir les esclaves définitivement et en enonçant un discours qui démontre les mêmes vieux préjugés envers le peuple, considéré comme le responsable de sa propre exploitation. Après son discours, il croise Joaquim Silvério dos Reis, le future traître de la conspiration[1314].

D'ailleur, face à la possibilité d'une délation et du revers du complot, les langues se délient, les accusations fusent et les esprits lettrés commencent à avoir peur de la prison et à démontrer une certaine lâcheté.

La deuxième partie du film est consacrée à la prison et à l'interrogatoire des participants. Tiradentes est le seul à être passé à tabac pendant son séjour en prison, il est le seul à ne pas dénoncer les autres membres, tandis que tous les autres nient lâchement leur participation et l'accusent d'être le leader et le seul organisateur de la conspiration. Pendant son témoignage, le prêtre Toledo, l'un des radicaux et nationalistes les plus exaltés, qui avait défendu que le Brésil ne devrait pas appartenir à des princes européens, mais aux courageux Brésiliens qui ont su reconquérir l'état du Pernambouc

[1313] Il s'agit d'un recueil apocryphe de poèmes satiriques qui critiquent, de manière sarcastique et très virulente, la médiocrité de l'administration publique de l'état du Minas Gerais (comme s'il s'agissait d'une région au Chili), ainsi que son gouverneur. Écrit en décasyllabes blancs, le recueil a circulé un peu avant la tentative de révolution de 1789. Très récemment, des études ont déterminé, par déduction faite à partir d'une analyse de son style, qu'il appartenait au poète Tomas Antonio Gonzaga. Le texte est publié dans son intégralité sur le site : http://stat.correioweb.com.br/arquivos/educaçao/arquivos/TomsAntnioGonzaga-CartasChilenas0.pdf.

[1314] Le personnage est interprété par Wilson Grey, un acteur habitué des *chanchadas*.

aux Hollandais et reprendre Rio de Janeiro aux Français[1315], déclare qu'il avait dit que quelqu'un devrait avoir droit à ce pays, « mais pas les Brésiliens qui sont des vassaux innés». Quant à la capacité et au potentiel de rébellion de certains peuples, il soutient que « personne ne fait le mal simplement pour vouloir mal agir. Ces peuples qui se sont rebellés devaient avoir, en sachant qu'ils faisaient le mal, une raison quelconque pour le faire. Comme se libérer de quelque oppression, ce qui n'est évidemment pas le cas du Brésil, n'est-ce pas ?» La question finale est posée avec un regard cynique vers la caméra, en direction du peuple brésilien qui en 1972 subissait les pires moments de la dictature militaire.

L'assemblage de textes hors de tout ordre se poursuit dans la séquence suivante où le poème récité par Tomás Antonio Gonzaga dans la prison est un collage de différents passages de son œuvre *Marília de Dirceu*, publiée à Lisbonne en 1792, l'année où il est parti en exil au Mozambique. Les vers choisis sont tous de la deuxième partie de l'œuvre qui a été, selon certains critiques littéraires, très probablement écrite quand il était déjà en prison. À un certain moment, il récite un passage où il dit qu'il a un cœur plus grand que le monde et qu'il n'y a que lui « qui peut le sauver du peuple imbécile, impertinent et ingrat». Puis nous assistons aux témoignages de Cláudio Manuel da Costa - qui ne cesse de regarder la caméra et qui se suicide[1316] après avoir dénoncé tout le monde, notamment Tiradentes, un homme « aux talents si faibles que l'on ne pourrait rien tenter avec lui», Tomás Antonio Gonzaga, qui nie sa participation sans nommer personne, et d'Alvarenga Peixoto, qui accable Tiradentes en même temps qu'il fait l'apologie de l'administration portugaise et du vice-roi. Son discours, truffé de citations en latin, se montre davantage préoccupé par sa qualité et sa postérité littéraires.

La dernière séquence de cette partie est quasiment un clip musical, une image mentale du poète en prison. Nous voyons Gonzaga en train de broder la robe de mariage de sa fiancée, à laquelle il venait de faire allusion, accompagné d'un enfant déguisé comme un petit ange baroque qui, assis près de la fenêtre de la prison, paraît répéter ses gestes. Puis, accompagné de sa fiancée qui porte la robe, le poète arrive dans une chambre dont la tête de lit est ornée d'une dizaine d'enfants déguisés en petits anges baroques qui lancent de pétales de fleurs sur le lit. La séquence, d'un peu plus de deux minutes, n'a pas de dialogue et est ponctuée par la chanson mexicaine *Farolito*, interprétée par João Gilberto.

[1315] Une grande partie de son discours sort directement de la dernière lyre de la deuxième partie du livre de Tomas Antonio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, qui est disponible sur différents sites du web. Le livre est divisé en trois parties, chacune contenant des dizaines de lire et de quelques sonnets tous en hommage à sa muse Marília.

[1316] Autant le suicide que la position de traître de Cláudio Manuel da Costa sont actuellement contestés, argumentations solides à l'appui, par la plupart des historiens.

La troisième partie du film commence par un plan rapproché de Tiradentes, en légère contre-plongée, qui décide d'assumer tout seul la responsabilité de l'organisation de la tentative de révolution. Contrairement à tous les intellectuels et membres de l'élite, qui l'avaient incriminé et avaient nié leur participation, l'homme du peuple les innocente, en disant qu'ils n'ont fait que suivre ses idées. La séquence permet l'ouverture d'une série de *flashback* représentant la genèse de la conspiration et la constitution de ses membres, le thème de cette partie.

Le premier *flashback* montre la rencontre de Tiradentes avec l'ingénieur José Alvares Maciel, récemment arrivé d'Europe, du Portugal et d'Angleterre, où il était allé faire un cours de minéralogie et avait pu entrer en contact avec les idées libérales qui étaient en vogue sur le vieux continent[1317]. Quand Maciel lui parle avec enthousiasme de son envie d'appliquer dans le pays tout ce qu'il a appris à l'étranger et que le Brésil a un grand potentiel, qu'il pourrait produire presque tout ce qu'il a envie de fabriquer, Tiradentes lui répond que cela ne serait possible que sans le joug du Portugal et que « les gouverneurs n'ont pas le moindre intérêt dans le progrès du Brésil. Au contraire, ils veulent un peuple pauvre et ignorant, ce qui leur permet de nous voler plus aisément[1318]», ce qui, selon son interlocuteur, était incompréhensible pour les étrangers qui n'arrivaient pas à comprendre pourquoi le pays n'était pas encore arrivé à se débarrasser des Portugais. Tiradentes s'arrête, enlève son chapeau, la caméra s'approche, il se tourne vers elle et dit, comme s'il parlait à son bourreau, que c'est alors qu'il lui est venu l'idée de liberté que le pays pourrait avoir. D'abord il l'a simplement souhaité, pour ensuite penser aux moyens d'y parvenir. Ensuite, c'est le tour de Maciel de se diriger vers la caméra, peureux et presque en larmes, pour accabler Tiradentes, en lui imputant des idées qui sortiraient de sa propre tête. Par ailleurs, toute cette partie est consacrée à démontrer l'engagement de tous, avec quasiment la même intensité et les mêmes ambitions, de manière à nier la supposée non-participation des intellectuels qui est le thème de la deuxième partie du film, en même temps qu'elle dénonce leur peur, leur bassesse et leur assujettissement au pouvoir.

Ensuite nous voyons le *flashback* d'une conversation que Tiradentes, lieutenant, a eu avec son commandant, le colonel Francisco de Paula, qui renvoie à d'autres scènes du passé. Dans l'une d'elles, Tiradentes, Maciel, Peixoto, le colonel, le prêtre Toledo et Maciel discutent des possibilités de liberté et d'indépendance face au Portugal, quand l'ingénieur observe que « le problème c'est l'apathie, la paresse tropicale» qui seraient les responsables, selon les Européens, de la passivité du

[1317] Certains historiens racontent qu'à Paris, il a pu se réunir avec Thomas Jefferson, alors Ambassadeur des États-Unis en France, qui lui avait promis le soutien des Américains en cas d'une éventuelle indépendance du Minas Gerais et/ou du Brésil.

[1318] Notons dans ce discours un léger changement par rapport aux films de la première phase où l'aliénation et le manque de culture étaient la cause et non pas, comme ici, la conséquence de l'exploitation des pauvres. Notons, toutefois, que la phrase est prononcée par un membre du peuple et non pas par un bourgeois.

peuple. Quand le prêtre soutient que le moment où le gouvernement lancerait la *Derrama* le peuple se soulèverait, Maciel affirme que

> « cela me paraît totalement impossible, outre le fait d'être matériellement impraticable parce que le peuple, même si l'on le fouettait, accepterait n'importe quel gouvernement sans réagir. Mais aussi parce que le nombre d'esclaves noirs étant largement supérieur au nombre de Blancs, si nous nous rebellions, les Noirs aussi se rebelleraient, ce qui serait une catastrophe».

Toute la citation, mais particulièrement sa fin, révèle le caractère élitiste et impopulaire de la conjuration. Au moment où Alvarenga Peixoto propose la libération des esclaves, afin d'obtenir leur soutien, Maciel réagit en demandant « qui va labourer les terres, extraire l'or des mines ?», ce qui prouve qu'ils étaient préoccupés davantage par leurs intérêts personnels que par l'intérêt du peuple. À un certain moment, après une discussion sur l'importance de tuer ou non les Portugais après la révolution, le colonel intervient et déclare, catégorique et sans dissimuler sa fierté, avec la caméra en contre-plongée de manière à dénoncer l'importance et la puissance des militaires, que « peu importe si le peuple s'insurge ou pas. Les armes ne sont pas entre les mains du peuple, mais bien gardées avec mon régiment. Et comme c'est moi qui commande, les armes sont en vérité en mon pouvoir». À la fin, le prêtre dit à Peixoto, à voix basse, dans une claire allusion au présent, « ce que nous devons éviter à l'avenir, c'est que le pouvoir soit concentré entre les mains d'un seul homme. Surtout s'il est militaire». La critique aux militaires persiste lorsque le colonel suggère à Tiradentes d'appâter les officiers, car il ne veut pas qu'ils sachent qu'il est mêlé à cela, et il lui répond par la négative car il fait davantage confiance à un civil qu'à un militaire. À la fin, confrontés à des problèmes concernant le commandement futur de la révolution, Peixoto déclare qu'ils n'ont pas de chef, puisqu'ils sont les têtes d'un corps uni. Ils trouvent la formule formidable et s'embrassent de manière vaniteuse, comme de petits enfants narcissiques.

L'instance narrative semble condamner le manque de courage des membres de l'élite qui voulaient faire la révolution, mais ne souhaitaient pas s'en mêler directement. Ils préféraient que Tiradentes fasse tout de manière à n'arriver qu'une fois la sédition déclenchée, avec le peuple déjà soulevé afin de pouvoir le guider, de pouvoir prendre le commandement du train de l'histoire déjà en marche pour guider et contrôler sa direction. L'instance narrative ne les montre jamais dehors, dans la rue, auprès du peuple dont ils semblent totalement coupé, éloigné. Ils passent tout le temps à comploter entre eux, dans le silence de leurs maisons. Ils veulent faire une révolution sans la participation du peuple, sans arriver à communiquer avec lui. Le peuple qui manque, dirait Gilles Deleuze, et qui

n'apparaît que dans les discours pour y être injurié. Encore une forme de révolution bourgeoise, par le haut.

Dans une cour sale et humide de la prison, à côté de ses compagnons d'infortune, tous enchaînés et vêtus de haillons, Gonzaga hurle un long extrait de la dernière lire de la deuxième partie de son *Marilia de Dirceu*, dont nous ne traduisons ici que la partie qui insulte Tiradentes de manière très dépréciative :

« Aime la gent sensée
L'honneur, la vie, la capacité aussi peu
Qu'ils mettent une telle action
Dans les mains d'un pauvre, sans respect et fou ?
Et lorsque la commission lui confiât
N'avait-elle pas une pauvre somme
Qui comme paye, ou aumône, lui envoyât ?»

[...]

« Le même auteur de l'insulte
Plus de rire que de crainte me remue ;
Il a été pris de cette folie
La prudence est de le traiter comme un insensé
Ou l'arrêter ou l'emmener
Pour que de lui se moque la jeunesse»

Nous constatons dans ces extraits, notamment dans la première partie, que plus que l'homme c'est sa classe sociale qui est méprisée. Ainsi, le fait que la citation ne soit pas linéaire et que même certains vers aient été ajustés ou mutilés pour mieux s'adapter aux propos de la scène et de la narration ne fait que prouver l'intention critique de l'instance narrative envers l'embourgeoisement et l'élitisme de la plupart des participants à la conspiration. Offenser l'homme, sa classe sociale et dédaigner ses capacités intellectuelles constituait une stratégie de défense visant à démontrer la distance, les différences sociales inconciliables, ainsi que l'impossibilité d'union qui existaient entre les deux, quel que soit l'objectif. Tout bien réfléchi, il n'y a pas beaucoup de différences entre le mépris envers le peuple d'un Paulo Martins et celui d'un Gonzaga, malgré toute l'ambiguïté du premier.

À la fin de la tirade de Gonzaga, avec l'entrée soudaine de la reine dans la cour, commence la quatrième partie consacrée aux éléments à charge et à la condamnation. À l'exception de

Tiradentes, qui reste débout, les bras ouverts comme un Christ crucifié, tous s'agenouillent de manière précipitée, montrant leur vassalité et leur frayeur. Sans jamais les regarder, elle les accuse d'avoir commis le crime indéfendable et abominable de lèse-majesté, délit qu'elle compare à la lèpre. Alvarenga se lève et - avec le corps à moitié courbé et les mains en légère position de prière, de supplique - se met à réciter un poème en honneur de « l'auguste gouvernante», avant de se ré-agenouiller aux pieds de la « grande, sage et juste» souveraine.

Dès que la reine part, ils se tournent tous vers Tiradentes et l'offensent. L'outragé répond, de manière héroïque, que « s'il avait dix vies, les dix vies il les donnerait» afin de mieux souligner sa bravoure et son engagement. Après une sorte de confession collective faite à l'arrachée à des prêtres dans la cour, la reine revient et les retrouve à nouveau agenouillés, à l'exception toujours de Tiradentes, qui, impassible et stoïque, reste digne en attendant sa peine sans jamais s'incliner devant la monarque qu'il considérait comme une étrangère, un envahisseur. Il est le seul condamné à mort, à la pendaison, alors que tous les autres ont reçu comme punition le bannissement éternel. Heureux, ils la remercient et se congratulent, démontrant toute leur faiblesse. La reine ordonne que la tête de Tiradentes soit coupée et clouée sur le point le plus haut de la ville et que son corps soit dépecé en morceaux et éparpillé le long du chemin des mines. Afin de démontrer la grandeur et la dignité de Tiradentes, et pourquoi pas du peuple, et de positiver jusqu'au bout son action, l'affirmant comme le seul véritable révolutionnaire de la conjuration, l'instance narrative le filme en légère contre-plongée latérale en train de féliciter Gonzaga, lequel, hautain, ne répond pas, tandis que personne ne semble se soucier du sort de Tiradentes, hormis son esclave. Comme l'observe Bernadet :

> « aussi éloigné que Joaquim se maintienne par rapport au héros, moins Tiradentes apparaît dans le film, plus il se glorifie en 'négatif', c'est-à-dire, pas forcément pour ce qu'il fait, mais c'est par opposition au comportement délétère des intellectuels que Tiradentes gagne sa positivité. Et cette dernière atteint une dimension héroïque par le verdict et par le châtiment qui n'atteint pas les autres [dans la même intensité][1319]».

Ou encore :

> « *Os inconfidentes* ne focalise pas autant sur Tiradentes, ni sur la conjuration, mais se restreint aux intellectuels insurgés. Joaquim Pedro procède à une critique qui souligne l'absence, de la part de ces conjurés, d'une attitude active, d'un projet révolutionnaire, leur éloignement du peuple, leurs liens avec l'élite brésilienne. *Os inconfidentes* sont, fondamentalement, des personnes qui parlent, dont l'action se résume et se vide dans la parole et dont l'inaction s'y sublime. Ainsi, tout s'organise dans le film pour faire ressortir la

[1319] BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. São Paulo, Nobel, 1982. p.77.

parole des personnages ; les constructions symétriques constituent une sorte de scène traditionnelle pour la parole des personnages[1320]».

Tandis que l'on prépare Tiradentes pour la mort, on voit des images rapides de Tomas Antonio Gonzaga exilé au Mozambique, lequel, fidèle à son arrogance et à son élitisme refuse sa femme et son fils métis. On voit également des images de José de Alvarenga Peixoto qui meurt en Angola. Après la pendaison, on voit un public assis sur l'herbe applaudir la mort de Tiradentes devenu héros national. Mais les applaudissements indiquent aussi que tout n'était qu'un spectacle vivant, actuel, ce qui explique les constants regards-caméra des acteurs et le fait que l'appareil soit figé et placé théâtralement, à plusieurs reprises, dans la position de l'orchestre. Outre l'aspect théâtral, ces regards caméras successifs signifient aussi une rupture de la fiction, une tentative d'attirer l'attention du public/peuple en l'invitant à prendre conscience, de façon brechtienne, d'un spectacle qui se passe non pas dans un passé lointain, mais dans le présent, devant leurs yeux.

À la toute fin, nous revoyons le plan de la viande pourrie, ainsi que celui d'une tête de mort sur laquelle se superpose le mot fin. Les deux plans ont sûrement un rapport avec le présent du Brésil et avec les assassinats perpétrés par les militaires qui avaient exterminé ou arrêté la majorité des membres des groupes armés brésiliens. Le Brésil de 1972, comme celui de 1789, exhalait l'odeur de la chair putrescente et de la mort.

Cette fin ne fait que confirmer l'idée que l'œuvre est une allégorie du Brésil de l'époque de sa réalisation. Ainsi, dans sa contextualisation, l'autoritarisme inexorable de la reine est comparé à celui des militaires, la répression de la première égale celle de la dictature militaire brésilienne, l'échec des conspirateurs est celui de la gauche, leur élitisme envers Tiradentes renvoie aux rapports difficiles entre les intellectuels et le peuple, tandis que leur trahison envers le héros populaire rappelle la trahison de la bourgeoisie tout en dénonçant l'impossibilité du supposé front unique. Dans ce cas, le personnage de Tiradentes peut autant être représenté comme le symbole du peuple méprisé par l'élite intellectuelle que comme le modèle de la gauche et son rêve utopique et impossible d'union avec une bourgeoisie supposée progressiste visant, dans leur conception stalinienne de la révolution par étapes, la réalisation d'une révolution bourgeoise, avant la révolution socialiste. Le résultat, autant dans la fiction que dans la réalité, est que la gauche a été abandonnée par une bourgeoisie entièrement tournée vers ses problèmes personnels et ses intérêts propres, qui, le moment venu, a choisi le camp du plus fort, abandonnant la gauche à son calvaire. Dans les deux cas le prix a payé a été très chers, étant donné que des intellectuels ont été emprisonnés, exilés ou assassinés ; dans les deux cas, la révolution a échoué et le peuple -

[1320] BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 75.

entièrement coupé des résolutions qui étaient prises, soi-disant, en son nom - n'a été qu'un simple spectateur passif de la tragédie de la gauche brésilienne, comme le dénonce la fin du film. Comme le dit Peixoto à Barbara Heliodora, sa femme, « les héros n'arrivent à la gloire qu'après avoir été égorgés». Les applaudissements du public à la fin portent le double sens de glorification du héros et d'immobilisme d'un peuple qui, n'ayant pas été préparé, n'a pas su comment résister, restant cantonné dans son rôle d'expectateur passif.

Quoique réalisé dans le cadre des films historiques stimulés par les militaires au début des années 1970, afin de glorifier les grands événements historiques du pays et surtout d'éviter ou de rendre difficile une réflexion sur l'actualité, le film est, indubitablement, comme nous avons pu le constater jusqu'ici, une lecture du passé à la lumière du présent. Comme l'observe Ismail Xavier :

> « Le plan séquence, les mouvements et le discours vers la caméra s'organisent pour mettre en évidence la suprématie de la parole, le théâtre et le jeu de vanités, d'ambitions, de la « conspiration de cabinet[1321]» - l'échec du mouvement, selon la manière dont il est survenu (l'intellectuel distant des dominés), c'est une expérience passée qui se représente pour penser le processus politique actuel, dans la lignée des questionnements typiques de *Terra em transe* et *O bravo guerreiro*[1322]».

Cette idée est corroborée par le fait que la version de Joaquim Pedro de Andrade s'oppose à la plupart des versions qui considèrent les poètes insurgés comme des modèles d'héroïsme, d'engagement et de nationalisme. Joaquim Pedro préféra s'aligner aux analyses révisionnistes et autocritiques réalisées par la gauche après 1964[1323], qui réduisaient l'importance de leur rôle au profit de Tiradentes. Pour Oswald d'Andrade, par exemple, pour qui Gonzaga, Costa et Peixoto constituaient « la constellation initiale de notre indépendance littéraire[1324]», « les conspirateurs ont signalé aux générations à venir du Brésil quel était le rôle de l'intellectuel dans les luttes pour le progrès humain[1325]». La critique du film vise davantage le comportement des intellectuels de gauche des années précédant le coup d'Etat que les poètes brésiliens de la fin du XVIIIe siècle.

[1321] Réalisée par un petit groupe.

[1322] XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 81.

[1323] La compagnie Teatro de Arena avait déjà mis en scène une version contemporaine de cette histoire où Augusto Boal critiquait, dans le spectacle *Arena conta Tiradentes*, la position embourgeoisée et impopulaire des intellectuels qui ont participé à la tentative de révolution, en faisant une analogie entre l'échec de la gauche pré-1964 et l'actualité du Brésil de 1968, l'année de sa production. Dans la pièce, comme dans le film, Tiradentes est le seul véritable révolutionnaire. Ce spectacle, comme il l'a déjà été dit dans ce travail, s'oppose à la résistance passive prônée par le PCB et incite à la lutte armée.

[1324] ANDRADE, Oswald. *A Arcadia e a inconfidência*. Thèse de 1945 pour le concours pour la chaire de littérature brésilienne de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Sociales de l'Université de São Paulo. Apud : BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 75.

[1325] Idem. Ibidem.

La vanité montrée par les intellectuels dans le film, l'obsession pour la forme de leurs œuvres et de leur discours, ainsi que leur langage maniéré, incompréhensible même pour une large majorité du public lettré (raison probable de l'échec commercial du film), est aussi une forme d'autocritique, une manière de condamner l'incommunicabilité des œuvres du cinéma novo de la première phase, considérées comme très éloignées du public qu'elles voulaient atteindre. En ce sens, étant donné que le film n'a pas eu énormément de succès auprès du public, nous nous demandons dans quelle mesure le film de Joaquim Pedro de Andrade ne répéterait pas, comme l'observe Bernadet à partir de l'analyse de Ribeiro Tavares[1326], le mécanisme qu'il critique en rapprochant le rapport entre « cinéaste-film/public cinématographique» du rapport entre « intellectuels-conjurés/Peuple[1327]». Nous pensons que cette question n'a pas traversé l'esprit de son réalisateur de même qu'elle n'avait pas été envisagée lors de la réalisation des films de la première phase du cinéma novo. D'ailleurs, c'est pour cette raison que le film, malgré les quelques détails filmiques et extra-filmiques qui le situent bien dans l'époque où il a été réalisé, peut être associé, par sa thématique, aux films réflexifs de la deuxième phase où la nécessité de dialoguer avec le public n'était pas encore un impératif et commençait à peine à se mettre en marche. Néanmoins, si nous pensons à la valorisation du peuple, quoique timide et un peu ambiguë, à partir de la condamnation véhémente qui est faite du comportement des intellectuels envers ce dernier, outre le fait qu'il s'agit d'une grande production en couleur, il ne fait pas de doutes qu'il s'agit bien d'un film de la troisième phase, où l'on cherchait à dialoguer avec le public/peuple.

Quando o carnaval chegar

Le film réalisé par Carlos Diegues en 1972 est un véritable hommage aux *chanchadas*. Il raconte l'histoire d'une compagnie musicale itinérante qui parcourt le pays dans un autobus peint de manière carnavalesque. Cinq personnages : Lourival (ou simplement Louro, surnom qu'il n'aime pas), l'imprésario de la compagnie qui parle, marche et s'habille comme un *malandro* ; Paulo, le compositeur et grande vedette de la compagnie ; Mimi, une jeune intellectuelle issue d'une famille riche décadente ; Rosa, une jeune femme originaire du *sertão* brésilien, très moderne et indépendante qui se balade sur une petite moto, mais qui est aussi très superstitieuse, comme la plupart des *sertanejos*. Elle ne fait rien sans consulter sa mère de saint ; et Cuíca, le jeune Noir, chauffeur de l'autobus qui espère une opportunité pour son groupe de samba. Comme c'était le cas

[1326] « Os Inconfidentes ». TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set 1972. Suplemento Literário. p. 6.
[1327] BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 76.

dans plusieurs *chanchadas*, le récit du film raconte les péripéties du groupe pour arriver à monter un spectacle pour un roi de passage pendant le carnaval *carioca*.

Nous avons divisé le film en trois parties.

La première partie présente les personnages et l'intrigue, aussi mince et légère que celles des *musicarnavalesques* qui furent souvent très critiqués par les cinémanovistes. Le premier plan du film est un plan rapproché de Lourival (Hugo Carvana[1328]), qui porte un chapeau de *malandro*. Après le titre du film, nous le voyons, dans un plan général et légèrement éloigné, assis sur les marches d'une scène avec derrière lui sept jeunes femmes aux corps exubérants qui, le dos tourné à la caméra, partiellement habillées et déguisées, portent chacune une petite pancarte. La scène, comme la plupart des décors des *chanchadas*, est pauvrement décorée avec des ballons suspendus un peu partout, des confettis et des serpentins par terre. En se tournant vers la caméra, elles soulèvent une à une les pancartes - selon les instructions de Lourival qui, comme un maître de cérémonie, danse parmi elles - où sont inscrits les noms des membres de toute l'équipe du film.

Ensuite, on voit des images de la ville de Rio de Janeiro décorée pour le carnaval, ainsi que de quelques passants déguisés. On voit aussi une grande affiche avec le nom d'Oscarito écrit avec des lettres colorées et drôles qui renvoient directement à l'esprit carnavalesque des personnages joués par l'acteur dans plusieurs *chanchadas*. A gauche, presque écrasé par l'affiche qui occupe tout l'écran, nous voyons quelques passants en train de participer au carnaval de rue. Ensuite, on voit Paulo (Chico Buarque), Mimi (Nara Leão) et Rosa (Maria Bethânia) chanter la chanson « Cantores do radio» qui renvoie non seulement au film *Alô, alô, Carnaval !*, réalisé par Adhemar Gonzaga en 1936, dans lequel Carmen Miranda et sa sœur, Aurora Miranda, interprètent cette chanson, mais également à l'importance que la radio avait pour les *chanchadas*. Les trois personnages sont sur une scène et portent des fracs en satin très brillants, des hauts de forme et des cannes, comme les deux sœurs Miranda. Puis on les voit descendre d'un train interrégional, comme dans plusieurs *chanchadas*, en chantant la même chanson, mais habillés autrement, signalant, comme l'énoncent les paroles des chansons, l'aspect itinérant de leur compagnie. Ils sont attendus par Cuíca, un personnage noir qui est le chauffeur de l'autobus. Ce dernier porte une chemise à rayures horizontales, mais non comme celles qui caractérisaient les *malandros* et qui sont portées par une immense majorité des musiciens et danseurs de ces films populaires. Cette fois-ci, il s'agit d'un maillot de l'équipe de football Flamengo, le club qui a le plus grand nombre de supporters au Brésil. Ainsi, outre la référence à la ville de Rio, le maillot sert aussi à signaler les origines

[1328] Le choix de l'acteur n'est pas un hasard. Même s'il peut être considéré comme un typique acteur cinémanoviste, ayant travaillé dans plusieurs films et avec presque tous les réalisateurs du mouvement, Hugo Carvana a commencé dans la *chanchada*. Par ailleurs, ces premiers films en tant que réalisateur sont totalement influencés par la *chanchada*.

doublement humbles du personnage : il aime le football et supporte un club de la masse populaire. L'association football, peuple, aliénation n'est pas très loin.

Les noms des deux personnages féminins principaux sont aussi des hommages à la chanson et aux grands compositeurs et interprètes de la musique populaire brésilienne[1329]. Mimi renvoie aux chansons *Linda Mimi* (« Belle Mimi»), de João de Barro (Braguinha), et à *Cadê Mimi* (« Où est Mimi»), de João de Barro et Alberto Ribeiro, que le chanteur Mário Reis[1330] interprète respectivement dans les films *Estudantes*, réalisé par Wallace Downey en 1935, et *Alô, alô, carnaval !* Rosa rend très probablement hommage à Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, et sa chanson éponyme.

L'autobus du groupe - qui s'appelle Sheila comme la vieille voiture du chauffeur de taxi de la *chanchada Rico ri à toa*, le premier film de Roberto Farias réalisé en 1957, s'appelle Fubica - fonctionne mal, peut-être pour dénoncer la précarité du groupe, mais aussi pour rappeler les vieilles comédies musicales où les éléments des décors étaient les plus simples possibles. Lourival part rencontrer un gangster qui s'appelle Anjo qui, on le découvrira plus tard, est interprété par José Lewgoy, l'acteur qui, outre avoir été le principal vilain des *chanchadas*, joue un personnage éponyme dans *Carnaval no fogo*, le film de Watson Macedo, réalisé en 1949, qui est considéré comme celui qui a renouvelé le genre en établissant sa nouvelle formule. Son homme de main est Wilson Grey, qui apparaît dans des dizaines de films populaires. Avant d'arriver au bureau/maison d'Anjo, où il impose que le groupe fasse un spectacle pour un roi de passage par le carnaval de Rio, Lourival croise dans le couloir l'actrice Odette Lara qui joue son propre rôle comme cela était récurrent dans les comédies populaires.

Ensuite Mimi et Rosa apparaissent en train de chanter, avec le même déguisement brillant du premier numéro musical, dans le salon d'un appartement improvisé en scène, avec une photo d'un lieu tropical, comme c'est le cas dans plusieurs *chanchadas*. Elles chantent face à la caméra. La chanson, comme beaucoup d'autres du film, n'a pas une importance dramatique.

Dans la deuxième partie du film commencent les obstacles rencontrés par le groupe pour monter le spectacle pour le roi. Juste avant de partir réaliser un spectacle dans l'hôtel Quitandinha - un palace localisé dans la ville Petrópolis, dans l'état de Rio de Janeiro, et qui a servi de lieu à plusieurs *chanchadas*, notamment pour *É fogo na roupa !* film réalisé par Watson Macedo en 1952, qui s'y déroule presque entièrement -, Paulo est dragué par une belle jeune fille, Virgínia, ce qui suscite la

[1329] L'expression « musique populaire » est employée ici dans le sens de musique qui plaît au peuple, à la masse, et non dans le sens que nous connaissons aujourd'hui et qui qualifie la musique considérée de qualité, une musique plus intellectuelle et qui n'est pas forcément populaire dans la mesure où elle ne se vend pas forcément beaucoup et qu'elle n'atteint pas le peuple, la base de la pyramide sociale.

[1330] L'histoire de la vie du chanteur est le thème d'un film sur la musique populaire brésilienne au XXe siècle, *O Mandarim*, réalisé par Julio Bressane en 1995.

jalousie de Mimi qui l'aime en silence. Rosa rend visite à sa mère de saint qui lui dit qu'elle doit quelques obligations à *Exu* et qu'elle doit impérativement « faire le saint», le rite d'initiation dans le *candomblé*, moment où la personne découvre son *orixá*[1331] protecteur et lui doit obéissance et respect. Ce qui signifie aussi que la personne doit s'isoler du monde pendant environ trois semaines (ce qui l'empêcherait de participer au spectacle). Pendant le concert à l'hôtel, Cuíca rencontre une Française - comme il y en avait beaucoup dans les *chanchadas* (comme la contesse de Bougainville qui séduit le pianiste dans *É fogo na roupa*, film auquel *Quando o carnaval chegar* semble rendre hommage) - qui veut l'emmener avec elle à Paris.

Durant ce même concert, Paulo, partiellement habillé comme un *malandro*, chante une samba triste avec une petite voix, loin de la joie et de l'humour carnavalesques. C'est parce que cette chanson, *Quando o carnaval chegar* (« Quand le carnaval arrivera»*)*, qui prête son titre au film, raconte l'histoire de quelqu'un qui se réserve pour le moment où le carnaval, considéré ici comme synonyme de grande joie, va arriver. Dans la musique, le carnaval n'est pas décrit comme un moment d'aliénation mais comme l'occasion quasiment révolutionnaire de manifester tout son mécontentement. La musique, notamment la deuxième partie, est une critique voilée de la dictature et une apologie de la résistance par le biais démocratique.

« Et qui m'offense, en m'humiliant, en m'écrasant
En pensant que je vais endurer
Je me réserve pour le carnaval qui arrive

Et qui me regarde être battu par la vie
Et doute que je vais répliquer
Je me réserve pour le carnaval qui arrive

Je vois les premières lumières du jour arriver
En nous demandant de chanter
Je me réserve pour le carnaval qui arrive

J'ai beaucoup de joie, ajournée
Suffoquée, si je pouvais crier
Je me réserve pour le carnaval qui arrive[1332]»

[1331] Le mot *orixá* est le résultat de la juxtaposition de Ori, qui signifie tête, avec Xá, qui signifie gardien, maître.
[1332] Lettre et musique de Chico Buarque.

En fait, empêchés tous les deux de parler par le bâillon de la censure militaire post-AI 5, la métaphore de la chanson est la même que celle du film. Après quelques quiproquos concernant le show pour le roi, le groupe se sépare et se reconstitue, sous la pression d'Anjo et de son homme de main, avant de se séparer et de se reconstituer à nouveau à la fin du film. Au départ, Mimi quitte le groupe par jalousie de l'histoire d'amour entre Paulo et Virgínia ; Rosa, pour faire son initiation au *candomblé* et Cuíca pour partir avec la Française. Mais à la fin, lorsque Mimi finit par accepter la perte de Paulo, que Rosa est empêchée de faire son initiation par Anjo, qui achète le terrain du *terreiro* et renvoie sa mère de saint à Salvador de Bahia, et que la Française abandonne Cuíca, c'est Paulo qui se désiste quand il apprend que Virgínia a été incorporée au groupe sous la pression d'Anjo qui tente de subjuguer par la violence ou par la pression économique la vie de chacun d'entre eux.

La dernière partie du film, consacrée au dénouement, commence après cette séquence du refus de Paulo qui donne l'impression de n'être qu'un caprice de star, mais qui, en fait, comme on le verra à la fin, est un acte de résistance au gangster qui impose son pouvoir, mais également au roi. Lourival apparaît sur une scène et annonce avec beaucoup d'humour qu'en raison d'une crise de conscience Paulo n'est pas allé à la fête pour le roi. Il se dirige vers le public du théâtre, qu'on ne voit pas, et résume tout ce qui s'est passé jusqu'alors dans un film, d'après lui, raconté par les musiques et les personnages eux-mêmes. Son attitude renvoie au rôle du « compère», ce personnage d'influence française qui était très récurrent dans le théâtre de revue et qui fonctionnait en même temps comme présentateur, commentateur, danseur, chanteur, etc. en traversant « la revue d'un extrême à l'autre comme pour coudre ensemble les divers tableaux, cristallisant la dynamique du pacte avec le public, caractéristique propre du théâtre populaire[1333]». Le personnage devait être représenté par « le premier comique de la compagnie, qui devait le jouer avec talent, désinvolture et, surtout, avec beaucoup de sans-gêne, étant donné que plusieurs fois il devait improviser par rapport au comportement du public[1334]». Il dit, en regardant la caméra, que la fête du roi, « qui aurait dû être le plus grand succès de leurs vies, a été le plus grand fiasco, un grand échec». Avec cette utilisation du rôle du « compère», le film rend ainsi un grand hommage au théâtre populaire dans la forme du théâtre de revue qui a eu une immense influence sur les *chanchadas*.

Après avoir vu des images de leur autobus en train de brûler, comme pour signaler la fin de leur compagnie, on les voit réunis sur une plage. On voit Virgínia qui arrive en s'excusant et on entend la voix off de Lourival, sur fond de musique dramatique, expliquant qu'elle avait comploté pour l'échec du show pour le roi en pensant à leur unité. Lourival explique que s'ils avaient réussi le

[1333] VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de revista no Brasil*. Op. cit. p. 117.
[1334] Idem. Ibidem.

concert pour le roi, ils ne seraient plus jamais les mêmes (parce que la réalisation du concert pour le monarque aurait symbolisé leur reddition, leur soumission et leur acceptation de la tyrannie d'Anjo. Si le concert avait eu lieu, ils auraient accepté et collaboré avec l'imposition dictatoriale d'Anjo. L'échec du concert sabote, en quelque sorte, le pouvoir absolu d'Anjo). Paulo la remercie pour l'échec et l'embrasse avec l'approbation de Mimi. Ici, ne pas chanter et/ou transformer le spectacle pour le roi en échec acquiert un caractère de résistance pacifique contre une force absolutiste et autoritaire quelconque, ce qui n'empêche pas le groupe de vouloir se défaire (encore une façon de prôner une résistance pacifique au totalitarisme des militaires). Lorsqu'ils s'apprêtent à se séparer à nouveau, chacun prenant une direction différente, Paulo commence à chanter la musique du début du film, *Os cantores do radio*, ce qui les réunit à nouveau. La même musique continue sur une scène où tous, y compris Virgínia, chantent et dansent. Après un concert sans public, ils sont en train de s'interroger sur les causes de l'échec lorsqu'arrive l'ex-homme de main d'Anjo, qui, ayant été viré pour avoir essayé de chanter une samba à l'émission du présentateur Chacrinha, leur demande de l'intégrer dans le groupe. En arrivant à amadouer un criminel, l'homme de main d'un gangster, la samba devient quasiment révolutionnaire, transformatrice en tout cas. En tirant de sa poche un pistolet qui se révèle être à eau, comme il y en avait beaucoup pendant le carnaval autrefois, il provoque le fou rire de tout le monde, qui s'oppose à l'idéologie du sérieux des films du cinéma novo. C'est l'occasion dont profite l'instance narrative pour rendre un grand hommage au carnaval de rue de la ville, celui où le peuple, dans une véritable explosion de joie, dévoile toute sa créativité en manifestant allègrement, intensément et librement son contentement à travers les rues. Ainsi, on voit sur la rue transformée en scène, des hommes habillés en femme, en bébé, en tsigane, en robots, en Indiens etc. Le carnaval est représenté comme une grande fête populaire, moment de véritable liesse et de communion, loin de l'idée d'aliénation des films de la première et de la deuxième phases du cinéma novo.

D'après Ismail Xavier, qui semble observer avec froideur et une certaine mélancolie du cinéma engagé l'avènement de ce genre de films :

> « L'émergence du carnaval, à partir des années 1970, est multiforme et se présente dans les multiples sphères de la production. Moins absorbé par l'état d'alerte révolutionnaire, ou en considérant la révolution comme fête[1335], communion collective […], le cinéaste abandonne l'équation qui unit fête et aliénation[1336]. En couronnant une constellation qui inclut la mulâtresse sensuelle, le *malandro*, des pratiques religieuses populaires et le football, le carnaval est revalorisé comme emblème de l'identité nationale, cristallisation

[1335] Le cas de la chanson de Chico Buarque cité ci dessus.
[1336] Le cas de ce film de Carlos Diegues.

majeure d'une formation syncrétique, affirmation d'une culture où il y a encore de la place pour le rituel orgiaque[1337]».

Dans le dernier plan du film, ils sont dans un nouvel autobus, une nouvelle Sheila toujours très carnavalesque. La caméra opère une panoramique de gauche à droite pour les montrer, en gros plan, en train de dire au revoir au public en souriant et en regardant directement vers la caméra. Cette fin renvoie au dernier plan de *Garotas e samba*, film réalisé en 1957 par Carlos Manga, lorsque les acteurs souriants, bras dessus bras dessous, disent au revoir au public en regardant vers la caméra. Ils reprennent la route pour continuer à donner des concerts itinérants à travers l'état de Rio de Janeiro et peut-être le pays.

Le film est celui qui incarne le mieux la critique d'une certaine idéologie du sérieux, il comporte plus de musique que dans n'importe quel *musicarnavalesque*. Une musique qui fait figure de dialogue, même si elle n'est pas toujours associée à la très mince intrigue. Le film, tel que les *chanchadas* auxquelles il rend un grand hommage, célèbre aussi la culture populaire en présentant plusieurs genres différents de danses et de rythmes brésiliens et étrangers, mais réservant une place spéciale et privilégiée à la samba. Comme dans les *chanchadas*, quelques personnages sont appelés par leur surnom, tels que Louro, Cuíca et Anjo, ce qui est une caractéristique des milieux populaires reprise par les films populaires. Pour cette raison, Lourival déteste qu'on l'appelle Louro et Cuíca, quand il pense qu'il va quitter la favela pour vivre en France, refuse son surnom et demande à ce qu'on appelle désormais Charles, comme Charles de Gaulle, dit-il. En quittant le milieu populaire, il pense devoir aussi abandonner son surnom car le nom, comme nous avons déjà analysé, est une sorte de classificateur et d'indicateur sociaux. Le film utilise aussi quelques expressions argotiques et populaires.

Toutefois, au contraire des comédies populaires, il n'y a pas de carnavalisation, c'est-à-dire, le monde n'y est pas mis à l'envers. Comme la culture populaire n'y est pas représentée comme une vision du monde des classes subalternes, il n'y a aucune critique sociale, pas de critique des mœurs et une absence des problèmes qui affligeaient les plus démunis, comme il y en avait dans une grande partie des films populaires. Il y a une critique voilée au moment politique qui apporte un côté engagé qui échappait à la plupart des comédies populaires, considérées pour cette raison comme aliénées (invariablement à tort comme nous avons pu le vérifier). D'après Rocha, cette légère politisation fait du film « la première *chanchada* de gauche[1338]».

[1337] XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 97.
[1338] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 351.

Il faut noter aussi que, au contraire des acteurs originaires des milieux et des arts populaires ou de l'univers de la radio qu'on retrouvait dans les *chanchadas*, nous avons ici affaire à des artistes à la fois intellectuels et membres de la classe moyenne. Les chansons sont aussi d'un autre niveau, puisque la plupart des chansons ont été composées par le compositeur intellectuel Chico Buarque. Mais rien de cela ne gâche la révérence qui est faite aux films populaires, comme l'observe avec beaucoup d'humilité son réalisateur :

> « Quand j'ai voulu faire cet hommage à la *chanchada*, je ne pensais pas seulement à la structure comme un genre cinématographique. Je pensais aussi à une chose que nous avions beaucoup méprisée pendant notre adolescence, notre jeunesse et que j'ai appris à respecter à l'âge mûr et surtout quand je suis retourné au Brésil [après l'exil]. [Je voulais] Respecter cette forme populaire de manifestation dramatique qu'était la *chanchada*.
> Il y avait un mépris des intellectuels envers le genre. Paulo Emílio Salles Gomes a dit que la *chanchada* a enseigné le cinéma brésilien à parler et c'est vrai. Parce qu'il s'agissait d'une manière de critiquer la réalité brésilienne avec humour, d'une manière superficielle entièrement ingénue, une chose *naïve*[1339]. Le genre en général a souvent été associé à un événement politique, économique, social du Brésil pendant ces moments-là des années 1950 : le pétrole, la corruption, le carnaval. Des choses qui se discutaient publiquement. […]
> Notre combat vis-à-vis de la *chanchada* a été purement une nécessité tactique et non pas stratégique. Le combat fut mené pour que le public comprît que nous étions d'une nature différente. Avec cette nécessité tactique de dissocier pour expliquer on commet une injustice. Plus tard, j'ai compris personnellement que je commettais une trahison envers l'une des principales influences de mes films, qui est la *chanchada*. Alors, *Quando o carnaval chegar* était un règlement de compte avec tout cela, c'était une tentative de retourner à la reconnaissance de ce que, en fin de compte, la *chanchada* n'a pas seulement influencé mon cinéma, mais aussi les films de Nelson, des cinéastes plus liés à Rio de Janeiro, de Leon, et même de Joaquim Pedro[1340]».

Mais le film n'a pas bien été accueilli par la critique. Pour Jean-Claude Bernadet, le film faisait partie de ceux qui méprisaient la *néo-chanchada* et se tournaient vers les *chanchadas* traditionnelles qui commençaient à susciter l'intérêt des intellectuels parce que :

> « L'ancienne *chanchada* avait un public (la nouvelle aussi), représentait des valeurs 'populaires' plus authentiques : ce sont des arguments qui conduisent des personnes cultivées à trouver de bon ton de se tourner vers elles avec tendresse et supériorité. C'est ce que fait *Quando o carnaval chegar*, qui se passe partiellement dans l'hôtel Quitandinha de l'âge d'or de l'Atlântida, en citant quelques films, en utilisant un acteur caractéristique de l'époque (Lewgoy). La vieille *chanchada* se rend digne dans la *metachanchada*, non plus pour la consommation du grand public, mais pour la consommation des appréciateurs. On actualise le tableau avec des valeurs modernes, tels Chico Buarque, Nara, Bethânia. Mais la synthèse ne se fait pas : on ne synthétise pas des valeurs de l'actuel 'chanson populaire' avec les valeurs de la vieille *chanchada* revisitée,

[1339] En français dans le texte.
[1340] OROZ, Silvia. *Carlos Diegues : os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984. p. 85.

comme on n'arrive pas non plus à dépasser les deux ordres de valeur. Le film devient une juxtaposition de valeurs, dans une tonalité passéiste[1341]«.

Nous divergeons de Bernadet seulement en ce qui concerne le public de ces films, puisque nous pensons que cette redécouverte des comédies populaires, dans la mesure où elle faisait partie d'une tentative consciente de dialoguer avec le grand public, avait l'intention de les sortir du cercle des simples appréciateurs, même si cela a été un peu forcé par les circonstances politiques de l'époque. Indépendamment de leur réussite ou de leur échec, nous pensons que les films de la troisième phase ont cherché une synthèse entre le cinéma populaire et le cinéma d'auteur, comme c'est encore le cas du prochain film que nous analyserons dans ce travail.

O amuleto de Ogum

Le film, réalisé en 1974 par Nelson Pereira dos Santos, raconte l'histoire d'un enfant, Gabriel, dont la mère décide, après l'assassinat de son père et de son frère à l'intérieur du Brésil, de *fermer son corps*[1342] dans un *terreiro* de *umbanda*[1343]. Dix ans plus tard, il arrive à Duque de Caxias, ville de la périphérie de Rio de Janeiro à la réputation violente, afin de travailler pour un puissant patron de la loterie clandestine intitulée jeu de l'animal. Transformé en assassin professionnel, il acquiert la réputation d'immortel et se rapproche de la jeune femme de son patron qui cherchera, par tous les moyens, de se venger et de l'exterminer.

Le film peut être divisé en deux grandes parties, chacune contenant six sous-parties. La première grande partie représente la fermeture du corps de Gabriel, son départ vers une grande ville et son initiation à la vie criminelle, tandis que la deuxième représente sa vie mystique et la tentative inexorable de vengeance de la part de Severiano, son ex-patron, en raison du fait que Gabriel, en se sentant trahi par son patron, lui a « piqué» sa femme.

La première sous-partie commence avec une sorte de prologue où un aveugle est violemment attaqué par trois délinquants qui lui volent son argent et lui demandent de leur raconter une histoire. L'aveugle leur dit qu'il va « raconter une histoire vraie qu'il vient à peine d'inventer», ce qui fait penser à la « vérité inventée» qui apparaît dans la chanson de la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol*. Avec cette phrase placée au début et non à la fin comme dans le film de Rocha, le narrateur

[1341] BERNADET, Jean-Claude. Cinema brasileiro : propostas para uma historia. Op. cit. p. 171.
[1342] Fermer le corps signifie protéger le corps des mauvais esprits et contre les ennemis.
[1343] Religion afro-brésilienne qui s'est développée au cours du XXe siècle et mélange les cultes d'origine bantoue avec l'indigénisme, le catholicisme et le spiritisme d'Allain Kardec.

aveugle et l'instance narrative semblent s'excuser de toute invraisemblance possible et affirmer l'aspect fictif de leur récit, ce qui éloigne le film de la tentative d'imposer une fiction comme réalité de la première phase du cinéma novo. L'aveugle prend sa guitare et commence à raconter son histoire, une aventure urbaine, à la manière de la littérature de *cordel* et des chanteurs du *Nordeste* brésilien, d'où venait la plupart des habitants de la région où se passe le récit.

La deuxième sous-partie, qui commence aussitôt après que l'aveugle annonce le titre de son histoire : *O amuleto de Ogum* (*L'amulette d'Ogum*), titre qui est aussi celui du film, raconte l'assassinat du père et du frère de Gabriel, alors âgé d'une dizaine d'années, et le postérieur rituel de « fermeture[1344]« de son corps dans un *terreiro* de *umbanda*, où il est amené par sa mère afin de protéger sa vie. La première apparition de l'enfant se déroule au milieu d'un petit bois, l'habitat préféré d'Ogum. A la fin du rituel de fermeture du corps, le *babalorixá* (le « père de saint») dit que son corps est fermé contre ses ennemis et ils chantent que seul Dieu est son général, dénotant le rapprochement de cette religion avec le catholicisme. Un travelling avant le montre, en gros plan, avec l'amulette autour du cou. Pour mieux attirer l'attention sur le jeu et la sémantique des couleurs qui traversera tout le reste du film, cette partie est en noir et blanc.

Comme cette séquence se passe en milieu rural et que le fils aîné, qui tombe dans les bras de sa mère, s'appelle Fabiano, comme le personnage principal du film *Vidas secas*, nous pouvons penser que le film fait allusion aux crimes familiaux et à la violence des grands propriétaires terriens qui sévissent encore à l'intérieur du Brésil comme dans les cas du livre de Graciliano Ramos et de l'adaptation de Nelson Pereira dos Santos, ainsi comme nous pouvons voir ces personnages comme des migrants du *Nordeste* brésilien, de *retirantes*, expulsés de la campagne par la secheresse, le manque de terres pour cultiver et le manque de travail.

La troisième sous-partie, qui se déroule dix ans plus tard, représente son arrivée déjà adulte dans une grande ville sur un air de samba. Dès qu'il arrive chez Severiano[1345], nous entendons une discussion entre l'un de ses hommes de main et un *babalorixá* sur la nécessité d'obéissance aux exigences des *orixás* pour que les choses se passent bien, pour que les demandes des fils de saint soient acceptées. Avant de recevoir le jeune homme, nous voyons Severiano, le vilain du film, terminer de lire sa lettre de présentation et se moquer des croyances vulgaires du peuple qui lui permettent de supposer qu'un être humain comme Gabriel, ou lui-même, puisse avoir le « corps fermé» ; des bêtises auxquelles il n'a jamais cru, même quand il était enfant, dit-il. Ensuite il passe

[1344] Voir note 1342.

[1345] Il est probable que le nom du vilain, Severiano, soit une critique du producteur, distributeur et exploiteur brésilien Luiz Severiano Ribeiro, souvent décrit comme l'un des principaux opposants du cinéma novo et du cinéma brésilien de manière générale.

la lettre au docteur Baraúna[1346], une sorte de comptable, de meilleur ami et de conseiller, qui lit la lettre et dit que « c'est pour cela que le *Nordeste* ne progresse pas. Il y a encore ceux qui croient à cette histoire de 'corps fermé'«. Le docteur Baraúna incarne dans le film le représentant du rationalisme et, concernant la culture populaire, la vision des intellectuels de gauche d'avant 1964.

Gabriel est envoyé dans une espèce de ferme où il apprend à tirer, où il est initié au métier de tueur à gages par Chico de Assis. Plus tard, après avoir déjà tué plusieurs personnes, Gabriel, qui fait semblant d'être aveugle, n'arrive pas à tuer sa victime, gêné par le fait qu'elle l'aide gentiment à traverser la rue, ce qui oblige Chico de Assis à le faire, mettant ce dernier en colère. Avec la réaction de Gabriel, l'instance narrative signale la solidarité des membres de l'*umbanda*, connue par leurs actions de charité envers les plus nécessiteux. D'ailleurs, dans cette même séquence, on voit un autre personnage aider le faux aveugle à traverser la rue et qui, plus tard, dans la deuxième moitié du film, réapparaîtra comme le *babalorixá* Père Erley[1347], le protecteur de Gabriel. En rentrant, Chico est si furieux que, pour une raison futile, il lui tire dessus à plusieurs reprises, mais les projectiles ne lui font rien. Lorsqu'il reçoit les balles dans le corps, la caméra le filme en contre-plongée, en bas d'un petit escalier, laissant voir en haut, au-dessus de sa tête, l'image de Saint Georges, le correspondant d'Ogum dans le syncrétisme. Nous entendons un *ponto*[1348] d'Ogum et la caméra fait un zoom-in très rapide sur l'amulette, avant de terminer la séquence sur un plan général de l'image du saint. Le mythe du « corps fermé» gagne une allure de réalité et Gabriel gagne l'estime et l'admiration de ses collègues.

Dans la quatrième sous-partie émerge la rivalité entre le patron et l'employé. Méfiant envers l'idolâtrie croissante pour Gabriel au sein de ses hommes, le patron lui tend un piège en lui demandant de tuer le président de la Croix-Rouge en disant qu'il s'agit d'une mauvaise personne, d'un bandit, d'un patron du jeu de l'animal, exploiteur de tout le monde. Là encore, l'instance narrative met l'accent sur la question de l'attachement à la fraternité des membres de l'*umbanda*. Dans ce cas, l'indignation et la révolte de Gabriel envers son patron se justifient dans la mesure où il lui a fait tuer un homme de bien, lié à une institution caritative. Le jeune homme se venge du vieux en se laissant séduire par sa femme.

Non par hasard, cette partie commence avec l'aveugle narrateur en train de chanter à côté d'une image d'une *Pombagira*, une entité qui appartient à la *quimbanda*, une ramification de l'*umbanda* associée aux divinités qui manipulent des forces négatives comme les *Exus*, considérés comme des

[1346] Il est courant au Brésil, notamment parmi les personnes plus simples, d'appeler docteur, l'équivalent de quelque chose comme maître, tous les avocats, médecins et ingénieurs, entre autres détenteurs d'un bac + 4.

[1347] L'acteur qui joue le personnage est aussi chanteur et compositeur et s'appelle Erley José de Freitas. Il est membre de l'*umbanda* dans la réalité et a aidé le réalisateur comme consultant au moment de l'écriture du scénario et du tournage.

[1348] Nom donné aux chansons dédiées à l'invocation des *orixás* dans l'*umbanda*.

esprits des ténèbres (des esprits en état d'évolution et associés au mal), en opposition aux esprits de la lumière (associés au bien). Les *Pombagiras*, toujours vêtues de rouge, incarnent l'image de la femme fatale, belle, coquette, sensuelle, séductrice et indépendante qui adore les hommes, au pluriel, l'alcool de qualité (comme le champagne), la bonne vie. Pour cette raison, elles sont couramment associées aux *Exus* qui, dans leur ambivalence, peuvent autant faire le mal que le bien. Par leur insoumission et leur liberté, elles ont parfois été perçues comme des icônes féministes.

Eneida, la jeune femme de Severiano, aussi belle qu'intéressée, est immédiatement associée à cet esprit féminin. Et sa première apparition ne laisse planer aucun doute. Elle arrive dans un moment où Severiano et ses hommes sont réunis pour discuter de l'assassinat du président de la Croix-Rouge, donc une affaire d'hommes. Elle porte un débardeur rouge bien serré, laissant entrevoir ses formes généreuses et s'approche de manière excessivement provocatrice du *doutor* Baraúna, très gêné, qui porte une cravate rouge, et qui est assis à côté du patron sur un canapé rouge. La jeune femme s'assoit de manière sensuelle sur un fauteuil rouge placé à côté d'un vase avec des roses rouges, la fleur de prédilection des *Pombagiras*, et n'arrête pas de regarder Gabriel assis de l'autre côté du salon, lui aussi sur un canapé rouge. Derrière elle, nous voyons quelques petites images (sorte de petites sculptures) représentant des geishas, figures japonaises couramment associées à la prostitution, placées sur un petit piédestal rouge. Face à cette intrusion soudaine, Severiano annule la réunion. Eneida, comme la Pombagira et les Exus, incarne la liberté et une certaine insoumission à l'ordre établi.

Dans cette séquence apparaît de manière évidente un procédé de mise en scène fondé sur la couleur rouge - qui est aussi la couleur emblématique d'Ogum et de Saint Georges. Le rouge est omniprésent dans le film et apparaît sur les fauteuils, canapés et cravates, dans presque toutes les séquences sous forme de draps, drap de bain, nappe, foulard, fruits, dans la lumière de la boîte de nuit fréquentée par les personnages, dans les voitures, dans les autocollants des voitures, dans les maisons (murs intérieurs et extérieurs, portes), fleurs, tableaux, porcelaines, tasses à café, plusieurs types de vêtements masculins et féminins, etc.

Poursuivi par les hommes de Severiano et par les forces de l'ordre, Gabriel est obligé de se cacher, jusqu'au moment où la police « fabrique», afin de contourner la pression internationale pour la capture de l'assassin du président de la Croix-Rouge, un autre assassin, en prétendant qu'il s'est suicidé en prison. Ici, le film fait allusion aux milliers de personnes accusées injustement par la police de la dictature, ainsi qu'aux milliers de personnes assassinées en prison.

N'arrivant pas à le tuer par les voies normales, Severiano, demande au « père-de-saint» Gogó[1349] de faire un « travail» (une magie noire) contre Gabriel. Pour cela, Severiano le fait sortir de prison, une scène qui sert à dénoncer davantage le caractère un peu voyou « du père-de-saint» que la persécution subie par les religions afro-brésiliennes dont la discrimination, au début des années 1970, n'était plus une affaire de l'Église catholique, mais des églises pentecôtistes. Cette séquence est aussi l'occasion trouvée par l'instance narrative pour faire le partage entre l'*umbanda* et la *quimbanda*, entre le bien et le mal, tout en dénonçant le charlatanisme et le matérialisme de certains *Babalorixás*, prêts à faire le mal en échange d'argent. Il y a une petite séquence où l'instance narrative signale l'escroquerie de Gogó en le filmant en plongée et avec une caméra qui est aussi hésitante et oscillante que le caractère du *babalorixá*. Au moment où l'un des hommes de Severiano lui donne de l'argent, il lui demande, avec un sourire sournois et sarcastique, de le donner à sa secrétaire, assurant le caractère commercial de son initiative.

La cinquième sous-partie, très courte, marque le retour de Gabriel et son association, sur la recommandation d'Eneida, avec des hommes politiques, des membres de l'élite et avec des caïds locaux afin de détruire le pouvoir et la prétention de Severiano[1350]. À cette fin, il monte une bande de voleurs constituée par des dizaines d'enfants qui font des braquages du commerce appartenant à son ex-patron ou sous sa protection. La scène de la distribution des armes aux enfants, dans un lieu inhabité, retiré, qui fait penser à un désert (ou même au *sertão*), est accompagnée par un solo de guitare qui fait légèrement penser au début de la chanson *Perseguição*, du film *Deus e o diabo na terra do sol*, qui raconte la détermination de Corisco à ne pas se rendre, de même qu'ici la scène marque le début de la résistance de Gabriel.

La sixième sous-partie représente la chasse à l'homme. En cherchant Gabriel à tout prix, les hommes de main de Severiano arrêtent, torturent et assassinent tous les enfants appartenant au groupe de leur rival. Il y a une scène de torture qui aboutit à la mort d'un enfant dans un *pau-de-arara*[1351] qui renvoie à la torture pratiquée par la dictature. Pendant ce temps, devenu alcoolique, Gabriel se sépare d'Eneida, puis il est capturé, assassiné, enveloppé dans un tissu et jeté dans une rivière, donné pour mort par les hommes de son ex-patron.

La septième sous-partie, qui est la première de la deuxième grande partie du film, commence quand le Père Erley retire le corps de Gabriel de l'eau, ouvre le paquet et constate qu'il est vivant, souriant

[1349] Le nom est un surnom attribué aux bavards, vantards et mythomanes qui racontent beaucoup de choses invraisemblables.

[1350] Le personnage est inspiré d'un député très puissant, à la réputation d'homme violent, qui a dominé la vie politique de la ville de Duque de Caxias, périphérie proche de Rio de Janeiro, pendant plusieurs décennies. Il a été candidat au gouvernement de l'ancien état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro, en 1960, et de l'état de Rio, alors séparé de Guanabara, en 1962. Mort de pneumonie en 1987, à 82 ans, l'histoire de sa vie a inspiré le film *O homem da capa preta*, réalisé par Sérgio Rezende en 1986.

[1351] Voir note 1266.

et qu'il porte l'amulette d'Ogum. On peut dire qu'elle représente une sorte de résurrection ou de réincarnation du personnage. Dans le *kardecismo*[1352], on croit que les esprits qui se réincarnent sont des esprits qui doivent encore évoluer puisque la réincarnation est considérée comme un attribut du Père qui peut récompenser ou punir selon les valeurs de chaque personne, dans la mesure où les objectifs de la réincarnation sont « le rachat des erreurs et crimes commis dans les existences antérieures, apporter l'évolution du réincarné, imposer l'accomplissement de missions de grande importance lors de la nouvelle venue sur terre[1353]».

Pendant la plupart de cette deuxième longue partie du film, on dirait que Gabriel cherche à évoluer dans la mesure où il se consacre presque entièrement à une sorte de retraite spirituelle sous la tutelle du Père Erley. Il ne boit plus et son esprit semble aussi apaisé que les vêtements blancs qu'il porte. Dans un grand *terreiro* localisé au milieu d'un bois, on le voit participer à plusieurs rituels en hommage à plusieurs *orixás* différents. Il apprend leur histoire et leur importance et est souvent accompagné du Père Erley, dont l'honnêteté et la charité s'opposent au mauvais caractère de Gogó.

La huitième sous-partie, la deuxième de la deuxième grande partie du film, commence lorsque Severiano découvre que Gabriel est toujours en vie et décide d'aller régler ses comptes avec Gogó, dont les « travaux» n'arrivent pas à mettre fin à son rival. En arrivant chez ce dernier, il le découvre en état d'ébriété en train de danser avec deux jeunes femmes. Afin d'éviter la mort, il dénonce le Père Erley qui aurait sapé son travail. La différence entre les deux *babalorixás* est frappante et tout de suite rendue évidente lorsque le père Erley arrive chez Severiano, après avoir été kidnappé par l'un de ses hommes de main, et refuse la *cachaça* qui lui est offerte en disant qu'il ne boit pas. Selon Renato Ortiz, dans la quête de légitimité et d'approbation sociale, l'*umbanda* essaie de s'occidentaliser en supprimant la plupart de l'héritage magico-religieux africain, devenu synonyme de barbarisme et de retardement restreints à la *quimbanda*. Et l'interdit de l'alcool fait partie de ce processus de « blanchissement» de leur religion[1354]. Certains dirigeants de l'*umbanda*, notamment de celle plus directement associée au spiritisme kardeciste, aimeraient bien mettre fin à la *quimbanda* et à ses magies noires, considérées comme des « pratiques superstitieuses du bas spiritisme, propices aux Noirs ignorants[1355]».

Le Père Erley refuse aussi les autres propositions matérielles qui lui sont faites par Severiano afin qu'il réalise un « travail» contre Gabriel, en soulignant qu'il ne peut rien faire contre les autres, mais

---

[1352] Le spiritisme selon Alan Kardec.

[1353] FELIX, Cândido. *A cartilha da Umbanda*. Rio de Janeiro, Eco, 1965. p. 26. Apud : ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. 2e ed. São Paulo, Brasiliense, 1991. p. 85. Ce livre est la traduction remaniée de la thèse soutenue par l'auteur en 1975 à l'École Pratique des Hautes Études.

[1354] ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Op. cit. p. 151-162.

[1355] LUZ, Marco Aurélio. « Umbanda contra Quimbanda ». In : LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972. p. 89-90.

qu'il peut aider les personnes à se délivrer des maux internes qui les rongent. Une attitude qui vise l'affirmation de l'aspect caritatif et désintéressé au sein de sa religion, ainsi que sa disposition à ne faire que du bien, en même temps qu'elle répudie la légitimité de Gogó[1356]. L'opposition entre les deux *babalorixás* représente l'opposition manichéenne entre le bien et le mal existant au sein de l'*umbanda*. Le Père Erley, appelé par son prénom à côté de l'épithète de père, est le représentant du bien, de l'*umbanda*, tandis que Gogó est le représentant du mal, de la *quimbanda*, la partie de l'*umbanda* dédiée aux magies noires. L'instance narrative semble ainsi endosser l'idée de marginalisation de la *quimbanda* qui signale le refus et la négation, de la part de l'*umbanda*, des traditions africaines dans l'objectif de blanchir l'image de sa religion en la rendant plus acceptable socialement. Une vision surprenante pour un réalisateur communiste dans la mesure où les lectures marxistes de cette opposition la transforment en extension de la lutte de classes au sein de la société brésilienne qui conduisent à l'affirmation que la *quimbanda* exprimerait « toujours le désir total de libération, le rêve d'une République noire – [où] la libération de l'homme sera totale ou inexistante[1357]», tandis que l'*umbanda* « raconte l'histoire de la répression sanglante de ce désir, c'est-à-dire, la soumission à '*Oxalá*' maître du ciel et de la terre, [symbolisant] le roi de Portugal et l'apparat colonial de la répression[1358]».

Cette opposition manichéenne entre le bien et le mal incarnés par les *babalorixás* et les religions qu'ils représentent se reflète dans l'antagonisme entre les deux personnages principaux, Gabriel symbolisant Ogum, un esprit de lumière, du bien, et Severiano incarnant une espèce d'Exu, un esprit des ténèbres, du mal. Et l'instance narrative ne dissimule pas son parti pris. Pendant le dialogue entre le Père Erley et Severiano, nous voyons la sculpture en céramique d'un coq placée de manière très visible devant Severiano, au premier plan. Or, le coq est l'un des animaux offerts en sacrifice à Ogum, qui est le principal *orixá* de l'*umbanda*. En associant le caïd à cette volaille, l'instance narrative semble encore une fois défendre les préceptes de l'*umbanda* en anticipant sur le fait que, tôt ou tard, le coq-Severiano-Exu devra être sacrifié au nom d'Ogum-Gabriel, responsable de la mise en ordre dans le *terreiro* par la maîtrise des Exus, considérés comme des esprits de l'insoumission et du désordre.

Mais le coq peut aussi avoir une symbolique catholique, puisque, comme le Christ, il annonce la sortie des ténèbres de la nuit et l'arrivée d'un nouveau jour. Cette idée est corroborée par le fait que

---

[1356] Les chefs spirites ne sont pas sensés demander de l'argent pour leurs services, ce qui, selon certains auteurs, aurait été recommandé par des esprits à Alain Kardec car « les pouvoirs médiumniques sont des mouvements des esprits et, pour cette raison, les médiums ne devraient pas facturer, étant donné qu'ils ont reçu ce don dans cette vie ». Cité dans Transe e mediunidade. Interview de l'écrivain spirite Lamartine Palhano Júnior. In : http://wwwumbandaonline.blogspot.fr/2009/05/transe-e-mediunidade.html.

[1357] LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972. p. XI.

[1358] Idem. Ibidem.

la sculpture du coq est dans les couleurs blanche, rouge et bleue, avec une prédominance de cette dernière qui est aussi celle de la chemise de Severiano, d'un grand pot en céramique placé au-dessus du bar, d'une bouteille sur une étagère et de la lumière bleuâtre qui domine la scène. Dans cette association religieuse, le bleu symboliserait notamment la couleur de la vierge, comme le prouve la petite statuette installée sur l'une des étagères derrière Severiano où la sainte, dont il semble être dévot, porte une longue cape bleue. Mais nous pouvons aussi attribuer à cette couleur, particulièrement dans cette séquence, le même sens que lui donnait Kandinski, de « mouvement d'éloignement de l'homme et de mouvement dirigé uniquement vers son propre centre qui, cependant, attire l'homme vers l'infini et réveille en lui un désir de pureté et une soif de surnaturel[1359]», ce qui est justement le thème de la séquence suivante qui représente la découverte et le refus de la spiritualité de la part de Severiano. Dans ce cas, le bleu de la Vierge (et de Severiano qui porte plusieurs vêtements de cette couleur) s'opposerait au rouge d'Ogum et des adeptes de l'*umbanda*. En ce sens, il est intéressant de noter comment l'instance narrative divise la scène en deux camps. D'un côté, séparés par le comptoir du bar, il y a Severiano et *doutor* Baraúna - le catholicisme, le rationalisme et le bleu -, de l'autre il y a le Père Erley et Zé-Índio, l'un des hommes de main de Severiano qui est un adepte de l'*umbanda*, représentés par le blanc et le rouge.

Déterminé à éliminer Gabriel de son chemin par n'importe quel moyen, Severiano ne refuse pas les conseils du Père Erley et accepte son aide pour qu'il essaye de solutionner ses problèmes personnels, à condition que cela se passe chez lui, sous-entendant qu'il aurait honte de fréquenter un *terreiro*. Au cours de la bénédiction de sa maison, fait avec de l'encens et au son de « Je vous salue Marie», afin, encore une fois, de bien indiquer les rapprochements entre l'*umbanda* et le catholicisme occidental, il entre en transe en suscitant l'étonnement de son comptable qui, l'image même du rationalisme, lui demande en criant plusieurs fois, l'air complètement gêné et étonné, de se contenir, de se respecter et qui est brutalement repoussé par l'esprit.

Ensuite le Père Erley reçoit l'esprit d'un *preto-velho*[1360] qui écoute et conseille Severiano. Celui-ci affirme avec une voix attristée qu'il n'a plus envie d'être odieux ni de faire des méchancetés ou de tuer son prochain, mais dès qu'il se souvient que l'on a tué sa femme et son fils, il a envie de tuer tout le monde. Comme s'il était encore sous l'effet de la commotion émotionnelle provoquée par la transe, il pleure en disant qu'il se sent malheureux parce qu'il sait que personne ne l'aime et que lui-même n'aime personne. Il demande de l'aide et dit être capable de donner tout son argent pour avoir

[1359] KANDINSKI, Vassili. *Du spirituel dans l'art*. Paris, 1954. Apud : CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* Op. cit. p. 107.

[1360] Littéralement, cela signifie un vieux Noir, mais dans l'*umbanda* cela signifie l'esprit d'un vieil esclave, d'un ancêtre Áfricain, une espèce de sage et de conseiller qui, malgré la dureté de la vie en captivité dans les *senzalas* (le nom des logements collectifs des esclaves), est mort vieux. Les « pretos-velhos » sont considérés comme des symboles d'humilité, de sagesse et de patience.

la paix. L'esprit lui prescrit des choses à acheter afin qu'il puisse réaliser un « travail» qui expulserait les mauvais esprits de sa maison.

Dans la séquence suivante, Zé-Índio, celui qui est adepte de l'*umbanda*, lui apporte le matériel demandé par le *preto-velho*, mais Severiano jette tout par terre et l'insulte en déclarant qu'il ne croit pas à ces choses de personnes analphabètes, retardées et primitives et qu'il ne permet à aucun ignorant de décider de ce qu'il doit faire. L'employé, Zé-Índio, insiste et le patron, embarrassé et révolté que l'on lui rappelle des souvenirs qu'il préfère oublier, lui demande de ne plus jamais revenir sur le sujet, avant de lui annoncer qu'il est viré. Toute cette discussion entre les deux hommes - qui se passe devant un tableau d'une Vierge couronnée avec une longue robe bleue et une écharpe blanche qui rappelle certaines images de *Iemanjá*, sa correspondante dans l'*umbanda* et dans le *candomblé* – vise l'affirmation et la valorisation du syncrétisme religieux nié par Severiano. Afin de mieux signaler la contradiction du patron, qui refuse d'admettre sa transe et ses liens avec le mysticisme populaire, il porte une chemise rouge, associée ici non pas à Saint Georges ou à Ogum, mais à Exu. Ici, Severiano est définitivement caractérisé comme un Exu, comme le dragon qui combat São Jorge/Ogum/Gabriel. À titre de curiosité, il est important de souligner que l'acteur qui interprète Severiano, Jofre Soares, est celui qui joue le rôle du « colonel» Horácio, le dragon de la méchanceté, dans le film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Le discours néocolonialiste du patron rappelle celui de Firmino dans le film *Barravento*, à la différence qu'ici l'instance narrative l'utilise non pas pour condamner le populaire, mais pour dénoncer le préjugé des élites et positionner la religion populaire comme un foyer de résistance culturelle. Ainsi, la scène, qui est entièrement marquée par l'omniprésence et l'opposition des couleurs bleue (la Vierge, mais qui peut aussi être celle de *Iemanjá*), blanche et rouge (Ogum, mais qui peut aussi être celle de Saint Georges), sert aussi à dénoncer le préjugé toujours existant d'une partie de l'élite catholique envers les religions afro-brésiliennes. C'est pourquoi il paraît naturel qu'il refuse l'aide du Père Erley et décide de solliciter l'aide d'Eneida en échange d'argent.

La neuvième partie représente la trahison d'Eneida et réaffirme la force et l'importance de l'amulette. Eneida apparaît au *terreiro* pour rendre visite à Gabriel lors d'une fête dédiée aux enfants à travers un hommage aux *Erês*[1361], qui dans le syncrétisme sont associés aux frères saint Côme et saint Damien, mais aussi à Doum qui, plus jeune que les deux autres, est considéré, dans l'*umbanda* et dans le *candomblé*, comme le protecteur des enfants jusqu'à sept ans et représente les enfants qui n'ont pas vu venir au monde. Eneida porte une belle et voyante robe bleue (la couleur de la Vierge) qui permet de déduire qu'elle a choisi son camp et a accepté l'offre de Severiano. Gabriel

[1361] Divinité considérée comme l'intermédiaire entre la personne et son *orixá* qui symbolise l'enfant que chacun garde en soi.

décide de l'accompagner à São Paulo et cette échappée est marquée par un retour en force du rouge. Nous voyons un défilé de plusieurs voitures rouges dans le trafic et même le taxi auquel ils demandent des renseignements est rouge. En arrivant chez ses parents, elle porte le même débardeur rouge que lors de sa première apparition. À table, autour d'une *feijoada* familiale, il y a plusieurs personnes portant des vêtements rouges, Eneida est assise sur une chaise rouge, il y a une louche rouge (que la caméra fait le choix de montrer avec un plan rapproché), des détails en rouge sur la nappe, le ventilateur est rouge, dans la cuisine il y a une affiche de la revue Manchete[1362] en rouge, une cafetière rouge, le plan de travail est rouge, les portes des tiroirs d'un armoire portent un détail en rouge. Par l'usage excessif de cette couleur, l'instance narrative nous présente le retour de la *Pombagira*, toujours représentée comme un esprit maléfique, et anticipe l'impossibilité de l'union entre les deux personnages et la trahison imminente d'Eneida.

Cette séquence du repas avec la famille est aussi l'occasion de mettre en valeur une autre manifestation de la culture populaire qui est le *forró*[1363]. D'abord c'est la famille même qui commence à chanter, mais ensuite il y a l'apparition de trois musiciens spécialistes du genre et un bal populaire est improvisé au milieu d'un salon très petit. Ensuite, presque comme un clip musical (ce qui était inimaginable dans les films de la première phase), les trois musiciens chantent pour le couple qui danse sur le toit de la maison au milieu d'un quartier de classe moyenne inférieure.

Après un bref passage par la boîte de nuit qu'ils fréquentaient, fermée pour rénovation, les deux entrent dans un petit hôtel au bord d'une route dont le nom Indépendance peut être rapproché de la personnalité d'Eneida. À l'intérieur, elle lui enlève l'amulette et est réprimandée par Gabriel. Ensuite, nous voyons Severiano (qui porte une chemise et une cravate bleues), Baraúna et Quatí, l'homme de main, en train de discuter sur la force et l'importance de l'amulette dont l'absence rend mortel et qui, une fois enlevée, exigerait une longue douche avant de la remettre. Ils sont en train de discuter, de mettre en scène, la meilleure façon de tuer Gabriel et le rôle que doit jouer la jeune femme. Pendant cette courte séquence, l'instance narrative prend encore une fois la défense du populaire. Quand Baraúna affirme vouloir le tuer en plein sommeil, exactement comme on l'a fait avec Lampião, Quatí le corrige avec véhémence en observant que le *cangaceiro* est mort debout, en luttant car il n'était pas homme à mourir en dormant.

Tout de suite après, nous voyons Gabriel qui se réveille effrayé et voit Eneida peignant ses cheveux devant le miroir et l'amulette. Elle est habillée de manière très sensuelle et lui demande de l'argent pour aller s'acheter des cigarettes, exactement comme l'avait prévu Severiano dans la séquence précédente. Avant de partir, elle lui fait un bisou qui rappelle le baiser de Judas dans ce qu'il

[1362] Une revue hebdomadaire brésilienne de photojournalisme qui s'inspirait de *Paris Match* et a existé de 1952 à 2000.
[1363] Le *forró* est une danse et un rythme très populaires et typiques du *Nordeste* brésilien.

contient de félonie. Une fois dehors, elle invite les tueurs à entrer, mais Gabriel, qui les attendait caché, les tue.

Dans la séquence suivante, qui ouvre la dixième partie consacrée à la tentative d'assassinat de la mère de Gabriel, Severiano et ses deux hommes, qui sont en train de prendre une sorte de petit déjeuner avec Eneida, cherchent à découvrir une autre forme de vulnérabilité que Gabriel pourrait avoir. Lorsque l'un des hommes fait allusion à la mère, un *flashback* nous apprend que le héros avait confié à Eneida qu'il ne peut pas mourir tant que sa mère est vivante. En échange de beaucoup d'argent, elle leur raconte que la mère de Gabriel avait offert sa vie en gage de celle de son fils. Ainsi, pour le tuer, il faut d'abord tuer sa mère. Notons au passage que toute la porcelaine sur la table est rouge et blanche et que pendant qu'elle se souvient du secret raconté par le héros, avant et après le *flashback*, une partie de son visage est caché derrière la grosse rayure rouge du bord de la grande tasse qu'elle porte à la bouche, tandis que le fond blanc semble se confondre avec les bretelles de sa belle et sensuelle robe blanche. Ici, outre le fait que le rouge lui est associé et que le rouge et le blanc, les couleurs d'Ogum, rappellent Gabriel, la scène semble signifier l'objectification du personnage prêt à se vendre au plus offrant. Cette idée est corroborée par le fait que Severiano, méfiant, l'empêche de partir avant que la mère de Gabriel ne soit exécutée, de peur qu'elle le trahisse.

Dans la séquence suivante, on voit Gabriel, qui porte à nouveau le blanc, retourné au *terreiro* du Père Erley, rendre son arme et être enfermé dans la *camarinha*, où les adeptes sont enfermés pendant quelques semaines lors de leur initiation. Ensuite, on voit la séquence de tentative d'assassinat de sa mère où, encore une fois, il y a une nette opposition entre le bleu et le rouge. La mère porte une robe bleue et passe à coté de deux voitures, une rouge et une bleue. Lorsqu'elle prend un taxi bleu, elle est suivie par son supposé assassin, qui est dans un taxi rouge, et l'immense majorité des voitures et camions aperçus sont de ces deux couleurs. Ici, le bleu devient non pas celui de la vierge, mais celui *d'Iemanjá*[1364], mère d'Ogum-Gabriel qui est considérée aussi comme la mère de tous les *orixás* et protectrice de la famille, tandis que le rouge est celui des esprits maléfiques, de l'Exu-Severiano. C'est la bonne qui, confondue avec la mère en raison du t-shirt bleu marine qu'elle porte, reçoit la balle qui était destinée à la mère. L'assassinat de sa bonne éveille la conscience que son fils est en danger.

La onzième partie, dédiée à la deuxième mort et à la deuxième résurrection de Gabriel, alterne des séquences rapides de sa sortie de la *camarinha* et des cultes qui s'ensuivent, de la fête quasiment carnavalesque de Severiano et de ses deux hommes en raison d'une lettre reçue qui annonce par

[1364] Selon la page Wikipédia en portugais dédiée à l'*orixá*, le nom « dérive de l'Yoruba *Yeye oman ejá* qui signifie la mère dont les fils sont poissons ».

erreur la mort de la mère de Gabriel, avec des scènes de la prison-domicile d'Eneida qui réclame, en vain, l'aide de Severiano. Gabriel reçoit du Père Erley la fausse nouvelle de la mort de sa mère et part en quête de vengeance. En arrivant il tue immédiatement Quatí, le principal homme de main de Severiano, tandis que ce dernier, représenté comme un esprit maléfique, apparaît et disparaît en riant et en émettant des cris comme une personne en transe. Baraúna entre, en chantant, dans la chambre d'Eneida avec une bouteille de champagne. Les deux, complètement saouls, ne semblent pas inquiétés par le bruit des tirs venant du dehors. Gabriel arrive finalement à tuer Severiano, mais, atteint par plusieurs balles, il meurt et tombe dans la piscine avec sa chemise blanche couverte de sang. Sous forme de chanson, le *doutor* Baraúna révèle son amour pour Eneida qui, après la mort des deux ennemis (deux machistes qui ont essayé de la dominer par la force et par l'argent), peut partir librement, parfaitement indifférente à ce qui s'est passé dehors. Malgré toute sa modernité et son indépendance, elle affirme vouloir retourner chez sa mère, ce qui réduit un peu le désir de liberté incarnée par la *Pombagira*.

Soudainement, on voit l'arrivée de la mère de Gabriel à Caxias, dans un autobus, et l'aveugle en train de jouer de sa guitare qui semble l'attendre devant l'arrêt. Il est à côté d'un enfant qui rappelle Gabriel quand il était enfant. Même si elle donne l'impression de ne pas le voir, l'aveugle part avec elle en tenant l'une de ses épaules. Nous voyons les yeux de Gabriel commencer à s'ouvrir et son corps émerger rapidement, dans une espèce de saut à l'envers, du fond de l'eau vers les bords d'un petit bateau avec les deux pistolets dégainés. Il fait le même type de salutation à Ogum qu'il avait fait en sortant de la *camarinha*.

Nous arrivons à la dernière partie, l'épilogue du film. Nous voyons l'aveugle dans un plan rapproché face à la caméra en train de jouer de sa guitare et de chanter le dernier vers qui met fin à son histoire avec une insulte à ceux qui, par hasard, ne l'auraient pas aimée. Les trois délinquants s'indignent et l'agressent en essayant de le tuer, en vain, à coups de massue, d'une grosse pierre et de plusieurs tirs. L'aveugle se lève soudainement, en faisant un saut quasiment semblable à celui de Gabriel, et tue les trois à coups de couteau. Puis, sans lunettes, il attrape sa guitare et part tranquillement prendre le train à la Gare de Duque de Caxias en chantant un *forró*. Lui aussi est un fils d'Ogum au corps fermé et l'histoire racontée pourrait bien être la sienne.

En endossant à un tel point la mythologie religieuse, *O amuleto de Ogum* n'est pas un film sur la religion mais une œuvre *umbandiste*, tellement il épouse le point de vue de cette religion, sa vision du monde. Par ailleurs, Nelson Pereira dos Santos n'a jamais dissimulé son envie de faire du film une œuvre populaire qui pût séduire le public. Selon lui, en réalisant un film qui accepte et positive les valeurs de la culture populaire, « le peuple se reconnaîtra dans le film. De cette manière, en voyant le film, les spectateurs pourront en même temps s'affirmer culturellement et constituer un

public qui soutiendra économiquement la production[1365]«. On voit, comme nous l'avons affirmé maintes fois au long de ce travail, que la vision industrielle et l'intérêt économique étaient aussi très importants pour les cinémanovistes tout, ou quasiment tout, visait la conquête du marché.

Si nous partons du principe que, dans le spiritisme, la réincarnation représente une tentative d'amélioration des esprits réincarnés, qui se réincarnent de manière différente et améliorée à chaque incarnation, évoluée par rapport aux incarnations précédentes, cette résurrection de Gabriel et de l'aveugle symbolisent, d'une certaine manière, la force, la résistance et la réincarnation de la culture populaire au sein des films brésiliens. Ainsi, le film se positionne comme le symbole du nouveau cinéma que le cinéma novo aimerait imposer comme modèle pour le cinéma brésilien : un cinéma qui met en scène une culture populaire totalement revalorisée et représentée d'une manière anthropologique, quasiment ethnographique. Avec cette posture, qui a été très importante pour la reconnaissance de l'*umbanda*[1366], nous sommes à des années lumières de la vision ethnocentrique et paternaliste des films de la première phase. Rien à voir avec les premiers films du cinéaste, *Rio, 40 graus* et *Rio, zona norte* où, malgré le choix de la thématique populaire et l'absence du paternalisme intellectuel qui n'émergerait cinématographiquement que vers la fin des années 1950, les religions afro-brésiliennes en sont complètement absentes. Pourtant, à l'époque, elles étaient quasiment omniprésentes au sein de la population marginalisée. Mais à ce moment-là, l'auteur, qui attribue ce lapsus à l'influence du PCB, était en quête d'autre chose :

> « J'ai vécu un an avec les habitants de la favela. J'ai vu des cérémonies, des *despachos*[1367], je savais quand c'était le jour des âmes, mais en vérité je n'en ai pas pris connaissance, parce que je trouvais que cela ne faisait pas partie de la réalité. La réalité pour moi était schématisée à d'autres niveaux. J'étais en quête de rapports sociaux. Je reconnais que ma position était pleine de préjugés et faisait partie d'un schéma d'oppression des autres formes religieuses, ce qui, au Brésil, a débuté avec le premier colonisateur[1368]«.

Nous sommes loin du réalisateur qui avait affirmé en 1951, dans une critique du film *Angela* (réalisé la même année par Abílio Pereira de Almeida et Tom Payne), que « cette révérence à la *macumba*, au surnaturel, au sortilège, mélangée à des personnes corrompues, donne au film un climat étouffant de désespoir et de pessimisme[1369]». En fait, Nelson Pereira dos Santos cherchait,

---

[1365] SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, Cineclube Macunaíma et Cineclube Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1975. Apud : GERBER, Raquel. « A experiência inacabada do Cinema Novo ». In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 17-18.
[1366] SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro. Op. cit. p. 299.
[1367] Les offrandes qui sont faites aux divinités et sont mises dans les rues.
[1368] Interview accordée à Jean-Claude Bernadet. *Opinião*, São Paulo, 14 fev 1975. p. 21.
[1369] SANTOS, Nelson Pereira. *Fundamentos*, juil 1951. Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 290.

avec *O amuleto*, à créer un nouveau genre de cinéma, une espèce de « projet global qui définirait une position cinématographique au Brésil[1370]» et représenterait la culture populaire, à la manière de la *chanchada*, comme une vision du monde des classes subalternes. Comme l'observe Ismail Xavier, avec ce film, le réalisateur « lance la proposition d'un Nouveau Cinéma Populaire. L'idée centrale est de respecter les références culturelles et les valeurs du peuple, s'en approcher sans intention critique, sans l'insérer dans une explication des chemins de l'histoire, sans les considérer comme aliénées. C'est-à-dire, ne pas parler d'elles, mais leur donner l'expression[1371]».

Selon Jean-Claude Bernadet, le film représentait un changement positivement radical de direction, « parce que seule une position comme celle-là est capable de secouer profondément le cinéma brésilien, autant au niveau de la production que de la conception du public et des débats autour des problèmes économiques et culturels. Après *O amuleto* on ne peut plus discuter comme avant, puisqu'il associe la production cinématographique au peuple[1372]».

Avec les films de la troisième phase, les cinémanovistes ont finalement compris que la culture et le cinéma populaires pouvaient représenter un atout de taille et non un handicap dans leur tentative de séduire le grand public. C'est l'époque dont Gustavo Dahl dira un peu plus tard, en 1977, que « le marché est aussi une forme de culture[1373]». De cette manière, sans cesser d'être perçu comme un objet artistique et critique, les films réalisés par les membres du cinéma novo sont devenus aussi des produits commerciaux, ce qui ne veut pas dire que tous les films de la troisième phase ont obtenu du succès auprès du public, mais seulement que les réalisateurs ont été séduits, sous la pression des contingences rudes et peu favorables de cette période, par l'industrie culturelle brésilienne émergente. Il est toutefois important d'insister qu'il n'y a pas eu soumission aveugle de la créativité à une logique commerciale et capitaliste, mais juxtaposition d'intérêts et nécessité de continuer à exister professionnellement.

Rappelons que le film sort en 1975 dans un moment très favorable au cinéma brésilien. Après l'extinction de l'INC en 1975 (ce qui était une exigence des cinémanovistes car, comme nous avons pu le voir, l'institut constituait, avec leur défense du cinéma commercial et de l'autorégulation du marché, un véritable obstacle au modèle de cinéma financé entièrement et inconditionnellement par l'État qu'ils souhaitaient et au genre de film qu'ils réalisaient avant le putsch), l'Embrafilme, qui concentrait toutes les activités cinématographiques, devient la grande protectrice du cinéma brésilien, particulièrement du cinéma novo, et la responsable de l'expansion de la production

[1370] Idem. p. 20.
[1371] XAVIER, Ismail. *Cinema moderno brasileiro*. Op. cit. p. 90
[1372] Cité chez SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 302.
[1373] Nous faisons référence à son article « Mercado é também cultura » (Le marché est aussi culture), *Cultura*, n°24, jan-mars 1977.

cinématographique brésilienne. Présidée par le cinéaste Roberto Farias, un proche du cinéma novo (parfois considéré comme un membre du groupe), l'entreprise au capital majoritairement étatique, qui avait été fondée en 1969, comptait encore sur les efforts de Gustavo Dahl qui, responsable du département concernant la distribution des films, essayait d'occuper le marché avec des films brésiliens de manière à réduire la domination du cinéma américain. En outre, malgré la permanence de la répression, le pays passait par un moment d'ouverture politique entamé par le président Ernesto Geisel, au pouvoir depuis 1974, qui avait mis en place un processus d'augmentation graduelle de la liberté d'opinion et d'expression, suspendu la censure préventive et ouvert un dialogue étroit avec les artistes, notamment avec le milieu cinématographique.

Aussi contradictoire qu'elle puisse paraître, cette période a été marquée par un rapprochement indirect, via Embrafilme et au nom du cinéma (ce qui renforce encore une fois l'importance du cinéma et son adaptation aux contextes et aux aléas du métier au détriment des idéaux), entre les cinéastes et le gouvernement autoritaire des militaires. Plusieurs politiques protectionnistes ont ainsi pu voir le jour. Mais particulièrement vitale pour l'impulsion du cinéma brésilien de l'époque, spécialement pour les cinémanovistes, fut le développement par Roberto Farias d'un système de coproduction (créé par les membres de l'INC) qui supprimait le système de subsides sous forme de prêts établis par l'INC et cherchait à faciliter la production des films plus artistiques et au potentiel moins commercial, évitant ainsi que leurs producteurs se vissent endettés en cas d'échec. Ainsi, les membres du cinéma novo ont pu réaliser des films qui, dépourvus de la critique sociale et politique des œuvres des deux premières phases, mettent en scène la culture populaire et l'histoire du pays, ce qui allait dans le même sens que la politique culturelle des militaires et de leur envie de représentation de thématiques nationales et de valorisation de la culture du peuple destituée de toute intention interventionniste et révolutionnaire. Selon l'un des ministres de la culture de l'époque, la culture modèle ne devrait pas aliéner le public ni s'éloigner de la réalité brésilienne de manière à pouvoir affirmer les valeurs du pays et satisfaire « ce qui est fondamental dans la croyance de la nationalité. Elle ne doit pas être importée, ne peut pas être une forme de colonialisme culturel, comme nous l'avons longtemps vécu dans ce pays[1374]". Évidemment le ministre conservateur fait allusion à l'influence des théories communistes, considérées comme allogènes, sur les artistes brésiliens et sur leur représentation du populaire. Puis, à propos de la possibilité de censure et de contrôle des artistes, il soutient que le gouvernement ne censure pas à condition que ses croyances dans la démocratie soient respectées car « nous ne pensons pas qu'une programmation, dans le sens

[1374] "Arte: assunto de interesse do governo", entrevista com Jarbas Passarinho, *Jornal da Tarde*, 10/09/1970. Apud: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 92.

de faire la propagande du socialisme tyrannique, surtout de lui, puisse être reçue avec des applaudissements par nous [...] je n'accepte pas une culture préfabriquée[1375]«.

Avec *O amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos - qui faisait partie d'une commission chargée de présenter des projets concernant l'industrie cinématographique et était, comme l'un des cinéastes les plus préoccupés par l'avenir du cinéma brésilien, un défenseur inconditionnel du rôle de l'État (à travers l'Embrafilme) comme le principal garant de la production des films - refondait la forme de la représentation cinématographique de la culture populaire et du peuple, exempts pour la première fois de toute critique, et cherchait à imposer son film comme le nouveau modèle, celui le plus abouti, pour le cinéma brésilien du futur. D'après le cinéaste, comme il le soutient dans son *Manifeste pour un cinéma populaire*[1376], il ne suffisait plus de représenter le peuple et la culture populaire, mais, pour l'attirer au cinéma, d'épouser sa vision du monde et partager sa conception de la réalité. Le cinéaste cherchait à avoir une vision de la culture populaire de l intérieur, endogène, qui était totalement différente de celle construite du dehors que les cinémanovistes avaient eue auparavant.

Notre analyse s'arrête en 1975, l'année de la sortie de *O Amuleto de Ogum*, et du nouveau modèle de cinéma qu'il symbolise, mais l'adhésion des cinémanovistes à la culture populaire a continué et n'a fait que s'intensifier. À partir de 1975, Leon Hirszman, qui avait déjà réalisé en 1969 un documentaire sur un chanteur et compositeur lié à l'école de samba Mangueira, *Nelson Cavaquinho*, a réalisé plusieurs courts-métrages intitulés *Cantos de trabalho* (« Chants de travail») avec l'unique intention de préserver la mémoire populaire à travers les enregistrements de ces chants des travailleurs ruraux en voie de disparition. En 1976, il commence le tournage d'un autre court-métrage intitulé *Partido alto* (qu'il ne terminerait qu'en 1982), qui raconte l'histoire d'une musique dérivée de la samba qui est considérée par le film comme l'expression la plus authentique et ludique de la samba, comme un genre de musique populaire qui, par son art de l'improvisation libre, rappellerait certains rythmes populaires du *Nordeste* brésilien. Le film, dont la courte narration finale est réalisée par le chanteur et compositeur Paulinho da Viola (qui participe aussi au film), est conduit par Candeia, un compositeur de l'école de samba Portela, à laquelle appartient la plupart des musiciens et compositeurs qui apparaissent à l'écran. Le film est très peu monté afin d'intervenir le moins possible dans la fluidité du spectacle. Notons, dans ce choix de personnes du milieu de la samba pour faire la narration ou raconter l'histoire du genre, une envie de céder la parole à l'Autre sans quasiment la reconstruire. Le réalisateur a encore réalisé en 1978 un documentaire sur le carnaval. Intitulé *Rio, carnaval da vida* (« Rio, carnaval de la vie»), le film

[1375] Idem. Ibidem.
[1376] Voir note 1366.

« cherche à investiguer les motivations profondes d'une fête populaire qui, en consacrant la joie, promeut la libération des modèles de comportement social[1377]».

En 1976, Carlos Diegues a réalisé son film *Xica da Silva*, sur l'histoire d'une esclave brésilienne très belle qui, au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, profite de sa vie conjugale avec un Portugais très riche pour se venger de la population qui l'avait humiliée. Elle en profite aussi pour dicter la mode, la politique et l'économie de la région jusqu'à ce que la couronne portugaise décide de mettre fin à leur couple en renvoyant le Portugais au Portugal, ce qui lance la ville contre l'ex-esclave. Le film a eu un énorme succès du public, mais a été violemment attaqué par la critique, qui l'accusait d'être excessivement populaire.

En 1977, Nelson Pereira dos Santos réalise *Tenda dos milagres* (« Tente des miracles»), une adaptation de l'œuvre éponyme de Jorge Amado qui fait l'apologie de la culture noire de Bahia, notamment du *candomblé*. Paulo César Saraceni, qui avait réalisé en 1972 *Nosso senhor Oxalá* (« Notre père Oxalá»), un documentaire sur le syncrétisme religieux, et *Amor, carnaval e sonhos* (« Amor, carnaval et rêves») - un film quasiment sans dialogues et sans récit qui, avec une immense majorité d'images documentaires sur le carnaval *carioca,* ressemble à un hommage à la culture afro-brésilienne, particulièrement à la samba et au *candomblé*, mais qui rend aussi hommage à Carmen Miranda et, indirectement, aux *chanchadas* –, réalise en 1976 *Laço de fita*, un documentaire sur le folklore de l'état du Piauí où la caméra ne bouge pas beaucoup et le montage est très minimaliste, de manière à interférer le moins possible dans le déroulement de la culture du peuple. Il a aussi dirigé un documentaire sur la Coupe du Monde de football de 1978 et un autre, en 2010, sur la *Banda de Ipanema*, un groupe carnavalesque de Rio de Janeiro. En 1978, Walter Lima Júnior réalise *A lira do delírio*, une fiction qui se passe en plein carnaval de la ville de Niterói.

[1377] Publié sur le site www.leonhirszman.com.br.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons cherché à démontrer comment la représentation de la culture populaire a été idéologiquement construite dans la *chanchada* et dans le cinéma novo en fonction du contexte social, culturel et politique de l'époque de la réalisation des films afin d'affirmer une identité, une authenticité, pour le cinéma brésilien. D'un côté, nous avons vu comment les films comiques, très influencés par le nationalisme en vogue dans les années 1950 (un contexte qu'ils ont su incorporer, mais aussi détourner afin de dénoncer la marginalisation subie par les classes défavorisées), ont fait de la représentation de la culture populaire comme paradigme identitaire et comme vision du monde des classes sociales subalternes le modèle d'un cinéma national qui devait être simple et communicatif. De leur côté, les films militants du cinéma novo, influencés par les théories marxistes importées, partaient du principe que la culture populaire était l'opium du peuple pour mieux affirmer l'idée d'un cinéma politiquement engagé et interventionniste comme modèle pour le cinéma brésilien. Tous les deux, de manière plus ou moins consciente, visaient à assurer une place au cinéma local, entièrement dominé par le cinéma américain.

Nous avons pu constater comment la réception critique des *chanchadas* a été affectée par l'idéologie marxiste. Ainsi, au fur et à mesure que l'intérêt pour les films engagés s'estompait, parallèlement à la perte d'influence du PCB sur les artistes brésiliens résultant directement de la grande déception provoquée par l'avènement du coup d'État militaire de 1964 - entre autres désenchantements suscités par d'autres événements politiques d'ordre international (diffusion des rapports Khrouchtchev, la Révolution Culturelle chinoise, l'invasion de la République socialiste Tchécoslovaque par les Soviétiques, etc.) -, grandissaient la reconnaissance et la valorisation des mérites des films populaires, ce que nous a permis d'inférer sur l'importance du contexte sociopolitique sur l'acceptation critique et sur le genre des films réalisés.

Concernant les *chanchadas*, nous avons vu comment elles ont été influencées, au début des années 1950 (notamment après le retour au pouvoir du président populiste Vargas et la promulgation de la la loi sur la création de la Petrobras), par la vague de nationalisme qui a submergé le Brésil et qui avait commencé avec la révolution de 1930. Des discussions nationalistes qui reflétaient l'envie d'une politique extérieure plus autonome vis-à-vis des pays développés dans un moment de crise politique internationale marqué par la Guerre de Corée et le déclenchement de la guerre froide. Un conflit qui s'est propagé dans tout le Brésil, a divisé la classe politique (notamment les militaires, désormais divisés entre les capitalistes favorables aux Américains et les anti-impérialistes plus

proches de la Russie communiste) et a conduit le président Vargas à un suicide dont l'objectif principal a été d'éviter le putsch que les conservateurs fomentaient.

Outre les discussions nationalistes, nous avons analysé comment, depuis 1930, la politique intérieure avait été marquée par l'envie d'union nationale et de centralisation du pouvoir avec l'objectif de mettre fin à l'influence des oligarchies locales et aux privilèges de certains états au détriment de l'ensemble de la fédération. Tout, ou presque tout, avait été mis en place pour que les divergences, politiques et culturelles, soient effacées au nom d'une intégration nationale.

L'heure était venue de définir une identité nationale plus totalisatrice qui englobât toutes les races formatrices du pays, les cultures et les classes sociales, notamment les classes populaires urbaines et leur culture. La radio, jusqu'alors un média élitiste, est transformée par la dictature de l'État Nouveau en un grand véhicule de communication de masse et devient le grand diffuseur de la culture populaire, notamment de la samba, dont le succès immédiat a conduit à la valorisation des Noirs - dont l'importance de leur culture avait été mise en valeur par Gilberto Freyre dans son livre *Casa-grande e senzala* - et du carnaval avec l'organisation des premiers défilés en 1932 et l'officialisation de la fête par la mairie de Rio de Janeiro en 1935.

Par conséquent, cet engouement nationaliste de valorisation de l'élément national au détriment des éléments importés a permis la reconnaissance, la valorisation et la transformation de la culture populaire, permettant à la samba et au carnaval de passer de la marginalité au symbole d'identité nationale, de devenir culture officielle en un court laps de temps.

Ainsi que l'affirme Antigone Mouchtouris, dans une analyse sur la manière dont la culture a été récupérée par certains régimes dictatoriaux, « …la culture officielle émane d'un régime qui se prétend l'expression du peuple. Par un glissement de pensée, la culture officielle, de fait populiste, se veut *populaire* et toute expression différente peut en conséquence être considérée comme bourgeoise et décadente, donc ennemie du peuple[1378]». Une affirmation qui illustre bien la réalité culturelle du Brésil à partir des années 1930 - lorsque le nationalisme populiste a essayé de réduire les différences entre les diverses formes d'expressions culturelles considérées comme typiquement brésiliennes au nom de l'unité nationale - et la représentation mythifiée de la culture populaire au sein des *chanchadas*. C'est pourquoi nous avons analysé comment on décida de valoriser, au nom de l'intégration de la nation et de la fin des régionalismes séparatistes, un type de culture déterminée comme typiquement brésilienne, la culture afro-brésilienne, au détriment de toutes les autres, considérées comme cosmopolites.

[1378] MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie de la culture populaire*. Paris : L'Harmathan, 2007. p. 23.

Influencées par ce contexte nationaliste de valorisation des formes endogènes de culture, les *chanchadas* défendaient la culture populaire – particulièrement la samba et le carnaval - comme une sorte de culture officielle du pays, tel que le souhaitait le président Getúlio Vargas. Dans ces films, cette culture est représentée comme une vision de monde des classes subalternes en opposition à la culture dominante, qui y est souvent ridiculisée, parodiée et perçue comme allogène, cosmopolite et antinationale. Nous avons pu démontrer que cette opposition entre populaire et érudit reflétait aussi une opposition à peine dissimulée entre les classes sociales. C'est pourquoi, dans ces films, les riches sont presque toujours décrits comme mesquins, vilains et représentés comme des universalistes, ennemis ou opposants de la culture populaire.

Dans une relation d'ambivalence et d'ambiguïté typique de certaines expressions de la culture populaire, ces films ont affirmé mais aussi résisté à certaines des idéologies alors en vogue dans le pays. Ainsi, si par rapport à la représentation de la culture populaire, ils sont plutôt conformes aux idéaux d'unité dans la diversité et d'harmonie culturelle à la mode dans les années 1950, du point de vue politique, ils nient totalement l'idéal d'une société racialement et socialement égalitaire ainsi que l'idéal de la valorisation du travail comme source d'intégration et de réussite sociale qui prédominaient ces années-là. On a pu observer comment ces films, par une sorte d'utopie carnavalesque ou *carnavalisante*, dénoncent les aspects fallacieux de ces idéaux politiques et mettent la société brésilienne à l'envers en créant des solutions individuelles qui rendaient, même si ce n'est que ponctuellement, le monde plus égalitaire.

Nous avons pu constater qu'il s'agit bien de films qui fonctionnent comme un miroir de la société de l'époque dans la mesure où ils représentent la dure condition sociale et économique des ouvriers qui – marginalisés par un processus d'industrialisation et de développement qui ne les incorporait pas ou qui les exploitait, ne leur permettant pas de subvenir par leur travail à leurs besoins basiques – étaient obligés de trouver des alternatives afin de pouvoir contourner la ségrégation sociale dont ils étaient victimes et de continuer à exister plus ou moins dignement. Ces évasions, cette *malandragem*, loin d'être aliénantes comme on l'a souvent supposé, constituaient une forme de résistance qui servaient à nier le présent et à corriger une réalité insatisfaisante, décevante envers les plus démunis. Mais cette carnavalisation de l'univers des subalternes a posé quelques problèmes dans la mesure où elle a construit de façon quasiment utopique un univers diégétique qui allait à l'encontre de la réalité. Nous avons vu que le rôle des femmes dans ces films, par exemple - représentées comme indépendantes et quasiment féministes, qui incarnaient, en quelque sorte, l'envie de liberté des femmes brésiliennes -, est loin de correspondre au quotidien brésilien de l'époque.

Avec leur envie de représenter un pays unifié malgré l'immense hétérogénéité, ces films ont parfois mythifié la vie des pauvres et ont fait abstraction des problèmes raciaux présents au Brésil depuis toujours, puisque, mis à part dans le film *A dupla do barulho*[1379], le thème du racisme n'a jamais été abordé. Par influence directe ou indirecte, consciente ou inconsciente, des idées d'une démocratie raciale présente dans *Casa-grande e senzala*, l'œuvre de Gilberto Freyre, et peut-être aussi pour mieux accentuer la méchanceté des riches, ces films ont transféré tous les conflits aux champs sociaux, aux oppositions de classe, origine et cause, pour beaucoup de chercheurs contemporains, du préjugé racial.

Nous avons pu voir aussi comment dans ces films - dans une envie de contrecarrer la suprématie du cinéma américain au Brésil -, la valorisation de cette culture populaire faisait partie d'une quête d'identité cinématographique, d'une « typicité» pour le cinéma brésilien qui passait par la construction manichéenne de la culture populaire comme modèle d'authenticité, en tant que culture endogène, par opposition à la culture hégémonique considérée comme inauthentique, parce qu'allogène. Une authenticité qui a souvent été recherchée dans les arts brésiliens dans le cadre de la définition d'un caractère national, souvent défini par l'affirmation d'un élément natif mis en opposition à un élément étranger (notamment la culture coloniale portugaise), comme cela a été le cas dans le Romantisme et dans le Modernisme brésiliens. Dans les *chanchadas*, l'authenticité cinématographique passait par l'affirmation d'un cinéma populaire inspiré par les règles du genre comique et musical qui devait être proche du peuple - dont il devait parler la langue - et avoir une forme simple et compréhensible par toute la population, notamment par les ouvriers dont la majorité était analphabète.

Dès lors, les *chanchadas*, comme on a pu le voir dans le cas de *Carnaval Atlântida*, film modèle de leur proposition, faisaient l'apologie d'un cinéma dépourvu de tout intellectualisme et complexité, d'une production simple, non prétentieuse mais bien soignée où le cinéma étranger devait servir comme un simple modèle formel - un point de départ, jamais d'arrivée -, comme une référence qui permettrait de mieux s'en distinguer ou comme le paradigme pour une sorte *d'anthropophagisation* culturelle. C'est pourquoi on y prône, comme dans le mouvement moderniste brésilien, le cannibalisme des œuvres étrangères afin qu'une culture typiquement et entièrement brésilienne soit finalement créée, régurgitée.

Comme l'a affirmé, dans un autre contexte, João Carlos Teixeira Gomes, l'un des biographes et grand ami de Glauber Rocha :

[1379] Le thème a aussi été abordé - et de façon plus directe que dans le film *A dupla do barulho* – d*ans Também somos irmãos*, réalisé par José Carlos Burle en 1949. Le film, qui n'est pas une *chanchada*, raconte l'histoire d'un veuf qui, n'ayant pas d'enfants, décide d'adopter 4 enfants : deux Blancs et deux Noirs. Si dans l'enfance tout se passe bien, dans la phase adulte les Noirs sont confrontés au traitement différencié et aux humiliations causées par le racisme.

> « la sédimentation de la culture est un travail de racines, fondé sur ce qu'un pays peut construire de plus caractéristique à travers l'action de générations successives, anonyme ou érudite, mais souvent produite du dedans vers le dehors. Les influences externes sont inévitables et ne doivent pas être repoussées, sous peine de tomber dans la xénophobie irresponsable, mais elles ne produisent des résultats positifs que si elles sont assimilées de manière à qu'elles ne se révèlent pas transfiguratrices de laculture native[1380]».

C'est exactement de cette façon - en soumettant la culture métropolitaine à la culture considérée comme endogène - que les *chanchadas* concevaient le rapport entre les cultures.

A un moment où la culture populaire n'était pas encore entièrement acceptée par les élites économiques et culturelles et où le préjugé contre tout ce qui était considéré comme typiquement brésilien était immense, ce postulat des *chanchadas* a acquis le caractère d'une lutte doublement politique. D'abord, ces films ont su imposer la reconnaissance, l'affirmation et la valorisation de la culture d'une classe et d'un peuple, notamment les Noirs qui étaient encore très marginalisés, en opposition aux cultures étrangères. Ensuite, ils ont su imposer la valorisation d'un style de film populaire - souvent dénigré par les élites intellectuels et leur complexe de chien bâtard face à la culture étrangère - qui s'opposait à la culture hégémonique et subvertissait certaines conventions esthétiques élitistes de l'époque. Une forme de résistance et de provocation qui n'a pas souvent été remarquée par la critique. Ainsi, dans un premier temps, les critiques – qui ne connaissaient presque pas ces films, qui ne les visionnaient pas beaucoup et qui ne les percevaient que comme des films comiques dont le seul objectif était de faire rire - n'ont pas su saisir l'importance de leur rôle de résistance dans la lutte contre le cinéma américain, ni décortiquer les critiques sociales et politiques dissimulées sous la pauvreté formelle et le langage filmique rudimentaire.

Ces critiques n'ont pas su saisir leur *ridendo castigat mores*. Peut-être parce que, comme l'a affirmé Bergson, le rire est grégaire et « cache une arrière-pensée d'entente, (…) presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires[1381]», ce qui empêcherait une personne étrangère aux causes du rire d'en rire. C'est pourquoi nous pouvons prétexter que c'est peut-être dû à cela que les intellectuels n'ont pas très bien perçu le rire de la *chanchada,* vu qu'ils étaient totalement étrangers à l'univers représenté par ces films populaires et que les thèmes du rire de la *chanchada* ne rencontraient aucun écho en eux.

Le fait que les *chanchadas* n'étaient pas des films intellectuels ou des chefs-d'œuvre du cinéma a assurément joué en leur défaveur. Cependant, ce qu'il est intéressant de relever - et qui est peut-être pour quelque chose dans l'aversion systématique que certains critiques avaient envers ces films –,

[1380] GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997. p. 270.
[1381] BERGSON, Henry. *Le rire*. Op. cit. p. 5.

c'est qu'avec ces films le cinéma perdait le médiateur culturel originaire de la caste des hommes supérieurs qui a souvent caractérisé la haute culture un peu partout dans le monde. Considérés comme des films commerciaux et, à ce titre, comme une marchandise de plus de la culture de masse à laquelle le critique éclairé et intellectualisé devait s'opposer avec véhémence, ces derniers n'ont pas su remarquer les aspects critiques de leurs satires et de leur humour corrosif. En paraphrasant Jean Gilli, nous pouvons affirmer que les *chanchadas*, à l'instar de la comédie italienne, «… a fonctionné comme un extraordinaire moyen d'investigation vis-à-vis de la réalité du pays ; elle a développé sa fonction critique avec toutes les armes - la caricature, la satire, le grotesque - que lui offrait le divertissement…[1382]».

Par ailleurs et à juste titre, il ne nous a pas été difficile de désigner, comme l'une des raisons du succès de ces films, la complicité existant entre eux et leur public dans la mesure où le thème du risible dans ces films n'était pas indifférent à leur public. En outre, les intellectuels brésiliens, notamment les cinémanovistes et la critique de gauche – les grands détracteurs du genre - voyaient le rire et le comique comme quelque chose d'inférieur, d'aliéné, comme quelque chose qui permettait un détournement distractif de la réalité. Pour eux, le rire anesthésiait et montrait de l'indifférence envers la réalité. Critiques de la forme un peu indigente de ces films, ils ont été incapables, initialement, de dissocier la forme pauvre de leur contenu simple mais critique.

Contrairement à Bergson, qui considère que ceux qui n'arrivent pas à saisir les particularités du comique le voient comme « une simple curiosité où l'esprit s'amuse, et dans le rire lui-même un phénomène étrange, isolé, sans rapport avec le reste de l'activité humaine [un rire aliéné][1383]», les critiques brésiliens croyaient que le comique des films était affaire simplement de sensibilité et jamais d'intelligence. Le philosophe français affirme aussi que l'on doit toujours essayé de comprendre le comique par rapport à son référentiel dans la société et non seulement en tant que simple scène comique. Cette position semble condamner les perceptions intellectualistes du dehors qui isolent le rire de son effet ainsi que du milieu social qui reproduit le comique et pour qui le comique est reproduit, en le considérant comme quelque chose d'apathique et d'indifférent. Bergson pense autrement et tente de démontrer « comment ce rapport d'indifférence 'vacuolisé' par l'intelligence, et vécu subjectivement [le rire est une question d'affinités groupales] comme désintéressé, remplit une fonction et sert en fait des intérêts de la vie sociale elle-même…[1384]».

[1382] GILI, Jean A. *La comédie italienne*. Paris : Henry Veyrier, 1983. p. 187.
[1383] Idem. p. 5-6.
[1384] Idem. p. 176-177, note n° 15.

Mais le genre a survécu à toutes les critiques et a maintenu un long dialogue avec son public qui s'identifiait aux personnages et à leurs histoires, lui permettant d'avoir connu un succès jamais inégalé dans l'histoire du cinéma brésilien. Un succès dû au fait que ces films ont marqué un :

> « espace d'insertion de l'homme simple brésilien dans leurs récits et dans la constitution du marché consommateur des films. En jouant habilement avec le processus d'identification entre le monde de l'écran et l'univers du spectateur, la comédie *carioca*, dans sa recréation du réel, a consacré des types comme le héros *malandro* et désœuvré, les coureurs de jupons et les paresseux, les employées domestiques et les propriétaires de pension, les *nordestinos* migrants, outre les autres types qui vivaient le drame du développement urbain[1385]».

Ces personnages bravent certains interdits, contrarient certains principes, tout cela étant représenté dans ces films comme une forme de résistance, comme un mode alternatif d'existence et un moyen efficace de contourner les difficultés qui fonctionnent comme une sorte de carnavalisation de manière quasiment utopique de la vie et de l'imaginaire des pauvres. Ces films n'ont jamais eu l'intention révolutionnaire de changer le monde ou la société brésilienne, même s'ils ont su représenter de façon très critique et objective les problèmes de l'univers des classes subalternes. De façon consciente ou inconsciente, ils ont su construire et manipuler une certaine notion de culture populaire pour mieux la transformer dans la seule matière possible pour le cinéma qu'ils considéraient comme typiquement brésilien. Depuis leur émergence, toutes les formes de cinéma qui sont apparues au Brésil ont cherché à dialoguer avec eux. Soit pour mieux les repousser, soit pour s'en approprier et en améliorer les leçons.

Ces films commencent finalement à voir leurs valeurs reconnues car, même s'ils refusèrent la polarisation politico-idéologique, ils ont su dénoncer les problèmes sociaux et économiques qui affligeaient les plus démunis et le rôle de la bourgeoisie qui les exploitait et qui y est critiquée avec véhémence. Ne souhaitant pas changer le monde (encore moins l'esthétique cinématographique), ils se contentaient de désigner et de dénoncer les problèmes, sans prescrire une solution collective. Inspirés par les idéaux national-populistes[1386] des années 1950, les *chanchadas* ont surtout voulu mettre en valeur la culture populaire, notamment la culture afro-brésilienne, représentée comme un paradigme identitaire et cinématographique. Aujourd'hui, il est presque unanimement reconnu que c'est sous l'impulsion des *chanchadas*, dont les sorties provoquaient un engouement jamais répété

[1385] VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955 »). Op. cit. p. 174.
[1386] A ne pas confondre avec le concept gramscien de « national-populaire » qui a été développé dans le deuxième chapitre.

dans l'histoire du cinéma brésilien, que le Brésil a pu finalement s'enorgueillir d'avoir une industrie cinématographique.

L'analyse de la *chanchada* dans cette recherche n'a pas eu l'intention de refaire l'histoire du cinéma brésilien sous l'optique des classes sociales et des expressions culturelles marginalisés par les élites préoccupées par la reconnaissance et la légitimation d'une culture dite supérieure. Ce que nous avons proposé ici c'est, comme l'observe Marc Ferro, une autre vision de l'histoire institutionnelle[1387] dans la mesure où les *chanchadas* ont cherché à affirmer une histoire allant à l'encontre de celle imposée par les classes dominantes qui fait abstraction de toutes les contradictions du passé qui pourraient miner leur légitimité et leur supposée suprématie sur les autres segments sociaux et culturaux de la société.

Quant au cinéma novo, nous avons pu démontrer comment le mouvement est né en opposition aux *chanchadas*. Au lieu de comédies légères et, soi disant, populacières inspirées par le cinéma américain, les jeunes cinéastes et intellectuels ont idéalisé un type de cinéma sérieux qui fût totalement différent du cinéma américain et de ce qu'ils considéraient comme son pastiche national (les *chanchadas),* de manière à pouvoir non pas renverser mais réduire considérablement la domination du marché par le cinéma impérialiste américain. Dans ce but, les films du cinéma novo devaient être des films révolutionnaires dans la forme et dans le contenu, modernes, indépendants, anti-industriels et auteuristes, en plus de représenter de manière critique l'impitoyable réalité des plus défavorisés, notamment des paysans, de manière à éveiller leur conscience critique, ce qui les conduirait à réaliser, sous la tutelle de l'intellectuel gourou et rédempteur des pauvres, une révolution bourgeoise avant celle socialiste. Dans ce sens, les films s'opposaient aussi au cinéma industriel, commercial et internationaliste réalisé par les grands studios de São Paulo, notamment de la Vera Cruz.

Ce choix d'un cinéma engagé, interventionniste et indépendant comme modèle pour le cinéma brésilien était une forme de définir l'identité du cinéma national par opposition au cinéma commercial américain. Ce nationalisme culturel, qui se confondait avec l'antiaméricanisme de la gauche brésilienne, était très influencé par le concept de national défendu par le PCB Un antiaméricanisme qui, comme nous l'avons vu, a atteint le cinéma lors des premiers congrès de cinéma au début des années 1950 lors desquels les participants et les propositions présentées subissaient une large influence du nationalisme communiste qui inspirerait les premiers films de Nelson Pereira dos Santos et du cinéma novo. Nous avons vu de quelle manière cette influence marxiste a conduit les cinéastes à considérer la culture populaire comme opium du peuple, ce qui se

[1387] FERRO, Marc. *L'histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*. Collection Folio Histoire. Paris : Calman-Levy, 1985. p. 19-29.

reflete dans les films de la première phase du mouvement, les plus marxistes. Ne comportant pas de séparation très nette entre sociologie et idéologie ou entre analyse sociologique et construction idéologique des faits, ces films ont représenté la culture populaire comme la principale responsable de l'aliénation et de la misère du peuple brésilien.

C'est dans ce cadre politico-culturel amplement influencé par le marxisme que le cinéma novo a fondé sa tradition au nom de la valorisation d'un cinéma politiquement engagé et moderne qui cherchait à légitimer intellectuellement le cinéma, afin de l'élever au même niveau que la littérature, et à réifier l'engagement et le rôle du cinéaste-intellectuel de manière à mieux les opposer aux *chanchadas* et au cinéma américain. Une tradition qui, comme nous l'avons souligné, avait du mal à dissimuler un certain élitisme et un certain mépris envers le populaire et le comique, considérés comme inférieurs indépendamment du degré d'aliénation qui, lui, était considéré comme automatiquement inhérent à la culture populaire.

Dans une ligne de rupture semblable à celles tentées par la nouvelle vague - qui refusait le cinéma de qualité française[1388] - et par l'aristocratie de São Paulo - qui lors de la création des grands studios refusait le type de cinéma brésilien existant jusqu'alors (notamment la simplicité et l'aspect populaire des *chanchadas*) -, les cinémanovistes ont préféré faire table rase du passé et fonder leur tradition dans un cinéma indépendant et auteuriste, proche, quant à la forme et au mode de production, de celui du cinéaste brésilien Humberto Mauro et, quant à la thématique engagée, des premiers documentaires sociaux apparus dès la fin des années 1950 (*Arraial do cabo*, de Paulo César Saraceni) et début des années 1960 *(Aruanda,* de Linduarte Noronha). Des films qui surviennent à un moment de rare liberté et de grande utopie dans la société brésilienne, où il y avait une envie accrue d'instrumentalisation des arts (notamment du théâtre, de la musique et du cinéma) qui ont conduit les artistes à se poser la question de la meilleure manière d'intervenir dans les débats plus importants qui avaient lieu à l'époque dans la société brésilienne.

Et *Barravento,* le premier film du mouvement, a, en réifiant le politique et en valorisant la praxis politique, très bien incarné ce modèle d'art instrumentalisé que l'on cherchait à l'époque. Un modèle qui s'appuyait entièrement sur le concept de populaire-national, où populaire avait pris le sens d'art révolutionnaire, synonyme d'art militant réalisé *par* des artistes éclairés *pour* le peuple (qui, dans une définition très restrictive et ségrégationniste, était conçu comme synonyme des personnes engagées dans la lutte pour l'indépendance du pays face aux puissances économiques étrangères, ce qui signifiait que les pauvres ne faisaient pas partie du peuple), par opposition à l'art populaire et

[1388] Voir l'article « Une certaine tendance du cinéma français », de François Truffaut, paru dans le n° 31 des Cahiers du Cinéma de janvier 1954. L'article fut publié aussi dans *François Truffaut. Les plaisirs des yeux : écrits sur cinéma*. Collection Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, n° 46. Edition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 293-314.

aliéné, celui fait *par* le peuple (les classes subalternes) ou par des artistes bourgeois. Une conception de « populaire-national» qui ne gardait qu'un rapport indirect et oblique avec le concept de « national-populaire» créé par Antonio Gramsci, car elle était plutôt influencée par le concept de situation coloniale (inspiré par Jean-Paul Sartre et par Georges Balandier, via Frantz Fanon) selon lequel la culture d'un pays périphérique est automatiquement une copie de la culture métropolitaine - ce qui l'empêcherait de réfléchir à sa propre réalité -, et par la théorie du reflet, qui considère la culture comme une conséquence directe, un reflet, des réalités matérielles, comme l'avait soutenu Lénine.

Ce rêve d'un cinéma interventionniste, indépendant et antiaméricain n'allait pas sans poser quelques problèmes. Ainsi, nous avons pu démontrer le triple romantisme des cinéastes qui ont rêvé d'instrumentaliser le cinéma, de faire la révolution en éveillant la conscience critique d'un peuple majoritairement analphabète avec des films très subjectifs, modernes, anti-commerciaux, engagés et indépendants qui, de plus, seraient capables de s'imposer en permettant la récupération des parts d'un marché entièrement dominé par un cinéma américain très commercial, ce qui était, d'ailleurs, l'un des principaux objectifs des cinémanovistes et de la politique nationaliste de valorisation de l'industrie nationale de l'époque.

Nous avons pu démontrer dans quelle mesure le cinéma novo, paradoxalement, a été victime de ce qu'il dénonçait, c'est-à-dire, d'une situation coloniale, puisque le mouvement s'est laissé influencer par des idées que le PCB importait de l'Europe sans jamais chercher à les adapter à la réalité et à l'histoire spécifiques du Brésil. Ainsi, l'idéologie que l'on a essayé d'imposer au pays était directement importée de la métropole. En outre, l'importation de ces idées marxistes d'une Europe dont l'histoire et l'organisation politique étaient différentes de celles qui prévalaient au Brésil, a obligé les communistes brésiliens et leurs sympathisants à imaginer ce pays comme un pays féodal, afin de justifier leur conception stalinienne d'une révolution par étapes, ce qui a engendré une situation qui était loin de correspondre à la réalité locale. Pour ce qui concerne les films, l'acceptation, sans remise en question de la part des cinéastes, de ces idées « hors de lieu» a eu pour effet une totale construction de la culture populaire de façon à non seulement l'insérer dans le moule imposé par les idées importées d'un autre continent et d'une autre époque, mais aussi d'affirmer le cinéma politique comme *le* modèle de cinéma brésilien.

De cette manière, toute la conception du populaire comme opium du peuple, ainsi que celle d'un intellectuel paternaliste et défenseur des pauvres aliénés et incapables de se défendre eux-mêmes émanaient d'une vision subjective, confondue parfois avec une vision de classe, construite idéologiquement du dehors afin d'affirmer, à travers l'instrumentalisation de l'art, le cinéma engagé et indépendant comme une identité possible pour le cinéma brésilien. Il en résulte que plusieurs

expressions de la culture populaire (tels que la religion, le carnaval ou le football), dont certaines étaient d'ailleurs admirées par les jeunes cinéastes en dehors de l'écran, sont représentées seulement dans son versant aliéné, en oubliant l'ambivalence et l'histoire de résistance de la culture populaire brésilienne, source permanente d'affirmation identitaire et d'opposition au colonialisme.

En effet, les cinémanovistes n'ont jamais cherché à analyser la culture populaire à partir de ses propres codes qui, d'une certaine manière, sont l'assurance de son autonomie par rapport à la culture des élites. Une telle analyse leur aurait permis de constater que la spontanéité et l'ambiguïté de quelques-uns de ses codes, qui constituent en même temps son indice de particularité, amalgament des éléments libérateurs avec des éléments aliénants. Ignorer sa propre logique ou vouloir subvertir soudainement, du dehors vers le dedans, ces aspects considérés de manière ethnocentrique comme négatifs et parasitaires, peut être perçu comme une tentative de mise en adéquation contraignante de cette culture aux canons de la culture dominante, ce qui conduirait à une homogénéisation et à une dépersonnalisation d'une culture qui a sa propre forme d'expression.

C'est pourquoi il était important non seulement de contrecarrer cette perception ethnocentrique avec des exemples de l'histoire de lutte et de résistance engagées par la culture populaire tout au long des années, mais aussi et surtout de démontrer l'incohérence d'une telle conception de la culture populaire considérée, de manière univalente, uniquement comme aliénée. Une incohérence qui - renforcée par le fait que les cinémanovistes voulaient parler au peuple avec des films aux contenus difficiles (voire hermétiques) et par les des problèmes de distribution – est assurément à l'origine du manque de dialogue des films avec le peuple et qui corrobore l'idée d'une quête d'une identité cinématographique, dans la mesure où les cinéastes ont donné l'impression, par la valorisation parfois excessive de l'expérimentation esthétique, que le cinéma avait autant, voire plus d'importance que l'engagement politique, ce qui leur a permis de changer d'opinion au fil des années ou de ne pas hésiter à collaborer avec des personnes ou des institutions auxquelles ils s'opposaient idéologiquement[1389].

[1389] Comme cela a été le cas de la propagande de la Shell dans *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* ou de l'acceptation de l'aide de la CAIC, la Comissão de Ajuda à Industria do Cinema (Commission d'Aide à l'Industrie Cinématographique) créée en 1963 par le gouverneur conservateur Carlos Lacerda, l'un des principaux instigateurs du putsch, visant à développer l'industrie cinématographique à travers le financement et l'attribution de prix aux films. *Vidas secas,* de Nelson Pereira dos Santos ; *Deus e diabo na terra do sol* et *Terra em Transe*, de Glauber Rocha ; *O desafio* et *Capitu*, de Paulo César Saraceni ; *Macunaíma* et *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, et *Menino de engenho*, de Walter Lima Júnior, ont été quelques-uns des films du cinéma novo qui ont compté sur l'aide de la CAIC. L'aide de la CAIC a motivé une divergence entre Ruy Guerra, le seul à avoir refusé l'aide de la commission, et certains cinémanovistes. Ruy Guerra, dont le film *Os cafajestes* (*La Plage du désir*) avait été retiré de l'affiche par le gouverneur en raison d'une demande de l'Église, a été l'un des rares à refuser ce système d'aide, ce qui lui a valu l'animosité du groupe et l'inimitié éternelle de Glauber Rocha. Nous pouvons encore citer comme exemple de leurs engagements cinématographiques, pris invariablement au détriment de leur idéologie, le fait que le communiste Nelson Pereira ait réalisé en 1966, en pleine dictature militaire (mise en place et soutenue avec le soutien des Américains), un film pour l'Alliance pour le Progrès (*Cruzada ABC*), le supposé programme d'aide économique au développement des

Ceci explique que, schématiquement, pour les cinéastes, dont l'objectif principal était de créer un cinéma différent du cinéma américain dans le fond et surtout dans la forme, le dialogue avec le peuple avait une moindre importance. Au demeurant, nous pensons que la polémique entre les membres du cinéma novo et ceux du CPC a été le corollaire de cette incohérence et du fait que ces derniers défendaient la réalisation de films aux contenus faciles de manière à être compris par le peuple, tandis que les premiers essayaient de détacher, quand cela les arrangeait, l'esthétique de la politique.

A ce titre, il est important d'ouvrir une parenthèse afin d'expliquer l'origine de ce conflit opposant deux mouvements culturels de gauche, en le replaçant dans le cadre des débats sur la forme et le contenu qui étaient très en vogue au Brésil au début des années 1960[1390] et qui cherchaient à affirmer l'engagement politique comme le modèle d'art brésilien (sa spécificité), ce qui permet d'éclairer, sous un autre angle, l'opposition entre la *chanchada* et le cinéma novo, étant donné que pour ces derniers, les comédies populaires avaient peut-être la thématique nationale qu'il fallait pour affirmer l'identité du cinéma brésilien, mais pas la forme.

Même si autant le CPC que le cinéma novo étaient influencés par le PCB, les cinémanovistes valorisaient un art politique subordonné non pas aux intérêts populaires ou aux intérêts des partis politiques, mais à l'esthétique de prédilection des cinéastes, et cherchaient à réaliser des « films d'auteur, lorsque le cinéaste devient un artiste engagé à l'égard des grands problèmes de son temps[1391]», tandis que les membres du CPC, ancrés sur une défense inconditionnelle du réalisme socialiste qui les conduisait à valoriser le contenu de films populaires aux formes simples tels *O pagador de promessas* et *Assalto ao trem pagador*, soutenaient que :

---

pays latino-américains mis en place par les États-Unis. Un programme que la gauche brésilienne surnommait l'alliance arrête le progrès (un jeu de mots en raison du fait que la préposition pour et le verbe arrêter s'écrivent quasiment de la même façon) ; le soutien accepté de la part de la banque Banco Nacional du très conservateur José de Magalhães Pinto, gouverneur de l'état de Minas Gerais de 1961 à 1966 et l'un des piliers du putsch militaire, ou le rapport indirect qu'ils ont entretenu avec les militaires qui ont créé l'Embrafilme, la grande mère du cinéma novo. L'importance de la banque Banco National pour le cinéma novo apparaît dans deux documentaires de Joaquim Pedro de Andrade : *Garrincha, a alegria do povo* (1963) et *Cinéma* Novo, un documentaire réalisé pour la télévision allemande en 1967. Ils n'ont pas hésité non plus à accepter l'aide du producteur, distributeur et exploitant Luiz Severiano Ribeiro, qu'ils ont souvent considéré comme le grand ennemi du cinéma national. L'incohérence de ce rapport des cinémanovistes avec l'État, qui est le thème principal du livre de José Mário Ortiz Ramos : *Cinema, Estado e lutas culturais : anos 50/60/70*, était dû au fait qu'ils pensaient que le cinéma (que l'art de manière générale) devait être entièrement financé par un État culturellement neutre et à la différenciation qu'ils faisaient entre État et gouvernement, le premier devant être un producteur culturel et impartial, un véritable mécène, de tous les artistes indépendamment de l'idéologie du gouvernement en place ou des artistes eux-mêmes.

[1390] Ces questionnements à propos de la meilleure forme et le meilleur contenu pour le cinéma brésilien, qui s'aiguisent au début des années 1960 en raison de la polémique entre le CPC et le cinéma novo, a toujours été présent, d'une manière ou d'une autre, au sein de la famille cinématographique brésilienne.

[1391] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Op. cit. p. 52.

« l'artiste qui préfère s'exprimer plutôt que communiquer, qui préfère tous les sacrifices à avoir à se limiter àl'idiome impersonnel et uniformisé des grandes masses humaines, ne résout, une fois de plus, qu'illusoirement le problème qu'il n'arrive pas à affronter, en arguant qu'il crée pour l'avenir et non pas pour le présent, que l'humanité ayant évolué, arrivera le jour où tous le comprendront. Dit autrement, il se sent bien en marge de l'histoire de son temps[1392]».

Le CPC voulait un art plus didactique, basé sur un contenu moins esthétisant et dé-complexifié afin que la masse pût comprendre le message, tandis que les cinéastes désiraient un art instrumentalisé qui ne fît pas abstraction de l'expérimentation esthétique ni de la libre expression des auteurs. En termes artistiques, les réalisateurs avaient absolument raison de défendre le postulat de l'auteur et de ne pas souhaiter soumettre l'art à un simple didactisme dirigiste de l'art instrumentalisé. D'un autre côté, du point de vue de la révolution rêvée, cela a peut-être constitué la grande erreur des cinémanovistes et l'un des principaux responsables du manque de communication avec le peuple et le public dans la mesure où l'esthétique révolutionnaire a engendré un certain hermétisme qui a rendu la compréhension du grand public difficile, créant un empêchement de plus au dialogue. Les cinéastes, notamment Glauber Rocha, refusaient - au contraire de ce que souhaitaient les membres du CPC -, à montrer la culture comme elle l'était, ce qui signifiait, d'après eux, ignorer ses aspects aliénants. Par conséquent, en s'appuyant sur le concept d'opium du peuple, ils ont opté pour une dénonciation du populaire comme aliénant qui visait essentiellement l'affirmation du cinéma engagé comme modèle pour le cinéma brésilien en opposition au cinéma commercial américain qui dominait le marché et aliénait le public brésilien. L'erreur d'une telle approche manichéenne et non dialectique, comme aurait été préférable, a été de n'avoir souligné que les caractères négatifs du populaire (culture et peuple), ce qui a révélé une totale incompréhension historique de la culture populaire.

Pour les « cinémanovistes», l'art révolutionnaire devrait avoir une forme, un message et un contenu politiques, et non seulement un contenu politique comme le voulaient les membres du CPC, tandis que pour ces derniers, qui souhaitaient apporter la conscience au peuple de la manière la plus simple et objective possible, le politique, auquel la culture devrait être entièrement soumise, avait plus d'importance que l'esthétique. Carlos Estevam exigeait des artistes non pas qu'ils contrariassent leurs vocations artistiques en devenant de simples pamphlétaires, mais qu'ils sussent « imprimer à leur production un propos plus audacieux dans le sens d'expliciter les problèmes et les solutions dans leurs aspects plus palpables et immédiats[1393]» afin d'éduquer politiquement et non pas culturellement la masse.

[1392] ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Op. cit. p. 99.
[1393] Idem. p. 23-24.

Estevam avait conscience que l'instrumentalisation de la culture n'était pas, en soi, la meilleure chose en termes culturels, mais il était aussi convaincu que cela était la meilleure solution politique dans la lutte pour l'éveil de la conscience des travailleurs. D'après lui, même si l'instrumentalisation n'est pas la forme idéale de culture, elle est la seule forme possible dans une structure capitaliste où l'ouvrier est constamment exploité et spolié de ses droits les plus primaires. En ce sens, l'art tourné vers les ouvriers n'aurait pas à avoir honte de sa simplicité. En fait, ce qu'il condamnait était le formalisme excessif d'artistes qui défendaient l'autonomie esthétique de l'art au détriment du contenu, sans se préoccuper de la compréhension de leurs œuvres par le public.

Tout cela nous amène à penser que la position des membres du CPC était plus judicieuse, nuancée et en adéquation avec leurs propos. Ils ne défendaient pas l'existence d'un art différent pour chaque couche sociale de la société brésilienne, mais cherchaient à empêcher que l'art fût excessivement intellectualisé en rendant difficile sa compréhension par les ouvriers dont l'immense majorité était analphabète. Pour les membres du CPC, le plus important - et sur ce point ils se montraient radicaux - c'était le message politique véhiculé par les œuvres et le niveau de compréhension du public cible car « les problèmes relatifs au niveau doivent être résolus, non pas à partir des idéaux de culture, mais à partir du stage de développement culturel dans lequel se trouvent les secteurs de la masse auquel se destine la culture populaire[1394]». Nous insistons sur le fait que le CPC n'exigeait pas que les films fussent commerciaux, mais seulement qu'ils fussent compréhensibles pour le public et que leur contenu fût privilégié non pas au détriment total de la forme, mais de manière que celle-ci soit totalement soumise au contenu. L'éveil de la conscience et la révolution subséquente ne pourraient pas avoir lieu si les œuvres ne pouvaient être comprises. La forme ne devrait être qu'un simple vecteur du processus de « conscientisation».

Les arguments du CPC s'inscrivent dans la ligne défendue par Jean-Patrick Lebel. Conscient du fait qu'une œuvre d'art qui veut avoir un contenu idéologique suffisamment novateur pour subvertir les codes formels et de contenu de son public court le risque de ne pas être comprise, le réalisateur et producteur français soutient que :

> « …une forme trop nouvelle, conçue uniquement par rapport à son adéquation à l'effet idéologique recherché au niveau de la seule structuration esthétique et idéologique des images et des sons, risque (…) de devenir un masque par rapport au contenu idéologique qu'elle incarne et véhicule. Dans la mesure où elle échappe au public par sa nouveauté, son effet idéologique (le sens qu'elle manifeste) dérape ou s'avère inopérant[1395]».

[1394] Idem. p. 50.
[1395] LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Op. cit. p. 85.

Dit autrement, comme l'observe le professeur brésilien Dênis de Moraes, « lorsque le signifié n'est pas reconnu dans le processus de dé-codification, le symbole tombe dans le vide et l'échange imaginaire ne se réalise pas[1396]».

Néanmoins, malgré sa plus grande cohérence politique, le CPC, tout autant que le cinéma novo, a raté le train de l'histoire en ne réussissant pas non plus son objectif de dialoguer avec le peuple. Ce détour par le conflit entre les cinéastes et les membres du CPC était important pour montrer le débat sur la forme et le contenu (qui avait eu lieu à l'époque) et le fétichisme esthétique des cinémanovistes qui les a conduit, dans un premier temps, à refuser le cinéma comme une simple représentation de la réalité et à valoriser davantage les aspects créatifs des films que leur communication avec le public, ce qui, du point de vue artistique, fut d'une grande importance pour l'histoire du cinéma brésilien et mondial.

Plus tard, certains cinémanovistes ont reconnu l'incohérence d'un tel propos, ont fini par donner raison aux membres du CPC et ont cherché à entamer un dialogue avec le public. Ainsi, le réalisateur Leon Hirszman, qui a été l'un des membres fondateurs du CPC, a admis que l'insistance sur « le cinéma d'auteur a parfois éloigné le cinéma novo d'une vision sociale plus conséquente, plus politique[1397]», tandis que pour Walter Lima Júnior, un autre membre du cinéma novo à avoir finalement donné raison au CPC, il s'agissait d'un :

> « questionnement d'intentions et de réalisation […] de la [meilleure] forme pour arriver au spectacle. Le CPC n'avait pas tort, mais à ce moment-là on ne voyait pas cela. Je trouvais que, partiellement, ce qu'ils disaient avait un certain sens, fussent-ils demandeurs d'autres formes […] de dogmes. Je pensais que l'on devait obéir à certains modèles de communication avec le public, même s'il fallait renouveler le langage du cinéma, mais qu'il devait y avoir une préoccupation envers le spectacle parce que le cinéma est très cher[1398]».

Ensuite, nous avons pu démontrer comment l'avènement du putsch militaire de 1964 a provoqué la fin du rêve d'une révolution socialiste et d'un cinéma interventionniste et rédempteur d'un peuple opprimé dont ils avaient rêvé et a plongé les cinéastes et intellectuels de gauche dans une réflexion révisionniste de l'histoire politique récente du pays afin d'essayer de comprendre les raisons de la défaite de la gauche. Cette analyse du passé, présente dans les films de la deuxième phase qui ont échangé la campagne contre la ville et les paysans contre les classes moyennes urbaines (qui étaient totalement absentes dans les films de la première phase au nom, très probablement, d'un front

---

[1396] MORAES, Denis de. « Imaginário social e hegemonia cultural". Texte consulté le 15 juin sur le site www. acessa.com et disponible sur l'adresse www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297.
[1397] VIANY, Alex. *O processo do Cinema* Novo. Op. cit. p. 311.
[1398] Interview accordé à Pedro Simonard et publié dans *A geração do Cinema* Novo : para uma antropologia do cinema. Op. cit. p. 90.

unique nationaliste qui incluait l'alliance avec une bourgeoisie supposée progressiste), a permis la prise de conscience des erreurs commises par la politique défendue par le PCB et a entraîné progressivement une diminution de l'influence du parti sur les intellectuels, une réduction de l'engouement politique et une certaine désidéologisation des arts.

Outre l'analyse du putsch militaire et la réduction de l'influence des communistes sur les intellectuels et artistes brésiliens, nous avons vérifié comment le changement progressif mais radical de voie des cinémanovistes a été rendu possible, voire contraint, par l'émergence de l'INC, le très libéral Institut National de Cinéma, et sa défense d'un cinéma internationaliste et commercial entièrement opposé au type de cinéma artistique et nationaliste proposé par les membres du cinéma novo, par l'avènement du *Tropicalisme* avec sa valorisation non hiérarchisée d'un Brésil archaïque et moderne et son rapport décomplexé avec les influences étrangères et la culture de marché qui a remis en question l'élitisme culturel et la notion de goût, ainsi que par la publication de l'Acte Institutionnel numéro 5, qui a définitivement plongé le pays dans les ténèbres du totalitarisme militaire avec la suppression de toutes les libertés d'opinion et expression.

Ces changements politico-culturels, en plus de ceux imposés par la politique culturelle du gouvernement dictatorial, ont entraîné un culte du marché ou, dit autrement, une marchandisation de la culture qui a mis en avant l'aspect industriel et la viabilité économique du cinéma. Tout cela a permis une redécouverte valorisante de la culture populaire et, spécialement, des *chanchadas*, lesquelles, malgré la permanence de certaines hésitations de la part de certains cinémanovistes, sont devenues un modèle de cinéma possible pour tenter de séduire le marché et d'attirer finalement le grand public vers les films, ce qui, dans l'économie de marché établi par les militaires, était quasiment une obligation si on voulait continuer à tourner des films. Ainsi, nous avons pu constater que les cinéastes ont cherché, dans la troisième phase du mouvement, à effectuer une tentative de synthèse entre le cinéma populaire et le cinéma intellectuel en réalisant des œuvres qui dialoguassent directement avec les comédies populaires du passé. Une attitude qui satisfaisait, d'une certaine manière, la valorisation du national mise en œuvre par la politique culturelle du gouvernement conservateur. Les cinéastes étaient contents de pouvoir continuer à réaliser des films et le gouvernement était heureux de pouvoir financer des œuvres de qualité artistique indéniable qui en outre cherchaient à dialoguer avec le grand public sans contester le pouvoir établi. Ainsi, nous avons pu démontrer de quelle manière l'idéologie libérale a eu raison du rêve d'un cinéma engagé.

Nous sommes conscients que, malgré la taille de cette recherche, il reste encore plusieurs points à explorer. D'ailleurs, il serait intéressant de continuer cette recherche en analysant ce refus du comique et de la culture populaire de la part des cinéastes sous l'optique du « complexe de chien bâtard» (que nous avons défini ci-dessus) qui les a conduits à concevoir comique et populaire

comme synonyme de populacier, inférieur et aliéné[1399] et à préférer un cinéma sérieux, intellectualisé et politiquement engagé dans le but de séduire la critique internationale. Il s'agirait de démontrer, à partir de l'analyse des écrits des cinéastes, l'importance qui a été donnée, contrairement à ce qui est couramment dit, aux festivals et à l'opinion de la critique internationale.

L'analyse de ces textes permettrait aussi de démontrer la différence existant entre les écrits et les interviews des réalisateurs destinés à la presse étrangère et ceux qui étaient destinés à la presse brésilienne. Au cours de cette recherche qui se termine, nous avons pu observer que, dans certains articles et interviews destinés à la presse étrangère, la culture populaire apparaît comme une victime de la situation de dépendance économique du Brésil (le pays étant dépendant, elle ne pouvait être qu'une culture colonisée et aliénée), mais aussi, tout de même, comme quelque chose d'authentique qui devait être valorisé malgré l'aliénation (ce qui semble plus proche de la vraie pensée des cinéastes, c'est-à-dire, de leur pensée pré-idéologique). Dans les textes et interviews destinés à la presse nationale, cette culture populaire est fréquemment décrite comme quelque chose d'inférieur, comme naturellement aliénante en raison de sa condition même de populaire, souvent perçue comme le lieu même de la non-culture, de l'archaïsme, du manque de civilisation. Il serait intéressant de vérifier dans quelle mesure la teneur et la perception des critiques internationales et nationales ont eu tendance à reproduire cette dichotomie opposante puisque les premières percevaient la représentation de la culture populaire dans les films comme valorisante, ce qui n'était sûrement pas le cas avant les films de la troisième phase, tandis qu'une grande partie des critiques nationales décelait une espèce de mauvaise foi des cinéastes envers le populaire.

Cela permettrait d'analyser la différence entre ce que pensaient les réalisateurs et ce qu'ils ont mis en scène dans leurs œuvres (une différence entre les discours extra-filmique et filmique), ce qui a très probablement induit certains analystes à voir dans les films des idées qui n'y sont pas vraiment. Il ne fait nul doute que les cinéastes admiraient la culture populaire (qu'ils la pratiquaient en dehors de l'écran et de toute idéologie, comme nous avons pu le voir), mais ce n'est pas du tout ce qui se voit dans les films des première et deuxième phases. Et cette différence entre un penser et un agir

[1399] Il aurait suffi aux cinéastes de porter un œil attentif à l'histoire du cinéma mondial pour s'apercevoir qu'il y a eu, à des époques différentes, plusieurs cas de films comiques et politiquement engagés ou simplement critiques. Ils auraient pu suivre l'exemple des comédies engagées du cinéma soviétique tels que *Les aventures extraordinaires de M. West au pays des bolcheviks*, une comédie burlesque réalisée par Lev Koulechov et sorti en 1924, *Volga Volga*, une comédie música le réalisée par Grigori Aleksandrov et sortie en 1938, et *Les tractoristes*, un film de 1939 réalisé par Ivan Pyriev, deux comédies dans le plus pur réalisme socialiste stalinien; du cinéma italien contemporain, où des grands intellectuels (comme l'écrivain Vitaliano Brancati) et même des cinéastes de gauche (comme Pasolini et Mário Monicelli, entre autres) n'ont pas hésité à écrire et/ou à réaliser des films comiques afin de profiter de la facilité du genre pour communiquer avec leur public et passer leurs messages critiques ; ou encore de l'humour critique de Tomàs Gutiérrez Alea qui a réalisé en 1966 *La muerte de un burócrata* (*La mort d'un bureaucrate*) et dont les premiers courts-métrages étaient apparemment très humoristiques, mais aussi très critiques envers la société cubaine de l'époque de Fulgêncio Batista.

était due à leur idéologie marxiste, à la nécessité d'affirmer un cinéma engagé et moderne comme la spécificité nationale par opposition au cinéma classique et aliéné américain ainsi qu'à l'idée d'un front unique qui les a empêchés de critiquer les classes moyennes dans les films de la première phase. Ainsi, il ne restait à un cinéma qui se voulait engagé et protecteur des opprimés qu'à concevoir la culture populaire comme aliénante.

Une autre extension de recherche possible pourrait concerner la représentation de la ville de Rio de Janeiro dans les *chanchadas* et le cinéma novo. Comme ces deux mouvements ont eu lieu à Rio de Janeiro, qui a été utilisée comme décor et parfois même comme personnage de nombreux films, il serait aussi intéressant d'analyser la manière totalement opposée de représentation de la ville dans les films de ces deux mouvements.

Nous espérons ainsi avoir pu démontrer, à partir d'une perspective historique qui a servi de base à la compréhension du cadre social, économique et politique de la période analysée, que plus qu'un simple reflet de la société, les films, bien au contraire, ont cherché à la reconstruire à partir de certaines idéologies plus ou moins dominantes au sein de certains groupes. Ils ont cherché à construire le populaire et sa culture - les uns à partir d'une vision populiste de valorisation manichéenne de l'imaginaire social des classes populaires et les autres à partir d'une conception misérabiliste de la culture populaire - comme étant quelque chose de pauvre et d'aliéné qui avait du mal à dissimuler son légitimisme ethnocentrique[1400]. Ainsi, nous pouvons dire que les réalisateurs ont essayé d'imposer une autre réalité qui, produit d'une construction entièrement subjective et idéologique, ne reflète pas de manière pragmatique la société de l'époque. Autant dans la carnavalisation des *chanchadas* que dans la construction de la culture populaire comme opium du peuple, il y a eu une négation du réel dans le sens où il y a eu une représentation qui cherchait à contrarier ce réel. Les films populaires montrent le monde comme il devrait être et le cinéma novo comme il était supposé être selon l'idéologie marxiste.

Nous nous sommes aussi attachés à démontrer que la construction idéologique de la culture populaire, qui a oscillé selon les contextes sociaux, politiques et économiques des époques concernées, visait l'affirmation d'une identité possible pour le cinéma brésilien. D'un côté, inspiré par des idées chères à un populisme nationaliste qui s'évertuait à valoriser l'industrie nationale sans s'opposer aux entreprises et aux capitaux étrangers à condition qu'ils soient soumis aux capitaux nationaux, on mettait l'accent sur la valorisation de la culture populaire et une représentation plus naturaliste. De l'autre, influencé par les théories marxistes, on prônait que l'industrie et les cultures

[1400] Sur les notions de populisme, légitimisme et misérabilisme dans l'analyse de la culture populaire, lire : MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. *Introduction aux Cultural Studies*. Collection Repère. Nouvelle édition. Paris : La Découverte, 2008. p. 43.

des pays périphériques ne pourraient être autonomes et authentiques que lorsque ces pays seraient indépendants des puissances étrangères, on mettait l'accent sur le politique et une représentation plus réaliste. Dans le premier cas, c'est la culture, devenue sujet des films, plus que le cinéma, qui est affirmée comme modèle identitaire, tandis que dans le deuxième cas - où l'industrie cinématographique est plus importante que la culture nationale, laquelle, devenue objet des films, était supposée être aliénée et ne servait qu'à satisfaire le besoin d'une thématique nationale des films - c'est le politique qui, avec son idéal de transformation et de libération nationale à travers la prise de conscience par le peuple de sa misère et de son exploitation, servait de modèle identitaire et de légitimation pour le cinéma brésilien. Ceci étant, dans le premier cas, on ne voyait aucun problème à avoir un cinéma étranger comme un point de départ pour arriver à un cinéma national, tandis que dans le deuxième cas cela était impensable, puisque le cinéma national devrait être thématiquement et formellement opposé au cinéma dominant américain (même s'ils ont été influencés par certains cinémas internationaux, y compris le western américain).

Dans les deux cas, la quête contextuelle d'une identité pour le cinéma brésilien cherchait à conquérir des parts de marché, même si cela semblait plus flagrant, plus théorisé, dans le cas des cinémanovistes. Pour ces derniers, qui confondaient parfois les concepts de national et de nationalisme, la réalisation d'un film n'était pas seulement un acte culturel ou politique, c'était aussi un acte économique, de sorte que l'existence de l'industrie cinématographique brésilienne était aussi importante que l'engagement politique des films. Nous espérons avoir démontré que le projet d'un cinéma engagé faisait partie de la quête d'une spécificité (d'un différentiel culturel basé sur une forme de culture décolonisée) pour le cinéma brésilien qui était associée à une idéologie dominante à une certaine époque, ce qui explique sa disparition graduelle avec la réduction de l'engouement politique.

Quand bien même cela ne faisait pas partie des objectifs initiaux de cette recherche, elle a pu démontrer l'importance des comédies populaires qui, en dépit du fait qu'elles ont été si souvent vilipendées par les critiques, furent transformées en une référence si incontournable pour la représentation de la culture populaire que tous les mouvements cinématographiques significatifs apparus au Brésil après son avènement ont cherché à dialoguer avec le genre en l'utilisant comme un modèle à suivre, pour les uns, ou à éviter, pour les autres. Cela prouve que les critiques initialement reçues par ces films ont pu être victime de ce que Jacques Rivette appelle le « jugement dans la contingence[1401]». Une critique qui, aussi acerbe qu'injuste, était la conséquence directe d'une aversion farouche du comique, toujours considéré comme un genre populaire et,

[1401] *Cahiers du Cinéma*, n° 126, déc 1961. p. 2.

donc, mineur, mais aussi du fait que les intellectuels, notamment les cinémanovistes, considéraient ces films comme aliénés.

A travers l'analyse des formes de la représentation de la culture populaire au sein des deux mouvements, nous espérons aussi avoir démontré l'évolution de l'acceptabilité de la culture populaire au sein de la société brésilienne. Ainsi comme nous avons démontré comment, depuis le Romantisme, en passant par le Modernisme, la quête d'une authenticité, d'une spécificité, est souvent passée par la reconnaissance d'une culture native, nationale, au détriment d'une culture internationaliste. Mais qu'en est-il aujourd'hui des producteurs de cette culture populaire, le peuple ? Si la culture populaire a réussi à quitter la marge de la société pour devenir le symbole de l'identité nationale, les pauvres continuent à être marginalisés dans la société et dans le cinéma brésilien contemporain, comme le prouve la représentation des habitants des favelas dans les « favelas movies» (les films sur les favelas), particulièrement dans le film *La Cité de Dieu*, où les personnages des pauvres sont complètement caricaturés, souvent liés à la délinquance. Ainsi, malgré une plus grande acceptation de la culture des pauvres, autant ces derniers que les expressions de leur culture, telles que le carnaval, le football et les religions populaires, continuent à être sous-exploités dans le cinéma brésilien contemporain, constituant très rarement, dans le champ des fictions, le sujet principal de l'intrigue des films.

Il manque au cinéma brésilien des cinéastes qui donnent la parole aux habitants des périphéries et des bidonvilles brésiliens au lieu de construire leur discours, ou encore des cinéastes qui, à travers un cinéma socialement critique, représentent, de façon non manichéenne et non caricaturale, sans complaisance ni préjugés, l'univers des marginalisés sociaux et leur lutte pour essayer de fuir, tant bien que mal, la marge à laquelle les cantonne la société capitaliste brésilienne. Malheureusement, la critique sociale et politique est devenue quelque chose d'épisodique dans le cinéma brésilien contemporain. Quant à la représentation du peuple dans les films brésiliens, nous pensons qu'elle sera toujours otage des préjugés sociaux et raciaux qui existent encore dans la société brésilienne et qu'un changement ne sera peut-être possible que lorsque que cette société aura évolué et tous ces préjugés envers les pauvres auront cessé. Ce qui veut dire que, malgré tous les changements des dernières années, la route est encore longue.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur le cinéma brésilien

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo : cinema e classes populares*. Campinas : Editora da Unicamp, 2006.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas" : Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo : Annablume, Fapesp, 1999.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio à JK*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany : crítico e historiador*. São Paulo : Perspectiva ; Rio de Janeiro : Petrobras, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro : Alhambra, 1986.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro : Editora 34 ; São Paulo : Edusp, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol : a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política na época da Atlântida*. São Paulo : Olho d'Agua. 2001.

BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crític*a. São Paulo : Polis, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. São Paulo : Nobel, 1982.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003 (la première édition est vraisemblablement de 1985).

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo : Annablume, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. *Propostas para uma história*. (édition revue et élargie). São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

CATANI, Afrânio Mendes Catani e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema* brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CATANI, Afrânio Mendes. *Historia do Cinema Brasileiro : 4 ensaios*. São Paulo : Panorama, 2004.

DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões.* Rio de Janeiro : Funarte, 2001.

DENNISON, Stephanie, SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil 1930-2001*. Manchester : Manchester University Press ; New York : Palgrave, 2004.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1993.

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro : ideias e imagens*. 2e. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul / MEC / SESu / PROED, 1999.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos : um Olhar Neo-Realista ?* São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema : o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, Embrafilme, 1981.

GALVAO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense / Embrafilme, 1983.

GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica* : Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis : Vozes, 1982.

GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e ed. São Paulo : Paz e Terra, 1991.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. 2 vols. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. 2e ed. São Paulo : Paz e Terra, 1996.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas organizada por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Kalil. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2002.

JOHNSON, Randal. *Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema* novo. Tradução de Aparecida de Godoy. São Paulo : T.A Queiroz, 1982.

JOHNSON, Randal and STAM, Robert (org). *Brazilian Cinema (expanded edition)*. 3e ed. New York : Columbia University Press, 1995.

MAURO, Humberto. *Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. VIANY, Alex (org). Rio de Janeiro : Artenova/Embrafilme, 1978.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1982.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia & chanchada : imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina : Eduel, 2005.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo : Annablume; Fapesp; Salvador : Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.

NAGIB, Lúcia (edited). The Brazilian Cinema. London : I.B. Tauris & Co Ltd, 2003.

NEVES, David. *Cinema* Novo *no Brasil*. Petrópolis : Vozes, 1966.

OROZ, Sílvia. *Carlos Diegues : os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro : Rocco, 1984.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987.

PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina : longe de Deus e perto d'Hollywood*. Porto Alegre : L&PM, 1985.

PASOLINI, Pierre Paolo. *L'expérience hérétique : langue et cinéma.* Paris : Payot, 1976.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo : L. Oren, s/d (1975).

PRUDENTE, Celso. *Barravento – O negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo : Editora Nacional, 1995.

RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Circulo do Livro, 1987.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. São Paulo : Brasiliense ; Rio de Janeiro : Embrafilme, 1987.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo : SENAC, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983.

REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha* (org). Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. São Paulo : Cosac & Naify, 2004

ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho impossível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro : Federação de Cineclubes, 1975.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. (prefácio de Alex Viany). Rio de Janeiro : Pallas, 1975.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema* Novo : para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro : Mauad X, 2006.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Funarte, 2000.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/Embrafilme, 1987.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema* Novo. Organização de José Carlos Avelar. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento : cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo : Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transferência*. 3e. São Paulo : Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction de Sylvie Debs. Paris : L'Harmattan, 2008.

Ouvrages sur le cinéma mondial

ALEA, Tomàs Gutiérrez. *Dialética do espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo : Summus, 1984.

AMENGUAL, Barthélemy et alii. *Le « cinema nôvo» brésilien*. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1973 (*Etudes Cinématographiques*, n° 97-99).

ARISTARCO, Guido. *Marx, le cinéma et la critique de film*. Traduit de l'italien par Barthélemy Amengual. Études Cinématographiques n° 88-92. Paris : Lettres Modernes-Minard, 1972.

ASTRUC, Alexandre, D'HUGUES, Philippe. *Le montreur d'ombres*. Paris : Bartillat, 1996.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films.* 2e ed. Paris : Nathan, 1999.

BELLUMORI, Cinzia. *Glauber Rocha*. *Il Castoro Cinema*, n° 13, maggio 1977.

BERGALA, Alain. *Je est un film*. Saint Sulpice-sur-Loire : ACOR (Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche), 1998.

BAECQUE, Antoine (org). *La politique des auteurs*. Collection La Petite Anthologie des Cahiers, n° IV. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001.

CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Collection Nathan Cinéma. Traduit de l'italien par Sophie Saffi. Paris : Nathan, 1999.

CHION, Michel. *La comédie musicale*. Paris : Cahiers du Cinéma (Les petits cahiers), Scéren-CNDP, 2002.

CinémAction n° 110 : *Le cinéma militant reprend le travail*. Courbevoie : CinémAction-Corlet, premier trimestre 2004.

DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.

DOWNING, JOHN D.H. (Edited). *Film & Politics in the Third World*. Brooklin : Autonomedia, 1987.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergueï M. *Cinématisme*. Traduction de Valérie Pozner et alii. Bruxelles : Les presses du réel, 2009.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André (orgs). *Le je à l'écran*. Paris : L'Harmattan, 2008.

ESTEVE, Michel et alii. *Le « cinema nôvo» brésilien*. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1973 (*Etudes Cinématographiques*, n° 93-96).

GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Paris: Éditions Seghers, 1974.

GILI, Jean A. *La comédie italienne*. Paris : Henry Veyrier, 1983. (p. 187)

HARRIES, Dan. *Film Parody*. London : British Film Institut, 2000.

HENNEBELLE, Guy. *Les cinemas nationaux contre Hollywood*. Collection Septième Art. Édition augmentée par Guy Gauthier. Paris : Éditions du Cerf, 1975, et Éditions Cerf-Collet, 2004.

JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Collection « Nathan Cinéma». Paris : Nathan, VUEF, 2003.

KING, Geoff. *Film Comedy*. London : Wallflower, 2002.

LAGNY, Michèle et alii. *La révolution figurée : inscription de l'Histoire et du politique dans un film*. Paris : Albatros, 1979.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris : Éditions Sociales, 1971.

SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial.* Paris : FlamMárion, 1949.

SADOUL, Georges. *Le cinéma : son art, sa technique, son économie*. Paris : La Bibliothèque Française, 1948.

MARIE, Michel et alii. *Lectures du film*. Collection Ça / Cinéma. Paris : Albatros, 1980.

MASSON, Alain. *Comédie Musicale*. S/V : Stock Cinema, 1981.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987.

TRUFFAUT, François. *Les plaisirs des yeux : écrits sur cinéma*. Collection Petite Bibliothèque des *Cahiers du Cinéma*, n° 46. Edition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987.

Ouvrage sur l'histoire du Brésil

CARONE, Edgar. *O Estado* Novo *(1937-1945)*. Rio de Janeiro : Difel, 1976.

DREIFUSS, René Armand. *1964 : a conquista do Estado : ação, política, poder e golpe de classe*. 7e ed. Petrópolis : Vozes, 2008.
ENDERS, Armelle. *Nouvelle histoire du Brésil*. Paris : Chandeigne, 2008.

FAUSTO, Boris. *Historia Concisa do Brasil*. 2e. São Paulo : Edusp, 2006 (2001).

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas : o poder e o sorriso*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 3e ed. 11 vols. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Historia Geral da Civilização Brasileira ; t.3, v.4).

FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil republicano*. 4 vols. 4e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6e. São Paulo : Atica, 2003.

JAGUARIBE, Hélio. *O nacionalismo na atualidade brasileira*. Rio de Janeiro. MEC, ISEB, 1958.

IANNI, Octávio. *O Estado e planejamento econômico no Brasil : 1930-1970*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1977. p. 76-77.

MONIZ, Edmundo. *Canudos : a luta pela terra*. 2e ed. São Paulo : Global, 1982.

MORAES, Dênis de, e VIANA, Francisco. *Prestes : lutas e autocríticas*. Petrópolis : Vozes, 1982.

MORAES, Denis. *A esquerda e o golpe de 64 : 25 anos depois as forças populares repensam seus mitos, sonhos, ilusões*. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989.

PESSOA, Reynaldo Carneiro (org). *PCB : vinte anos de política (1958-1979) : documentos*. São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 1977 (1e ed. en 1966).

PRESTES, Luiz Carlos. *Os problemas atuais da democracia*. Rio de Janeiro : Vitória, 1947.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil : de Getúlio a Castelo*. 5e ed. Traduit de l'anglais par Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976. p. 120.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio de Janeiro : ISEB, 1960.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. « Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa independente». In : *O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. Vol 3 de *O Brasil Republicano*.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 5e ed. São Paulo : Paz e Terra, 2003.

Ouvrages sur l'histoire culturelle du Brésil

BARCELLOS, Jalusa (entrevistas). *CPC da UNE: uma historia de paixão e consciência*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.

BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália : uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da Une*. Campinas : Papirus, 1984.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular : leituras de operárias*. 10e ed. Petrópolis : Vozes, 1986.

BRITO, Mário da Silva. *Historia do Modernismo brasileiro : antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé : tradição e poder no Brasil*. Tradução do francês de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Pallas, 2004.

CAZES, Henrique, CABRAL, Sérgio et al. *MPB : Musique Populaire Brésilienne*. S/A. Paris : Cité de la musique/Réunion des musées nationaux, 2005.

CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 3e. São Paulo : Editora Moderna, 1982.

CHAUI, Marilena. *Seminários*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1983.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência : aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo : Brasiliense, 1986. (p.10)

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro : Iseb, 1960.

COELHO NETO, J. Teixeira. *O intelectual brasileiro : dogmatismos e outras confusões*. São Paulo : Editora Global, 1978.

COUTINHO, Carlos Nélson et al. *Realismo & anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974.

COUTINHO, Carlos Nélson. *Democracia e socialismo : questões de princípio & contexto brasileiro*. São Paulo : Cortez ; Autores Associados, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2005.

COUTINHO, Edilberto. *Zélins, Flamengo até morrer*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro : Rocco, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6e ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens : duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 3e. São Paulo, Atelié Editorial, 2000.

FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular*. Rio de Janeiro : Edições Graal. 1983.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2e ed. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia : Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses : futebol, cultura, sociedade*. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque. *O descobrimento do futebol : modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego*. Rio de Janeiro : Edições Biblioteca Nacional. 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde :1960-70*. 5e. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento : ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro : historia de uma ideologia*. 6e ed rev. São Paulo : UNESP, 2002.

LOPES, Nei. *Sambeabá : o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro : Folha Seca, 2003.

LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Rio de Janeiro : Achiamé, 1983.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe : memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço : cultura popular e lazer na cidade*. 3e ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. *Os errantes do novo século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo : Duas Cidades, 1974.

MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política : Arena, Oficina e Opinião, uma reinterpretação da cultura de esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira : pontos de partida para uma revisão histórica (1933-1974*). 3e ed. São Paulo : Atica, 1977.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais : solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2000.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas : cultura popular*. São Paulo : Olho d'Água, s/d.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada : ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. 2e ed. São Paulo : Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5e ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado : vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991.

PÉCAULT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Ed. de la Maison des sciences des hommes, 1989.

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo : Atica, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo : Dominus, USP, 1965.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro : Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negro*s. São Paulo : Editora 34, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso : a representação humorística na historia brasileira : da Belle Époque aos primeiros tempos do radio*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nàgô e a morte : Pàdè, Asèsè e o culto. Égun na Bahia*. Tradução da Universidade Federal da Bahia. Petrópolis : Vozes, 2007.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. 2e. São Paulo : Global, 2006.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura ?* 13e ed. Coleção *Primeiros Passos. São Paul*o : Brasiliense, 1994 (1983).

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são ? : ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5e (1e 1977). São Paulo : Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo : Paz e Terra, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Historia da literatura brasileira*. 6e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : fábrica de ideologias*. 2e. 2 impression. São Paulo : Atica, 1982.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas : Pontes : Editora da Universidade de Campinas, 1991.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio : o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Ouvrages sur l'histoire culturelle mondiale

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna : Europa 1500-1800*. Tradução de Denise

Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas : Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4e ed. São Paulo : Edusp, 2003.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotiden*. Paris : Gallimard, 1990.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. 3e ed. São Paulo : Perspectiva, 2004.

FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular : memória dos anos 60*. Rio de Janeiro : Edições Graal. 1983.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Les fromages et les vers : l'univers d'un meunier du XVIème siècle*. Collection Histoire. Paris : Aubier, 1980.

GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil, 1989.

HALL, Stuart. *Identités et cultures: politiques des cultural studies*. 2e ed. Edition établie par Maxime Cervulle. Traduit de l'anglais par Christophe Jacquet. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. S/T. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.

MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. *Introduction aux Cultural Studies*. Collection Repère. Nouvelle édition. Paris : La Découverte, 2008.

MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie de la culture populaire*. Paris : L'Harmathan, 2007.

MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris : FlamMárion, 1978.

SATRIANI Luigi M. Lombardi. Anthropologia cultural e análise da cultura subalterna. S/T. São Paulo : Hucitec, S/D.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis : Vozes, 1974.

Ouvrages sur la littérature brésilienne

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo : Martins, 1974.

ÁVILA, Affonso (org). *O Modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo : Atica, 1998.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 44e ed. São Paulo : Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. 3e ed. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.

CANDIDO Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo : Atica, 1989.

CANDIDO, Antonio e ADERALDO, José Castello. *Presença da literatura brasileira : modernismo, historia e antologia*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson et alii. *Realismo et anti-réalismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974.

RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandre (orgs). *100 anos de poesia – um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro : O Verso Edições, 2001.

ROMERO, Silvio. *Historia da literatura brasileira*. BARRETO, Luiz Antonio (org). 2 vols. Rio de Janeiro : Imago ; Aracaju : Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SAYERS Raymond, *The negro in Brazilian Literature*. New York: Hispanic Institute, 1956. Le livre est cité à la page 228, note 349.

Ouvrages sur le marxisme

ALTHUSSER, Louis. *Pour marx*. Paris : La Découverte, 2005 (première édition, Maspero, 1965).

ALTHUSSER, Louis. *Politique et Histoire, de Machiavel à Marx. Cours à l'École normale supérieure de 1955 à 1972*. Texte établi, annoté et présenté par François Matheron. Paris : Seuil, 2006.

BALIBAR, Étienne. *La philosophie de Marx. Nouvelle édition*. Paris : La Découverte, 2001.

BARATTA, Giorgio. *As rosas e o caderno - O pensamento dialógico de Antonio Gramsci*. Tradução Giovanni Semeraro. Rio de Janeiro : DP&A, 2004.

BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo : Símbolo, 1977.

COUTINHO, Carlos Nélson. *Gramsci : um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro : Campus, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. 6 vols. Trad, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.

HOBSBAWM, Eric (org). *Historia do marxismo*. 12 vols. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques, Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação : contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

KONDER, Leandro. *A derrota da dialética ; a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos trinta*. Rio de Janeiro : Campus, 1988.

LÔWY, Michael. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Petrópolis : Vozes, 2002.

LÔWY, Michael. *Ideologias e ciência social : elementos para uma análise marxista*. 9e ed. São Paulo : Cortez, 1993.

LUKACS, Georg. *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*. Traduit de l'allemand par Kostas Axellos et Jacqueline Bois. Paris : Les Éditions de Minuit, 1960.

MARX, Karl. *Les manuscrits de 1844*. Traduction inédite de Jacques-Pierre Gourgeon. Paris : FlamMárion, 1996.

MARX, Karl. « Lettre de Marx à Annenkov». In : *Misère de la philosophie*. Petite Bibliothèque Payot, n° 294. Paris : Payot et Rivages, 2002.

MARX, Karl. "Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte". In : *Les luttes de classes en France*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007.

MARX, Karl. *Les luttes de classes en France*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *L'idéologie allemande*. Traduction de RUBEL Maximilien (avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover). La Pléiade, Vol. 3. Paris : Gallimard, 1982.

MARX, Karl. *Contribution à la critique de La philosophie du droit de Hegel*. Texte Consulté sur le WEB le 27 octobre 2012. In : http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm

MORAES, João Quartim de (org). *Teorias. Interpretações*. 2e ed. 6 vols. Campinas : Editora da Unicamp, 2007 (Vol 3 de *Historia do Marxismo no Brasil*).

PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco historico*. Traduçao de Angelina Peralva. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

RUBEL, Maximilien. *Marx critique du marxisme*. Paris : Payot, 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador : Centro Editorial e Didàtico da Universidade Federal da Bahia, 1995.

Ouvrages généraux

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Collection La Découverte Poche*, n° 123. Sciences humaines et sociales*. Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte, 2002.

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. *Col Folio Essais n° 113*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Levy. Paris : Gallimard, 1972.

ARENDT, Hanna. *L'impérialisme*. Traduit de l'anglais par Martine Leiris et révisé par Hélène Frappat. Paris : Gallimard, 2002.

ARON, Raymond. *L'opium des intellectuels*. Paris : Hachette Littératures, 2002 (première édition par Calmann-Levy en 1955).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. 3e. São Paulo : Unesp / Hucitec, 1993.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduction d'Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Galllimard, 1978.

BERGSON, Henry. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Nouvelle édition critique sous la direction de Frédéric Worms. Op. cit. (p. 5)

BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

BRECHT, Bertolt. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1948.

CAPDEVILA, Nestor. *Le concept d'idéologie*. Collection Pratiques Théoriques dirigée par Étienne Balibar et Dominique Lecourt. Paris : PUF, 2004.

CENDRARS Blaise. *Oeuvres complètes*. Paris : Denoël, 1960.

CRESPI, Franco. *Manuale di sociologia della cultura*. Nuova edizione riveduta e aggiornata. Bari : Editori Laterza, 2003.

CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Collection Histoire. Paris : La Découverte, 1996, 2001.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 9e ed. Traduction de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6e. São Paulo : Perspectiva, 2004.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre.* Collection La Découverte Poche, n° 134. Essais. Paris : La Découverte, 2002.

FERRO, Marc. *L'histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*. Collection Folio Histoire. Paris : Calman-Levy, 1985. (p. 19-29)

FERRY, Luc. *Vaincre les peurs : la philosophie comme amour de la sagesse*. Paris : Odile Jacob, 2006.

FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Traduction de Jean-Pierre Osier avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein. Paris : Gallimard, 2008.

FONTAINE, Philippe. *La représentation : Les figures de la réflexion*. Collection Philo. Paris : Ellipses, 2001.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. 24 vols. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro : Imago, 1976. Vol IX da Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (texte publié pour la première fois en 1908).

GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes ? : pequena filosofia do humor.* Traduction : André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro : Record, 2011.

GOLDMAN, Lucien. *Sciences humaines et philosophie*. Paris : PUF, 1952.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos : o breve século XX : 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita e revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

HOBSBAWN, Eric in : HOBSBAWN, Eric et RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. 6e. São Paulo : Paz e Terra, 2008.

HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs et Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; USP, 1990.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1993.

LUKACS, Georg. *La signification présente du réalisme*. Traduit de l'allemand par Maurice De Gandillac. Paris : Gallimard, 1960.

LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília : Coordenada Editora, 1969.

MALLET, Jean-Daniel. *La tragédie et la comédie*. Col. Profil Histoire Littéraire, n 258-259. Paris : Hatier, 2001.

MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro : Atica, 1988.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro : do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

Platon. *La République*. Traduction, introduction et notes par Robert Baccou. Paris : Flammarion, 1966.

RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie* (*Lecture on Ideology and Utopia*). Traduction de l'anglais de Myriam Revault d'Allones et Joël Roman. Paris : Seuil, 1997.

SAID, Edward. *L'orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*. Paris : Seuil, 2003.

STAM, Robert. *Bakhhtin : da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo : Atica, 1992.

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism : a Comparatif Histoire de Race in Brazilian Cinema and Culture*. New York : Durham / London : Duke University Press, 1997

STAM, Robert. *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London : John Hopkins Unversity Press, 1989.

SAYERS Raymond. *The Negro in Brazilian Literature*. Denver : The Bell Press, 1956.

SWINGEWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Traduit de l'anglais par AZEVEDO, José R.B. Rio de Janeiro : Interciência, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Politics of the World-Economy : The states, the mouvements and the civilizations*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

WEBER, Max. *Sociologie de la religion*. Traduit et présenté par Isabelle Kalinovski. Paris : FlamMárion, 2006.

Textes sans auteurs

Dictionnaire des Genres et notions littéraires. Nouvelle édition augmentée. Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001.

PCB : vinte anos de política - 1958-1979 (documentos). São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

Interview de Leon Hirszman. « Um momento de razão », Rio de Janeiro, *Visão*, 12 de dezembro de 1973.

Introduction à l'anthropologie. Texte sans auteur consulté sur le net le 05 mai 2012. http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_ADCM1.pdf. p.3.

Articles sur le cinéma

ALEA, Tomàs Gutiérrez : « Alienação e desalienação. Eisenstein et Brecht». In : *Dialética do espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo : Summus, 1984.

AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". *Etudes Cinématographiques*, n° 97-99. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1973.

AUGUSTO, Sérgio. « Le film musical et la *chanchada*». Traduit du portugais par Jean-Marie Rémy. In : PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987.

ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde". *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948. Apud : ASTRUC, Alexandre, D'HUGUES, Philippe. *Le montreur d'ombres*. Paris : Bartillat, 1996.

AVELAR, José Carlos. « Macunaíma : o filme em questão». *Jornal do Brasil*, 7/11/1969.

BERNADET, Jean-Claude. « Dois documentários». *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 12 de agosto de 1961 Apud : BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória crític*a. São Paulo : Polis, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. « Barravento e o recente cinema brasileiro». Revista *Brasiliense*, São Paulo, n° 44, nov-dez. 1962.

BERNADET, Jean-Claude. « Le cinéma novo et la société brésilienne». In : *Les Temps Modernes*, n° 257, oct 1967.

CAPOVILLA, Maurice. « Um cinema entre a burguesia e o proletariado». *Revista Brasiliense*, n° 43, set/out de 1962.

CAPOVILLA, Maurice. « Cinema Novo». *Revista Brasiliense*, n°41, mai-jun de 1962.

CARRILHO, Arnaldo. « De la faim à la déraison : le discours (géo) politique de Glauber». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987.

CATANI, Afrânio Mendes. « A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987.

CHATEAU, Dominique. "La confession au cinéma". In : ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André (orgs). *Le je à l'écran*. Paris : L'Harmattan, 2008.

DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais». *Revista Civilização Brasileira,* n° 5-6, março 1966.

DAHL, Gustavo. « Mercado é também cultura». Revista *Cultura*, n°24, jan-mars 1977.

DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre et NARBONI, Jean. « Entretien avec Glauber Rocha», *Cahiers du Cinéma*, n° 214, juillet-août 1969.

DYER, Richard. “Entertainment and Utopia”. In : http://smile.solent.ac.uk/digidocs/live/furby/text/dyer.pdf.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. “Constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques”. In : ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André (orgs). *Le je à l'écran*. Paris : L'Harmattan, 2008.

GALVAO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente». *Cadernos da Cinemateca*, n 4, 1980.

GALVÃO, Maria Rita, SOUZA, Carlos Roberto de. « Cinema Brasileiro : 1930-1964.» In : FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 3e ed. 11 vols. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Historia Geral da Civilização Brasileira ; t.3, v.4).

GARDIES, René. « Glauber Rocha : política, mito e linguagem». Tradução de Julio César Montenegro. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991.

GERBER, Raquel. « Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991.

GERBERn Raquel. « Glauber Rocha : uma obra pessoal». In : *Glauber Rocha*. GERBER, Raquel et alii. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991.

GOLDMANN, Annie. « Dépasser le stade de l’interprétation ». In : *Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro*. *CinémAction* n° 65. Paris : CinémAction-Corlet, 4e trimestre de 1992.

GOMES, Paulo Emílio Salles. « Uma situação colonial». *O Estado de São Paulo*, 19/11/1960. In : GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*. V2. Rio de Janeiro : Paz e Terra: 1981.

HARTOG, Simon (org). « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra». Traduction d'Aurélien Bodinaux, revue et corrigée par Édouard Arnoldy et Nicole Brenez. In : Glauber Rocha et Nelson Rodrigues : anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80. Bobigny : Magic Cinéma et Cinémathèque Française, 2005.

LIMA, Pedro. « Cinearte em Cataguazes». *Cinearte*, n° 118. 30/05/1928.

MARCORELLES, Louis (org). « Rencontre avec le Cinéma Novo». *Cahiers du Cinéma*, n° 176, mars 1966.

MARIE, Michel. “Direct”. In: MARIE, Michel et alii. *Lectures du film*. Collection Ça / Cinéma. Paris : Albatros, 1980.

MORAES, Tati. « Cinco vezes favela ». *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 dezembro de 1962.

MORAVIA, Alberto. “Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros”. In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

PEREIRA, Regina Paranhos. « Introdução ao filme musical brasileiro ». In : *Filme Cultura*, n 6, setembro de 1967.

NEVES, David. “A Descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema direto no Brasil)”. *In* : *Cinema Moderno Cinema* Novo. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

PAÏNI, Dominique. « L'exotisme – c'est le déjà vu, le déjà lu...». *Cinéma et Littérature/Exotisme*. Valence : 1986, n° 4, p. 13-18.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. « Chanchada : alegria e dois mitos». Rio de Janeiro : *O Globo*, 5 de agosto de 1973.

PREDAL, René. “Une tradition populaire vivante”. Études *Cinématographiques*. Paris : Lettres Modernes, Minardi, n° 93-96, 1972.

RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 301-397.

ROCHA, Glauber. « Estética da fome». Texte écrit en 1965 pour la rétrospective du cinéma brésilien à Gênes et publié pour la première fois dans Revista *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n° 3, Juillet 1965. Il a aussi été publié dans *Revolução do Cinema* Novo, de Glauber Rocha, dans *Glauber Rocha*, de Sylvie Pierre, dans le catalogue du Festival Théâtre au Cinéma du Magic Cinéma de Bobigny, sous la direction de Dominique Bax, et dans Positif, n° 73, fev 1966.

ROCHA, Glauber. « Documentários : *Arraial do Cabo* e *Aruanda*». *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, 6 agosto de 1960.

ROCHA, Glauber. “Experiência Barravento : confissão sem moldura”. Jornal *Diário de Notícias*, 25-26 de dezembro de 1960.

SANTOS, Nelson Pereira et al. « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas». In : *Revista Civilização Brasileira*, n° 1, Rio de Janeiro, mars 1965.

SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara – negação do cinema brasileiro». *Fundamentos*, ano III, n 17, janeiro de 1951.

SANTOS, Nelson Pereira. « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos». CARDENAS, Federico, TESSIER, Max. In : *Etudes cinématographiques*, n 93-96, Paris, 1972.

SANTOS, Nélson Pereira. Interview accordée à Jean-Claude Bernadet. *Opinião*, São Paulo, 14 de fevereiro 1975.

SCHWARZ, Roberto. “O cinema e Os fuzis”. In : *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Le texte fut initialement publié dans la Revista *Civilização Brasileira*, n° 9-10, set/nov 1966).

SILVA, Mateus ARAÚJO. « Godard, Glauber e o Vento do leste : alegoria de um (des)encontro». *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n° 1, jan-jun 2007.

SILVEIRA, Renato. « O jovem Glauber e a ira do orixá”. *Revista USP*, São Paulo, n° 39, set-nov 1998.

SILVEIRA, Walter da. « Um filme de transição». In : *Deus e o diabo na terra do sol*. ROCHA, Glauber et alii. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

TRUFFAUT, François. « Une certaine tendance du cinéma français». Paru dans le n° 31 des *Cahiers du Cinéma* de janvier 1954. L'article fut aussi publié dans François Truffaut. *Les plaisirs des yeux : écrits sur cinéma*. Collection Petite Bibliothèque des *Cahiers du Cinéma*, n° 46. Edition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 293-314.

VIANY, Alex, ROCHA, Glauber e SANTOS, Nelson Pereira (diálogo). « Cinema novo : origens, ambições e perspectivas». *Revista Civilização Brasileira*, n 1, março 1965.

VIANY, Alex. « Problemas do cinema brasileiro : da produção à exibição». Thèse présentée lors du Ier Congrès National du Cinéma Brésilien. Apud : VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/Embrafilme, 1987.

VIANY, Alex. « Cinema no Maracanã ». Article consulté sur le site www. Alexviany.com.br.

VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)». In Ramos, Fernão. *Historia do cinema brasileiro*.

VIEIRA, João Luiz. « Este é meu, é seu, é nosso : introdução à paródia no cinema brasileiro». Publicado em revista *Filme Cultura*. Rio de Janeiro : Embrafilme, n° 41-42, maio de 1983.

VIEIRA, João Luiz. « From *High Noon* to *Jaws* : Carnival and Parody in Brazilian Cinema». In : JOHNSON, Randal, STAM, Robert (editors). *Brazilian Cinema.* New York : Columbia University Press, 1995.

XAVIER, Ismail. « Critique, idéologie, manifestes». In : *Le cinéma brésilien*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1987.

Articles généraux

ANDRADE, Oswald. « A sátira na literatura brasileira». In *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo*, 21/8/1945.

ANDRADE, Oswald. « Manifesto da Poesia Pau-Brasil». *Correio da Manhã*, 18/03/1924. Publié in : RODRIGUES, Claufe, MAIA, Alexandre (orgs). *Cem anos de poesia - um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro : O Verso Edições, 2001.

ANDRADE, Oswald. "Manifesto da Poesia Pau Brasil". In : RODRIGUES, Claufe, MAIA, Alexandre (orgs). *Cem anos de poesia- um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro : O Verso Edições, 2001.

ANDRADE, Mário. « O movimento modernista». In : *Aspectos da literatura brasileira*. 5e. São Paulo : Livraria Martins, 1974.

ÁVILA, Affonso. « Do Barroco ao Modernismo : o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro». In. ÁVILA, Affonso (org). *O Modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975.

BALANDIER, Georges. « La situation coloniale : approche théorique». *Les Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol 11, 1951, p. 44-79.

BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie». Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. In : *Œuvres*, vol II. Paris : Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire». In : *Œuvres,* vol III. Paris : Gallimard, 2000.

BOAL, Augusto. "Tentativa de análise do teatro brasileiro". *Cadernos de Oficina*, n 1, agosto de 1961. Le texte fut publié à nouveau dans *Arte em revista*. São Paulo : Kairós/CEAC, n 6, Teatro, 1981.

CANDIDO Antonio. « A revolução de 1930 e a cultura». In : *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo : Atica, 1989.

CARVALHO, Débora. « A mulher : da esfera doméstica à esfera pública». In : revistaescola.abril.com.br. Texte consulté le 05 mai 2012. revistaescola.abril.com.br /ensino-medio/mulheres-lar-trabalho-577771.shtml.

CONTIER, Arnaldo Daraya (org). « O movimento tropicalista e a revolução estética». Cadernos de Pos-Graduação em Educação, Arte e Historia da Cultura, São Paulo, vol 3, n. 1. 2003. p.150. Texte consulté le 21 janvier sur le site http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf.

COUTINHO, Carlos Nelson. « O significado de Lima Barreto na literatura brasileira». In : *Realismo et anti-réalismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974.

DAHL, Gustavo. « Vitória do Cinema Novo, Gênova, 1965». Revista *Civilização Brasileira*, n° 2, maio 1965.

DÓRIA, Carlos Alberto. « O dual, o feudal e o etapismo na teoria da revolução brasileira». In : MORAES, João Quartim de (org). *Teorias. Interpretações*. 6 Vols. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007 (vol 3 de *Historia do marxismo no Brasil*).

ENDERS, Armelle. « Le lusotropicalisme, théorie d'exportation ». In : *Lusotropicalisme : idéologies coloniales et identités nationales dans les mondes lusophones*. Paris : Editions Karthala, 1997. *Lusotopie 1997*.

FOUCAULT, Michel et DELEUZE, Gilles "Les intellectuels et le pouvoir". Entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze. *L'Arc*, n° 49, mars 1972.

FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas». In : MORAES, João Quartim (org). *Teorias. Interpretações*. 6 Vols. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007 (vol 3 de *Historia do marxismo no Brasil*).

GEFFRÉ, Claude. "Foi, croyance et religion". Revue Mission de L'Église, 162 (hors série), janvier 2009. Texte consulté le 10 dec 2012 sur

http://www.dominicains.fr/menu/nav_magazine/Reflexion/Reflexions-theologiques/Foi-croyance-et-religion.

GRABOIS, Maurício. « Nossa política». Editorial da revista *Problemas*, n 22, novembre de 1949. In : vermelho.org.br. Texte consulté le 01 juillet 2012. Http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id-coluna_texto=1313&id_coluna=10.

GUARNIERI, Gianfrancesco. « O teatro como expressão da realidade nacional». *Brasiliense*, n 25, set/out 1959. Apud : BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da Une*. Campinas : Papirus, 1984.

LEITE, Sebastião Uchoa. « Esboço de uma resenha crítica». Revista *Civilizaçao Brasileira*, n 4, set 1965.

LUZ, Marco Aurélio. « Umbanda contra Quimbanda». In : LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1972.

MACIEL, Luiz Carlos. « Dialética da violência». In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.
MAGALDI, Sábato. « A marginalidade erigida em troféu». *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 mar. 1983.

MARINETTI, Filippo Tommaso. « Manifeste du Futurisme». *Le Figaro*, 20/02/1909.

MARX, Karl. *L'idéologie allemande*. Texte consulté sur le site http://www.marxistes.org. Le texte peut être consulté sur l'adresse http://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450000.htm.

MORAES, Denis de. « Imaginário social e hegemonia cultural". Texte consulté le 15 juin sur le site www. acessa.com et disponible sur l'adresse www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297.

MORIN, Edgar. "De la culturanalyse à la politique culturelle". *Communications*, n° 14. Paris: Seuil, 1969.

NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Fernando Teixeira da. « Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964)». In : *O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 4e ed. 4vols. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. Vol 3 de *O Brasil republicano*.

NUNES, Benedito. « Estética e correntes do Modernismo». In : *O modernismo*. ÁVILA, Afonso (org). São Paulo : Perspectiva, 1975.

PAPINI, Giovana. « *Samba : origens transformaçoes et industria cultural (1916-1940*) ». Texte consulté sur le net. In : http://www.academiadosamba.com.br/memoriadosamba/artigo-219.htm. L'article est cité à la page 188, nota 324.

PASOLINI, Pier Paolo. "Il calcio 'é' un linguaggio com i suoi poeti e prosatori". In: Saggi sulla letteratura e sull'arte. Milano : Meridiani Mondadori, 1999. Texte consulté sur le web le 05/12/2012. In : http://www.pasolini.net/contributi_gattorna.htm.

PIAULT, Marc-Henry. « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale». *Horizontes Antropológicos.* Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 11-22, jul./set. 1995.

PRESTES, Luiz Carlos. *Os problemas atuais da democracia*. Rio de Janeiro : Vitória, 1947. p. 83-86. Apud : SEGATTO, José Antonio. « PCB : a questão nacional e a democracia». In : FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 4e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. *O Brasil republicano* ; v. 3

PRESTES, Luiz Carlos. « Prestes aponta aos brasileiros o caminho da libertação». *Problemas* n 29, août/set 1950. Texte consulté le 3 juillet 2012 sur http://www.marxists.org/portugues/prestes/1950/08/01.htm.

ROCHA, Glauber. « Romance de José Lins do Rego». Salvador, *Mapa*, n° 2, dez de 1957. In : GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber esse vulcão*. Op. cit.

ROSENFELD, Anatol. "O misticismo popular na obra de Dias Gomes". Revista *Civilização Brasileira*, julho/agosto de 1967.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. « Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil». In : *Historia do Marxismo no Brasil*. MORAES, João Quartim de (org). 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano. « Modernismo : as poéticas do centramento e do descentramento». In : ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975.

SARTRE, Jean-Paul. « Le colonialisme est un système», publié dans *Les Temps Modernes*, n° 123, mars-avril, 1956.

SCHWARZ, Roberto. « Nacional por subtração». In : *Que horas são ? : ensaios*. São Paulo : Companhia das letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969». *Les temps modernes*, n°288, juil 1970. Le texte fut aussi publié en portugais dans le livre *O pai de familia e outros estudos.* Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

SEGATTO, José Antonio. « PCB : a questão nacional e a democracia». In : FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). O tempo da experiência democrática : da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. 4e ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011. *O Brasil republicano* ; v. 3

SINGER, Paul. "Desenvolvimento e repartição de renda no Brasil". In : *Debate & Crítica*. São Paulo : Hucitec, n° 1, Julho/dezembro.

STALINE, Joseph. « O materialismo dialético e o materialismo histórico». In : www.communisme-bolchevisme.net/materialisme_philosophique.htm.

STRADA, Vittorio. « Do 'réalisme socialiste' au zdhanovismo». in : HOBSBAWM, Eric (org). 2e ed. 12 Vols. *O marxismo na época da terceira internacional : problemas da cultura e da ideologia*.

Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques, Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987 (Vol 9 de Historia do marxismo).

TAVARES, Zulmira Ribeiro. « Os Inconfidentes». *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set 1972. Suplemento Literário. p. 6.

DEAs, thèses et monographies

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Thèse de doctorat: USP, 1999.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – Cinema na Bahia (1958-1962)*. Thèse de doctorat. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

CHAIA, Miguel V. *O Tostão furado – um estudo sobre a chanchada*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH) da Universidade de São Paulo en 1980.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos*. DEA présenté à l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo en 1985.

PEREIRA, Miguel Serpa : *O cinema* novo *na Revista Civilização Brasileira*, dirigée par le professeur Marília da Silva Franco et soutenue en 2001 à l'Escola de Comunicação e Artes (ECA) de l'Université de São Paulo.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca – da Belle Epoque ao tempo de Vargas* (monographie pour le concours de professeur titulaire de Histoire Moderne et Contemporaine de l'Université Fédérale Fluminense – UFF). Niterói : UFF, 1993.

Sites consultés

www.academiadosamba.com.br/memoriadosamba
www.acessa.com
www.cinemateca.gov.br
www.communisme-bolchevisme.net
www.confef.org.br
www.dominicains.fr
www.filmesdoserro.com.br
http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_ADCM1.pdf. p.3.
Bibliothèque Lasar Segal. www.bjksdigital.museusegall.org.br
www.leonhirszman.com.br
www.mackenzie.br
www.marxists.org
www.mnemocine.art.com.br
www.pasolini.net
www.passeiweb.com

www.revistaescola.abril.com.br.
smile.solent.ac.uk/digidocs/live/furby/text/dyer.pdf.
stat.correioweb.com.br
www.umbandaonline.blogspot.fr
vermelho.org.br

Revues et périodiques

L'Arc, n° 49, mars 1972.

Brasiliense : n 25, set/out 1959/ n°41, mai-jun de 1962 / n° 43, set/out de 1962/

Cadernos da Cinemateca, n 4, 1980.

Cadernos de Oficina, n 1, agosto de 1961.

Cahiers du Cinéma, n° 126, déc 1961/ n° 214, juillet-août 1969 /

Communications, n° 14. Paris: Seuil, 1969.

Cultura, n°24, jan-mars 1977.

Devires, Belo Horizonte, v.4, n° 1, jan-jun 2007.

Journal *Diario de Notícias*, 25-26 de dezembro de 1960.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 set 1972.

Etudes cinématographiques, n 93-96, Paris, 1972.

Filme Cultura, n 6, setembro de 1967.

Folha de São Paulo, *Folhetim*, 16 dezembro de 1979.

Fundamentos, ano III, n 17, janeiro de 1951.

Jornal do Brasil (Suplemento Literário, 6 agosto de 1960)

Les Cahiers Internationaux de Sociologie, vol 11, 1951.

Les Temps Modernes, n° 123, mars-avril, 1956.

Positif, n° 91, janv 1968/

Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro : v.37, n.86, abr./jun. 1962.

Revista Civilização Brasileira, n 1, março 1965/ n° 2, maio 1965/ n° 5-6, março 1966 /

Revue *Mission de L'Église*, 162 (hors série), janvier 2009.

Revista *Nosso Século*, 1945-1960, n° 60. São Paulo : Abril, 1982.

Revista USP, São Paulo, n° 39, set-nov 1998

Cinearte. N° 9. 28/04/1926 ; n° 118. 30/05/1928; n° 177, 17 julho de 1929 ; n° 245, 5 nov 1930.

Écrans d'Afrique, 3e, 4e trimestre, 1993.

Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 1, n. 2, jul./set. 1995.

Debate & Crítica. São Paulo : Hucitec, n° 1, Julho/dezembro.

Revista Civilização Brasileira, n 4, set 1965.

Scena Muda. Rio de Janeiro, ano 23, n 7. 15 février 1944.

Jornal *O Globo*, 5 de agosto de 1973.

Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, 21/8/1945.

Jornal *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 dezembro de 1962.

Journal *Opinião*, 14 fevrier 1975.

FILMOGRAPHIE[1402]

CHANCHADAS

Absolutamente certo, réalisé par Anselmo Duarte en 1957 et produit par Cinedistri.

Amei um bicheiro, réalisé par Jorge Ileli et Paulo Wanderlei en 1952 et produit par Atlântida.

Aviso aos navegantes, réalisé par Watson Macedo, 1950, et produit União Cinematográfica Brasileira et Atlântida.

Barnabé, tu és meu, réalisé par José Carlos Burle en 1951 et produit par Atlântida.

A baronesa transviada, réalisé par Watson Macedo en 1957 et produit par Produçoes Watson Macedo.

O c*amelô da rua Larga*, réalisé par Eurides Ramos en 1958 et produit Cinedistri.

Um candango na Belacap, réalisé par Roberto Farias en 1961 et produit par Produções Cinematográficas Herbert Rochers.

Carnaval Atlântida, réalisé par José Carlos Burle en 1952 et produit par Atlântida.

Carnaval no fogo, réalisé par Watson Macedo en 1949 et produit par Atlântida.

De vento em popa, réalisé par Carlos Manga en 1957 et produit par Atlântida.

Os dois ladrões, réalisé par Carlos Manga en 1960 et produit par Atlântida.

O dono da bola, réalisé par J.B. Tanko en 1961 et produit par Produções Cinematográficas Herbert Rochers.

A dupla do barulho, réalisé par Carlos Manga en 1953 et produit par Atlântida.

É de chuá, réalisé par Victor Lima, 1958, et produit par Cinedistri.

É fogo na roupa !, réalisée par Watson Macedo en 1952 et produit par Produções Watson Macedo.

Entrei de gaiato, réalisé par J.B. Tanko en 1960 et produit par Produções Cinematográficas Herbert Rochers.

E o bicho não deu, réalisé par J.B.Tanko en 1958 et produit par Cine Distribuidora Richers.

Esse milhao é meu, réalisé par Carlos Manga en 1958 et produit Atlântida.

[1402] Nous ne citons ici que les films du corpus.

Garotas e sambas, réalisé par Carlos Manga en 1957 et produit par Atlântida.

O homem do Sputnik, réalisé par Carlos Manga en 1959 et produit par Atlântida.

Matar ou correr, réalisé par Carlos Manga en 1954 et produit par Altântida.

Minervina vem aí, réalisé par Eurides Ramos en 1959 et produit par Cinedistri.

Nem Sansão nem Dalila, réalisé par Carlos Manga en 1954 et produit par Atlântida.

Pintando o sete, réalisé par Carlos Manga en 1959 et produit par Atlântida.

Quem roubou o meu samba?, réalisé par José Carlos Burle en 1958 et produit par Cinedistri.

Rico ri à toa, réalisé par Roberto Farias en 1957 et produit Brasil Vita Filmes.

Samba em Brasília, réalisé par Watson Macedo en 1960 et produit par Cinedistri.

Treze cadeiras, réalisé par Francisco Eichhorn en 1957 et produit par Atlântida.

Tudo Azul, réalisé par Moacyr Fenelon en 1951 et produit par Flama.

AVANT LE CINEMA NOVO

Alameda da saudade, 113, réalisé par Carlos Ortiz en 1950 et produit par Cinematográfica Bandeirante et Lotus Filme.

O Saci, réalisé par Rodolfo Nanni en 1953 et produit par Editora Brasiliense.

Agulha no palheiro, réalisé par Alex Vainy en 1953 et produit par Flama.

Rio, 40 graus, réalisé par Nelson Pereira dos Santos en 1955 et produit en système de coopérative par Nelson Pereira dos Santos et l'équipe de Moacyr Fenelon.

Rio, zona norte, produit et réalisé par Nelson Pereira dos Santos en 1957.

CINEMA NOVO

Arraial do cabo, réalisé par Paulo César Saraceni et Mário Carneiro en 1959 et produit par Saga Filmes.

Aruanda, réalisé par Linduarte Noronha en 1960 et produit avec l'aide de l'Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba; Secretaria da Educação e Cultura - João Pessoa.

Barravento, réalisé par Glauber Rocha entre 1959-1961 et produit par Iglu Filmes.

Cinco vezes favela, film en cinq épisodes : *Um favelado* (réalisé par Marcos Farias) ; *Zé da Cachorra* (réalisé par Miguel Borges) ; *Escola de samba Alegria de Viver* (réalisé par Carlos Diegues) ; *Couro de Gato* (réalisé par Joaquim Pedro de Andrade) et *Pedreira de São Diogo* (réalisé par Leon Hirszman). Le film est de 1962 et fut produit par le CPC.

Os fuzis, réalisé en 1963 par Ruy Guerra et produit par Copacabana Filmes.

Deus e o diabo na terra do sol, réalisé par Glauber Rocha en 1963 et produit par Copacabana Filmes.

A grande cidade, réalisé par Carlos Diegues en 1966 et produit par Difilm, Mapa Produções Cinematográficas e LC Barreto.

O desafio, réalisé par Paulo César Saraceni en 1964 et produit par Imago et Mapa Produções Cinematográficas.

Terra em transe, réalisé par Glauber Rocha en 1967 et produit par Mapa Produções Cinematográficas.

Brasil ano 2000, réalisé par Walter Lima Júnior en 1968 et produit par Mapa Produções Cinematográficas et 2000 film.

Macunaíma, réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1969 et produit par Difilm, Filmes do Sêrro Ltda., Grupo Filmes Ltda.et Condor Filmes S.A.

O Dragão da maldade contra o santo guerreiro, réalisé par Glauber Rocha en 1969 et produit par Mapa Produções Cinematográficas.

Os inconfidentes, réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972 et produit par Filmes do Sêrro.

São Bernardo, réalisé par Leon Hirszman en 1972 et produit par Saga Filmes.

Quando o carnaval chegar, réalisé par Carlos Diegues en 1972 et produit par Mapa Produções Cinematográficas.

O amuleto de Ogum, réalisé par Nelson Pereira do Nascimento en 1974 et produit par Regina Filmes Ltda. et Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

INDEX

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS

A

AI 5 · 25, 365, 424, 660, 678, 679, 680, 709, 752
Aliénation · 2, 9, 12, 18, 22, 23, 28, 56, 68, 78, 106, 129, 140, 145, 153, 165, 171, 190, 200, 211, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 296, 297, 326, 327, 352, 353, 362, 364, 366, 367, 372, 381, 385, 386, 388, 395, 397, 399, 408, 418, 419, 420, 432, 433, 439, 453, 455, 495, 498, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 523, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 535, 537, 546, 550, 551, 552, 553, 554, 560, 562, 564, 565, 567, 568, 569, 570, 574, 576, 577, 578, 579, 580, 590, 593, 596, 597, 598, 600, 602, 608, 611, 615, 616, 619, 622, 633, 653, 654, 679, 681, 684, 700, 714, 718, 725, 729, 736, 742, 750, 751, 753, 781, 789, 827, 829
Altérité · 2, 27, 36, 180, 208, 234, 235, 359, 380, 453, 585, 586, 606, 673, 830
Anthropophagie · 7, 96, 97, 147, 148, 406, 667, 676, 695, 703, 715, 825
Antiaméricanisme · 683, 780
Auteurisme · 22, 512, 690

C

Candomblé · 9, 23, 232, 271, 366, 470, 471, 487, 489, 490, 491, 492, 513, 517, 518, 519, 520, 556, 563, 564, 594, 595, 604, 607, 609, 611, 670, 672, 678, 691, 724, 751, 752, 764, 772, 799, 827
Carnaval · 32, 46, 70, 101, 102, 111, 113, 124, 125, 126, 127, 132, 166, 173, 193, 194, 195, 200, 205, 216, 222, 228, 231, 237, 247, 249, 257, 262, 264, 265, 266, 269, 270, 546, 749, 750, 776, 800, 819
Carnavalisation · 2, 8, 18, 21, 30, 105, 130, 139, 146, 149, 190, 192, 194, 197, 198, 220, 231, 247, 249, 250, 252, 254, 256, 262, 263, 270, 332, 554, 676, 721, 754, 775, 779, 790, 826, 829
Cinéma d'auteur · 9, 22, 340, 347, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 434, 617, 618, 622, 623, 625, 666, 681, 756, 787, 826
Cinéma indépendant · 306, 307, 315, 316, 318, 338, 339, 341, 363, 364, 479, 612, 665, 683, 684, 686, 781
Comédie musicale · 2, 66, 73, 131, 133, 705, 707, 797, 830
Conception du monde · 28, 104, 165, 166, 229, 263, 402, 457, 458, 462, 465, 467, 470, 481, 511, 517
CPC · 289, 290, 291, 292, 293, 299, 335, 338, 340, 341, 373, 374, 389, 427, 440, 449, 454, 473, 547, 549, 551, 578, 614, 615, 616, 627, 629, 636, 637, 658, 675, 784, 785, 786, 787, 799, 800, 821
Cultura popular · 29, 91, 252, 290, 354, 615, 785, 799, 800, 801, 803

D

Développementisme · 12, 157, 284, 285, 298, 398, 437, 440, 449, 511, 629
Distanciation · 9, 23, 110, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 425, 426, 427, 432, 433, 434, 496, 689, 827

E

École de samba · 73, 133, 135, 168, 184, 185, 186, 187, 188, 198, 204, 227, 261, 270, 322, 326, 546, 547, 548, 551, 570, 654, 771
Écriture à la première personne · 9, 338, 477, 478, 827
Escapismo · 9, 599, 827
Estética da fome · 455, 466, 467, 471, 481, 487, 491, 497, 682, 699, 701, 796
Estética do sonho · 699, 736

Exotique · 8, 180, 233, 234, 235, 236, 237, 334, 336, 366, 546, 563, 826
Exotisme · 171, 232, 234, 235, 236, 237, 288, 322, 343, 367, 486, 622, 811, 815

F

Filmes chantants · 7, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 57, 59, 60, 63, 75, 99, 131, 226, 825
Football · 9, 23, 152, 321, 326, 327, 355, 363, 455, 487, 513, 518, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 597, 599, 604, 611, 635, 694, 714, 749, 753, 772, 783, 792, 827

H

Hégémonie · 28, 84, 97, 193, 259, 279, 301, 314, 367, 386, 401, 499, 507, 512, 557, 660, 693
Hors de lieu (une idée) · 9, 23, 143, 400, 405, 441, 442, 443, 457, 512, 631, 782, 827

I

Identité · 2, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 25, 27, 31, 42, 45, 56, 59, 65, 66, 69, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 101, 103, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 126, 132, 136, 138, 139, 142, 150, 152, 153, 163, 164, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 191, 193, 194, 209, 226, 229, 231, 235, 237, 251, 259, 262, 264, 267, 288, 289, 291, 306, 307, 316, 326, 331, 333, 334, 338, 353, 359, 382, 383, 387, 396, 397, 401, 405, 406, 419, 426, 428, 450, 453, 455, 473, 479, 482, 483, 507, 508, 512, 518, 519, 520, 533, 557, 560, 580, 592, 605, 607, 608, 609, 611, 612, 615, 624, 682, 684, 685, 689, 711, 717, 718, 753, 773, 774, 776, 780, 782, 783, 784, 790, 791, 792, 825, 826, 829, 830
Idéologie · 2, 12, 14, 26, 28, 30, 40, 76, 81, 82, 100, 103, 104, 105, 118, 138, 139, 148, 149, 150, 153, 180, 181, 190, 229, 241, 272, 294, 297, 299, 343, 369, 373, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 389, 398, 400, 407, 413, 416, 419, 443, 447, 448, 449, 456, 457, 458,459, 460, 461, 462, 467, 475, 476, 477, 480, 481, 482, 487, 492, 493, 495, 507, 511, 512, 514, 515, 518, 519, 521, 522, 545, 548, 549, 596, 602, 608, 614, 627, 666, 668, 672, 674, 677, 681, 687, 688, 690, 692, 700, 753, 754, 773, 781, 782, 783, 786, 788, 789, 790, 791, 798, 805, 806, 808, 812, 814, 829
Indianisme · 405
Instituto Nacional de Cinema (INC) · 10, 24, 41, 308, 425, 627, 660, 662, 828
Instrumentalisation · 9, 22, 40, 99, 286, 289, 290, 294, 295, 299, 307, 314, 316, 320, 341, 373, 377, 379, 380, 381, 382, 386, 389, 399, 415, 582, 583, 622, 781, 782, 786, 826
Iseb · 21, 81, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 295, 296, 297, 299, 353, 373, 380, 390, 397, 399, 400, 436, 437, 439, 440, 446, 449, 453, 454, 455, 456, 461, 506, 512, 516, 592, 593, 627, 661, 800

L

Le monde à l'envers · 8, 18, 21, 30, 76, 107, 192, 247, 332, 719, 826
Lutte des classes · 20, 28, 137, 142, 153, 208, 629, 688, 693, 717, 730

M

Malandro · 69, 73, 114, 119, 125, 136, 153, 195, 200, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 223, 229, 232, 237, 243, 250, 254, 323, 332, 490, 496, 598, 715, 719, 748, 749, 751, 753, 779
Marxismo · 374, 375, 378, 515, 805, 815
Messianisme · 9, 23, 129, 280, 328, 382, 466, 468, 493, 495, 501, 504, 523, 524, 527, 528, 529, 531, 537, 539, 540, 543, 544, 545, 546, 600, 604, 656, 727, 827
Modernisme · 7, 35, 89, 95, 97, 98, 99, 103, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 165, 184, 251, 360, 376, 404, 406, 408, 672, 776, 792, 825
Musicarnavalesque · 63, 66, 68, 74, 75, 107, 109, 193, 195, 222, 246, 257, 326, 754

N

National populaire · 388
Nationalisme · 7, 8, 11, 15, 19, 35, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 125, 136, 139, 140, 143, 145, 165, 177, 178, 181, 198, 213, 234, 235, 260, 267, 272, 273, 280, 281, 284, 285, 286, 297, 312, 313, 317, 318, 339, 344, 387,396, 400, 404, 406, 414, 436, 448, 449, 453, 510, 511, 623, 629, 661, 674, 717, 747, 773, 774, 780, 791, 806, 825, 826

P

Parodie · 19, 31, 56, 70, 96, 112, 113, 116, 117, 125, 136, 148, 154, 159, 192, 194, 195, 213, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 267, 677
Partido Comunista Brasileiro · 9, 11, 12, 21, 23, 24, 36, 38, 62, 78, 85, 88, 272, 274, 275, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 292, 293, 294, 295, 299, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 318, 340, 373, 374, 375, 376, 380, 381, 390, 391, 396, 400, 402, 412, 413, 414, 436, 437, 439, 445, 446, 447, 448, 449, 510, 519, 578, 582, 593, 627, 629, 630, 631, 636, 637, 638, 640, 644, 652, 658, 660, 661, 693, 707, 747, 768, 773, 780, 782, 784, 788, 799, 808, 815, 827
Paternalisme · 9, 23, 78, 162, 169, 280, 317, 328, 338, 395, 448, 452, 483, 485, 498, 499, 500, 501, 504, 513, 517, 531, 540, 549, 588, 656, 734, 768, 827
Personnage relais · 482, 483, 486, 496, 498, 596, 644

R

Réification · 8, 9, 22, 31, 309, 350, 352, 358, 360, 367, 372, 373, 376, 377, 385, 412, 472, 483, 508, 612, 826
Romantisme · 7, 35, 89, 91, 92, 93, 99, 103, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 165, 171, 174, 176, 234, 236, 250, 360, 377, 776, 792, 825

S

Samba · 8, 11, 21, 45, 52, 54, 63, 68, 69, 70, 72, 73, 102, 107, 108, 115, 123, 124, 125, 133, 134, 135, 136, 137, 152, 156, 158, 160, 172, 173, 174, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 198, 203, 204, 210, 214, 218, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 237, 238, 241, 250, 251, 261, 262, 263, 268, 269, 270, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 349, 350, 355, 357, 363, 487, 488, 513, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 559, 560, 570, 576, 580, 584, 608, 611, 613, 658, 670, 672, 678, 732, 748, 751, 753, 754, 757, 771, 772, 774, 775, 795, 801, 802, 820, 821, 826
Situation coloniale · 9, 22, 287, 289, 303, 379, 386, 397, 398, 403, 412, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 456, 506, 701, 782, 813, 827

T

Théâtre de revue · 2, 7, 12, 19, 55, 74, 101, 120, 122, 123, 136, 137, 146, 177, 216, 222, 224, 226, 228, 232, 238, 243, 251, 270, 752, 825, 829
Tropicalisme · 10, 24, 145, 376, 400, 404, 590, 629, 669, 672, 674, 677, 680, 695, 703, 732, 788, 828

V

Vision du dehors · 9, 23, 146, 295, 467, 468, 469, 473, 474, 645, 827

INDEX ONOMASTIQUE

A

ANDRADE, Joaquim Pedro de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

ANDRADE, Mário de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

ANDRADE, Oswald de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

Ankito : · 115, 118, 120, 124, 125, 160

Atlântida : · 14, 17, 18, 36, 42, 43, 44, 69, 75, 101, 102, 113, 125, 126, 132, 193, 195, 205, 206, 230, 231, 237, 247, 256, 259, 262, 264, 265, 266, 311, 317, 320, 412, 683, 755, 776, 793, 819, 820

B

BAKHTINE, Mikhaïl : · 30, 115, 142, 189, 251, 253, 557, 673, 709, 802, 806

BERGSON, Henry : · 123, 129, 130, 777, 806

BERNADET, Jean- Claude : · 14, 15, 17, 106, 159, 201, 255, 302, 305, 311, 340, 341, 342, 361, 362, 365, 391, 392, 428, 431, 448, 450, 463, 465, 469, 475, 476, 482, 483, 484, 485, 492, 495, 497, 500, 501, 519, 549, 550, 592, 593, 612, 618, 632, 639, 647, 666, 667, 685, 686, 687, 700, 745, 746, 747, 748, 755, 756, 768, 769, 793, 794, 809, 811

BRECHT, Bertolt : · 159, 351, 368, 372, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 423, 424, 432, 433, 434, 641, 684, 688, 695, 806, 809

BURLE, José Carlos : · 43, 44, 101, 111, 120, 123, 230, 231, 265, 298, 776, 819, 820

C

CAPOVILLA, Maurice : · 327, 340, 363, 365, 379, 380, 448, 513, 548, 549, 558, 569, 575, 583, 665, 809

CARNEIRO, Mário : · 127, 180, 282, 299, 338, 339, 340, 341, 519, 799, 820

D

DAHL, Gustavo : · 25, 344, 364, 370, 415, 487, 630, 631, 632, 633, 665, 666, 667, 668, 685, 686, 687, 706, 769, 770, 809, 813

DIEGUES, Carlos : · 32, 119, 230, 338, 341, 342, 348, 349, 363, 364, 365, 371, 372, 373, 393, 434, 448, 479, 480, 505, 546, 549, 576, 597, 625, 632, 633, 667, 671, 683, 688, 702, 748, 753, 755, 772, 794, 795, 821

DUARTE, Anselmo : · 125, 219, 222, 232, 353, 377, 819

E

EICHHORN, Francisco : · 124, 820

EISENSTEIN, Sergueï : · 9, 23, 345, 346, 351, 378, 417, 424, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 464, 650, 684, 797, 809, 832

ELIANA : · 120, 132, 178, 197, 209, 222, 225, 236, 237

F

FARIAS Roberto : · 102, 115, 120, 230, 353, 377, 503, 548, 667, 679, 683, 684, 687, 706, 750, 770, 819, 820, 821

FARIAS, Roberto : · 687

FARNEY, Cyll : · 101, 112, 209, 254

FENELON, Moacyr : · 43, 44, 69, 106, 311, 319, 820

FREYRE, Gilberto : · 8, 20, 42, 89, 90, 92, 147, 150, 151, 152, 174, 177, 184, 231, 233, 584, 774, 776, 831

G

GOMES, Paulo Emílio Sales : · 17, 22, 50, 51, 52, 62, 63, 70, 83, 211, 258, 287, 288, 305, 330, 349, 361, 401, 410, 452, 453, 455, 462, 475, 514, 517, 543, 659, 682, 684, 755, 776, 777, 794, 810, 815

GONÇALVES, Dercy : · 92, 120, 123, 125, 130, 155, 167, 179, 205, 215, 219, 222, 225, 243, 630

GRAMSCI, Antonio : · 29, 165, 175, 296, 353, 356, 358, 367, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 414, 440, 462, 474, 476, 499, 507, 517, 545, 588, 661, 735, 782, 804, 805

GUERRA, Ruy : · 26, 32, 279, 343, 363, 413, 418, 421, 496, 497, 513, 531, 532, 537, 548, 679, 783, 821

H

HIRSZMAN, Leon
: · 427, 429, 794

HIRSZMAN, Leon : · 32, 289, 292, 294, 333, 363, 364, 365, 369, 370, 411, 414, 418, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 463, 487, 513, 558, 577, 578, 579, 582, 593, 680, 682, 708, 771, 787, 808, 821

I

ILELI, Jorge : · 106, 819

Index des noms · 824

K

KUBITSCHEK, Juscelino : · 17, 82, 272, 281, 283, 284, 297, 298, 329, 400, 437, 449, 559, 564, 626

L

LEWGOY, José : · 124, 209, 247, 750, 755

LIMA JÚNIOR, Walter : · 246, 364, 365, 371, 400, 409, 479, 486, 518, 680, 681, 682, 702, 703, 772, 783, 787, 795, 821

LIMA, Victor : · 64, 100, 124, 171, 246, 301, 303, 304, 364, 365, 371, 377, 400, 406, 409, 427, 466, 479, 486, 518, 624, 680, 681, 682, 702, 703, 705, 706, 772, 783, 787, 795, 813, 819, 821

LUKACS, Georg : · 209, 291, 370, 371, 372, 388, 390, 414, 465, 546, 661, 805, 807

M

MACEDO, Watson : · 33, 44, 102, 111, 113, 115, 120, 121, 122, 124, 133, 158, 168, 206, 216, 220, 224, 230, 233, 243, 712, 750, 819, 820

MACEDO, Zezé : · 33, 44, 102, 111, 113, 115, 120, 121, 122, 124, 133, 158, 168, 206, 216, 220, 224, 230, 233, 243, 712, 750, 819, 820

MANGA, Carlos : · 17, 33, 101, 102, 106, 112, 113, 116, 117, 120, 123, 124, 159, 161, 230, 252, 254, 255, 256, 257, 683, 754, 819, 820

MARX, Karl : · 6, 15, 27, 28, 118, 155, 193, 202, 250, 291, 298, 346, 358, 370, 371, 381, 386, 413, 414, 439, 440, 443, 447, 456, 458, 459, 500, 506, 507, 508, 510, 511, 514, 515, 516, 517, 545, 590, 610, 625, 661, 695, 796, 804, 805, 814

MAURO, Humberto : · 8, 22, 40, 41, 55, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 80, 103, 171, 227, 258, 344, 345, 346, 348, 378, 393, 406, 683, 781, 795, 832

N

NANNI, Rodolf
o · 318, 435, 481, 820

O

ORTIZ, Carlos : · 14, 143, 180, 181, 287, 289, 291, 318, 405, 426, 440, 448, 449, 472, 506, 584, 628, 663, 664, 665, 666, 669, 761, 770, 784, 795, 820

ORTIZ, Renato : · 14, 143, 180, 181, 193, 200, 285, 286, 287, 289, 291, 295, 318, 405, 426, 440, 448, 449, 472, 506, 584, 628, 663, 664, 665, 666, 668, 669, 761, 770, 784, 795, 801, 820

Oscarito : · 17, 44, 66, 71, 106, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 130, 132, 158, 160, 161, 166, 168,

178, 179, 184, 194, 195, 196, 198, 205, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 222, 226, 228, 229, 237, 245, 246, 247, 254, 256, 257, 261, 262, 268, 269, 711, 749

OTELO, Grande : · 17, 43, 44, 109, 113, 115, 118, 119, 121, 124, 132, 133, 160, 194, 195, 211, 212, 213, 214, 218, 226, 229, 230, 231, 233, 237, 254, 256, 261, 262, 263, 269, 331, 332, 708, 711, 721

P

PRADO, JÚNIOR Caio : · 23, 42, 412, 436, 437, 443, 445, 799

PRESTES, Luiz Carlos : · 274, 277, 436, 446, 799, 815

R

RAMOS, Eurides : · 14, 19, 70, 71, 115, 123, 310, 314, 342, 364, 376, 409, 411, 422, 423, 426, 433, 448, 512, 582, 589, 609, 617, 618, 663, 664, 667, 669, 676, 690, 757, 784, 812, 819, 820

RAMOS, Fernão : · 14, 19, 40, 44, 45, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 66, 70, 71, 100, 115, 123, 169, 301, 304, 307, 310, 314, 321, 342, 364, 376, 409, 411, 422, 423, 426, 433, 448, 512, 582, 589, 609, 617, 618, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 669, 676, 682, 690, 757, 770,784, 795, 809, 811, 812, 819, 820

ROCHA, Glauber : · 11, 22, 32, 33, 117, 183, 232, 279, 287, 288, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 322, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 357, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 376, 377, 379, 388, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 401, 402, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 430, 431, 432, 433, 434, 448, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 475, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 495, 497, 499, 502, 503, 505, 508, 509, 510, 513, 514, 517, 518, 520, 522, 523, 526, 529, 530, 531, 533, 534, 544, 546, 553, 554, 556, 567, 587, 588, 594, 597, 598, 599, 612, 620, 621, 630, 631, 632, 635, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 656, 657, 658, 659, 664, 665, 667, 670, 672, 680, 682, 683, 684, 685, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 722, 723, 725, 726, 734, 735, 736, 737, 750, 754, 756, 768, 776, 777, 783, 784, 785, 794, 795, 796, 797, 798, 809, 810, 811, 812, 814, 815, 820, 821

S

SANTOS, Nelson Pereira : · 12, 15, 26, 30, 32, 33, 66, 102, 107, 117, 141, 162, 201, 279, 300, 302, 303, 306, 309, 310, 311, 315, 316, 317, 318, 321, 325, 329, 330, 332, 335, 336, 338, 339, 342, 343, 350, 361, 363, 364, 365, 366, 369, 375, 376, 383, 408, 411, 413, 427, 435, 448, 487, 489, 492, 503, 514, 522, 544, 558, 569, 575, 582, 608, 623, 632, 633, 643, 664, 665, 667, 671, 679, 689, 722, 756, 757, 767, 768, 769, 771, 772, 780, 783, 794, 796, 802, 811, 812, 816, 820

SARACENI, Paulo César : · 122, 338, 339, 340, 341, 347, 364, 369, 371, 376, 392, 415, 431, 479, 487, 518, 632, 633, 635, 667, 683, 694, 772, 781, 783, 820, 821

T

TANKO, J.B. : · 115, 124, 819

V

VARGAS, Getúlio : · 2, 3, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 62, 67, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 117, 130, 152, 159, 161, 162, 172, 173, 178, 181, 182, 183, 188, 227, 238, 239, 244, 250, 254, 260, 272, 273, 279, 280, 284, 308, 329, 375, 378, 396, 412, 499, 522, 591, 626, 653, 662, 726, 773, 775, 798, 816, 834, 835

Vera Cruz : · 115, 195, 201, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 310, 313, 314, 317, 320, 322, 343, 361, 393, 403, 409, 452, 460, 475, 514, 612, 613, 617, 662, 683, 686, 780, 794

VIANY, Alex : · 16, 18, 62, 64, 65, 67, 72, 103, 105, 201, 288, 300, 310, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 331, 350, 355, 361, 364, 365, 369, 371, 376, 383, 401, 402, 403, 416, 430, 448, 460, 462, 479, 557, 622, 623, 624, 630, 680, 682, 685, 787, 793, 795, 796, 812

W

WANDERLEI, Paulo : · 819

X

XAVIER, Ismail : · 14, 343, 344, 372, 421, 455, 464, 466, 467, 471, 481, 487, 491, 497, 643, 657, 681, 682, 703, 704, 705, 707, 721, 731, 732, 737, 747, 753, 754, 769, 796, 812

INDEX DES FILMS ANALYSÉS

A

ANDRADE, Joaquim Pedro de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

ANDRADE, Mário de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

ANDRADE, Oswald de : · 20, 32, 96, 98, 117, 118, 122, 144, 145, 147, 149, 150, 171, 240, 252, 327, 338, 339, 342, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 404, 405, 415, 425, 429, 448, 462, 479, 513, 546, 558, 559, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 583, 622, 623, 629, 630, 667, 672, 674, 679, 681, 687, 703, 708, 716, 718, 737, 747, 748, 783, 800, 803, 812, 816, 821

Ankito : · 115, 118, 120, 124, 125, 160

Atlântida : · 14, 17, 18, 36, 42, 43, 44, 69, 75, 101, 102, 113, 125, 126, 132, 193, 195, 205, 206, 230, 231, 237, 247, 256, 259, 262, 264, 265, 266, 311, 317, 320, 412, 683, 755, 776, 793, 819, 820

B

BAKHTINE, Mikhaïl : · 30, 115, 142, 189, 251, 253, 557, 673, 709, 802, 806

BERGSON, Henry : · 123, 129, 130, 777, 806

BERNADET, Jean-Claude : · 14, 15, 17, 106, 159, 201, 255, 302, 305, 311, 340, 341, 342, 361, 362, 365, 391, 392, 428, 431, 448, 450, 463, 465, 469, 475, 476, 482, 483, 484, 485, 492, 495, 497, 500, 501, 519, 549, 550, 592, 593, 612, 618, 632, 639, 647, 666, 667, 685, 686, 687, 700, 745, 746, 747, 748, 755, 756, 768, 769, 793, 794, 809, 811

BRECHT, Bertolt : · 159, 351, 368, 372, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 423, 424, 432, 433, 434, 641, 684, 688, 695, 806, 809

BURLE, José Carlos : · 43, 44, 101, 111, 120, 123, 230, 231, 265, 298, 776, 819, 820

C

CAPOVILLA, Maurice : · 327, 340, 363, 365, 379, 380, 448, 513, 548, 549, 558, 569, 575, 583, 665, 809

CARNEIRO, Mário : · 127, 180, 282, 299, 338, 339, 340, 341, 519, 799, 820

D

DAHL, Gustavo : · 25, 344, 364, 370, 415, 487, 630, 631, 632, 633, 665, 666, 667, 668, 685, 686, 687, 706, 769, 770, 809, 813

DIEGUES, Carlos : · 32, 119, 230, 338, 341, 342, 348, 349, 363, 364, 365, 371, 372, 373, 393, 434, 448, 479, 480, 505, 546, 549, 576, 597, 625, 632, 633, 667, 671, 683, 688, 702, 748, 753, 755, 772, 794, 795, 821

DUARTE, Anselmo : · 125, 219, 222, 232, 353, 377, 819

E

EICHHORN, Francisco : · 124, 820

EISENSTEIN, Sergueï : · 23, 345, 346, 351, 378, 417, 424, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 464, 650, 684, 797, 809, 834

ELIANA : · 120, 132, 178, 197, 209, 222, 225, 236, 237

F

FARIAS Roberto : · 102, 115, 120, 230, 353, 377, 503, 548, 667, 679, 683, 684, 687, 706, 750, 770, 819, 820, 821

FARIAS, Roberto : · 687

FARNEY, Cyll : · 101, 112, 209, 254

FENELON, Moacyr : · 43, 44, 69, 106, 311, 319, 820

FREYRE, Gilberto : · 20, 42, 89, 90, 92, 147, 150, 151, 152, 174, 177, 184, 231, 233, 584, 774, 776, 832

G

GOMES, Paulo Emílio Sales : · 17, 22, 50, 51, 52, 62, 63, 70, 83, 211, 258, 287, 288, 305, 330, 349, 361, 401, 410, 452, 453, 455, 462, 475, 514, 517, 543, 659, 682, 684, 755, 776, 777, 794, 810, 815

GONÇALVES, Dercy : · 92, 120, 123, 125, 130, 155, 167, 179, 205, 215, 219, 222, 225, 243, 630

GRAMSCI, Antonio : · 29, 165, 175, 296, 353, 356, 358, 367, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 414, 440, 462, 474, 476, 499, 507, 517, 545, 588, 661, 735, 782, 804, 805

GUERRA, Ruy : · 26, 32, 279, 343, 363, 413, 418, 421, 496, 497, 513, 531, 532, 537, 548, 679, 783, 821

H

HIRSZMAN, Leon : · 427, 429, 794

HIRSZMAN, Leon : · 32, 289, 292, 294, 333, 363, 364, 365, 369, 370, 411, 414, 418, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 463, 487, 513, 558, 577, 578, 579, 582, 593, 680, 682, 708, 771, 787, 808, 821

I

ILELI, Jorge : · 106, 819

Index des noms · 824

K

KUBITSCHEK, Juscelino : · 17, 82, 272, 281, 283, 284, 297, 298, 329, 400, 437, 449, 559, 564, 626

L

LEWGOY, José : · 124, 209, 247, 750, 755

LIMA JÚNIOR, Walter : · 246, 364, 365, 371, 400, 409, 479, 486, 518, 680, 681, 682, 702, 703, 772, 783, 787, 795, 821

LIMA, Victor : · 64, 100, 124, 171, 246, 301, 303, 304, 364, 365, 371, 377, 400, 406, 409, 427, 466, 479, 486, 518, 624, 680, 681, 682, 702, 703, 705, 706, 772, 783, 787, 795, 813, 819, 821

LUKACS, Georg : · 209, 291, 370, 371, 372, 388, 390, 414, 465, 546, 661, 805, 807

M

MACEDO, Watson : · 33, 44, 102, 111, 113, 115, 120, 121, 122, 124, 133, 158, 168, 206, 216, 220, 224, 230, 233, 243, 712, 750, 819, 820

MACEDO, Zezé : · 33, 44, 102, 111, 113, 115, 120, 121, 122, 124, 133, 158, 168, 206, 216, 220, 224, 230, 233, 243, 712, 750, 819, 820
MANGA, Carlos : · 17, 33, 101, 102, 106, 112, 113, 116, 117, 120, 123, 124, 159, 161, 230, 252, 254, 255, 256, 257, 683, 754, 819, 820
MARX, Karl : · 6, 15, 27, 28, 118, 155, 193, 202, 250, 291, 298, 346, 358, 370, 371, 381, 386, 413, 414, 439, 440, 443, 447, 456, 458, 459, 500, 506, 507, 508, 510, 511, 514, 515, 516, 517, 545, 590, 610, 625, 661, 695, 796, 804, 805, 814
MAURO, Humberto : · 22, 40, 41, 55, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 80, 103, 171, 227, 258, 344, 345, 346, 348, 378, 393, 406, 683, 781, 795, 833

N

NANNI, Rodolf
o · 318, 435, 481, 820

O

ORTIZ, Carlos : · 14, 143, 180, 181, 287, 289, 291, 318, 405, 426, 440, 448, 449, 472, 506, 584, 628, 663, 664, 665, 666, 669, 761, 770, 784, 795, 820
ORTIZ, Renato : · 14, 143, 180, 181, 193, 200, 285, 286, 287, 289, 291, 295, 318, 405, 426, 440, 448, 449, 472, 506, 584, 628, 663, 664, 665, 666, 668, 669, 761, 770, 784, 795, 801, 820
Oscarito : · 17, 44, 66, 71, 106, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 130, 132, 158, 160, 161, 166, 168, 178, 179, 184, 194, 195, 196, 198, 205, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 222, 226, 228, 229, 237, 245, 246, 247, 254, 256, 257, 261, 262, 268, 269, 711, 749
OTELO, Grande : · 17, 43, 44, 109, 113, 115, 118, 119, 121, 124, 132, 133, 160, 194, 195, 211, 212, 213, 214, 218, 226, 229, 230, 231, 233, 237, 254, 256, 261, 262, 263, 269, 331, 332, 708, 711, 721

P

PRADO, JÚNIOR Caio : · 23, 42, 412, 436, 437, 443, 445, 799
PRESTES, Luiz Carlos : · 274, 277, 436, 446, 799, 815

R

RAMOS, Eurides : · 14, 19, 70, 71, 115, 123, 310, 314, 342, 364, 376, 409, 411, 422, 423, 426, 433, 448, 512, 582, 589, 609, 617, 618, 663, 664, 667, 669, 676, 690, 757, 784, 812, 819, 820
RAMOS, Fernão : · 14, 19, 40, 44, 45, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 66, 70, 71, 100, 115, 123, 169, 301, 304, 307, 310, 314, 321, 342, 364, 376, 409, 411, 422, 423, 426, 433, 448, 512, 582, 589, 609, 617, 618, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 669, 676, 682, 690, 757, 770,784, 795, 809, 811, 812, 819, 820
ROCHA, Glauber : · 11, 22, 32, 33, 117, 183, 232, 279, 287, 288, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 322, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 357, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 376, 377, 379, 388, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 401, 402, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 430, 431, 432, 433, 434, 448, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 475, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 495, 497, 499, 502, 503, 505, 508, 509, 510, 513, 514, 517, 518, 520, 522, 523, 526, 529, 530, 531, 533, 534, 544, 546, 553, 554, 556, 567, 587, 588, 594, 597, 598, 599, 612, 620, 621, 630, 631, 632, 635, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 656, 657, 658, 659, 664, 665, 667, 670, 672, 680, 682, 683, 684, 685, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 722, 723, 725, 726, 734, 735, 736, 737, 750, 754, 756, 768, 776, 777, 783, 784, 785, 794, 795, 796, 797, 798, 809, 810, 811, 812, 814, 815, 820, 821

S

SANTOS, Nelson Pereira : · 12, 15, 26, 30, 32, 33, 66, 102, 107, 117, 141, 162, 201, 279, 300, 302, 303, 306, 309,

310, 311, 315, 316, 317, 318, 321, 325, 329, 330, 332, 335, 336, 338, 339, 342, 343, 350, 361, 363, 364, 365, 366, 369, 375, 376, 383, 408, 411, 413, 427, 435, 448, 487, 489, 492, 503, 514, 522, 544, 558, 569, 575, 582, 608, 623, 632, 633, 643, 664, 665, 667, 671, 679, 689, 722, 756, 757, 767, 768, 769, 771, 772, 780, 783, 794, 796, 802, 811, 812, 816, 820

SARACENI, Paulo César : · 122, 338, 339, 340, 341, 347, 364, 369, 371, 376, 392, 415, 431, 479, 487, 518, 632, 633, 635, 667, 683, 694, 772, 781, 783, 820, 821

T

TANKO, J.B. : · 115, 124, 819

V

VARGAS, Getúlio : · 2, 3, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 62, 67, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 117, 130, 152, 159, 161, 162, 172, 173, 178, 181, 182, 183, 188, 227, 238, 239, 244, 250, 254, 260, 272, 273, 279, 280, 284, 308, 329, 375, 378, 396, 412, 499, 522, 591, 626, 653, 662, 726, 773, 775, 798, 816, 836, 837

Vera Cruz : · 115, 195, 201, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 310, 313, 314, 317, 320, 322, 343, 361, 393, 403, 409, 452, 460, 475, 514, 612, 613, 617, 662, 683, 686, 780, 794

VIANY, Alex : · 16, 18, 62, 64, 65, 67, 72, 103, 105, 201, 288, 300, 310, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 331, 350, 355, 361, 364, 365, 369, 371, 376, 383, 401, 402, 403, 416, 430, 448, 460, 462, 479, 557, 622, 623, 624, 630, 680, 682, 685, 787, 793, 795, 796, 812

W

WANDERLEI, Paulo : · 819

X

XAVIER, Ismail : · 14, 343, 344, 372, 421, 455, 464, 466, 467, 471, 481, 487, 491, 497, 643, 657, 681, 682, 703, 704, 705, 707, 721, 731, 732, 737, 747, 753, 754, 769, 796, 812

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 5

SOMMAIRE 7

INTRODUCTION 11

PARTIE I: LES CHANCHADAS OU LA CULTURE POPULAIRE COMME MODELE POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN 35

CHAPITRE 1 - L'HISTORIQUE DES FILMS COMIQUES ET MUSICAUX 35

1.2 –Les premiers films sur le carnaval 45

1.3 - L'historique des films comiques et des films cantantes 47

1.4 - Les premiers musicarnavalesques *63*

CHAPITRE 2 - AUTOUR DU NATIONALISME POLITIQUE ET CULTUREL ET DE LA CHANCHADA EN TANT QUE GENRE 76

2.1– Le nationalisme des années 1950 ..... *76*

2.1.1 – Le nationalisme culturel et la quête d'authenticité 89

2.1.2 - L'indianisme 91

2.1.3 - Le modernisme 95

2.1.4 - La quête d'une identité cinématographique 99

2.2 – Les chanchadas : l'analyse du genre *101*

2.2.1 – Le genre 105

2.3.- Les types de comédie *111*

2.3.1 – La farce 111

2.3.2 - Des comédies satiriques 115

2.4 - Les différents types de comique *118*

2.4.1 – Le comique de gestes 118

2.4.2 - Comique de langage 122

2.5 - Registres comiques et fonctions du rire *127*

2.5.1 - Le burlesque 128

2.5.2 - L'humour 128

2.5.3 – Les fonctions du rire 129

2.6 - Les comédies musicales *131*

2.7 – Influences et ressemblances *135*

2.7.1 - Les influences directes : la radio, le cirque et le théâtre de revue 136

2.7.2 - Les influences indirectes 138

2.7.2.1 - Le Romantisme 138

2.7.2.2 - Le Modernisme 143

2.7.2.2.1 – Une langue brésilienne 145

2.7.2.2.2 – La culture populaire 146

2.7.2.2.3 – La valorisation des villes 147

2.7.2.2.4 - L'anthropophagie 147

2.7.2.2.5 – La valorisation de l'humour 149

2.8 - Gilberto Freyre *150*

2.9 - Un cinéma critique et désaliéné *153*

CHAPITRE 3 – LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES CHANCHADAS 163

3.1 – Une vision du monde des subalternes *163*

3.2 - La représentation du populaire comme un paradigme pour le cinéma brésilien *169*

3.2.1 – L'importance des années 1930 172

3.2.2 - Du folklore à la culture populaire 174

3.3 - Le nationalisme culturel dans les films *177*

3.4 – Culture populaire et identité nationale *180*

3.5 – Les écoles de samba et le carnaval *185*

3.6 - Culture populaire versus culture hégémonique *193*
3.7 - Lutte de classes *202*
3.8 - La construction de certains personnages populaires *209*
3.8.1 - Malandros 209
3.8.2 - Les mégères et les vamps 216
3.8.3 – Les héroïnes 220
3.8.4 - Les Noirs 226
3.8.5 - La femme Noire 232
3.8.6 - Un peu d'exotique : les bahianaises 233
3.9 – La ville opposée à la campagne *238*
3.10 - La carnavalisation : le monde à l'envers *247*
3.10.1- Les parodies 251
3.11 - Un cinéma brésilien et populaire *258*
3.12 - La circularité culturelle *267*

PARTIE II : LE CINÉMA NOVO OU LE CINÉMA ENGAGÉ COMME PARADIGME POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN 272

CHAPITRE 1 - LES ANNÉES 1950, L'ÉMERGENCE DU CINÉMA ENGAGÉ ET DU CINEMA NOVO 272
1.1 – Le contexte historique des années 1950 et du début des années 1960 ..... *272*
1.2 - Avant le cinéma novo : les grands studios de São Paulo *300*
1.2.1 - Les premiers congrès de cinéma 307
1.2.2 - Le proto-cinéma novo 315
1.2.2.1 - La fiction 315
1.2.2.2 - Les documentaires 339
1.3 – Le cinéma novo et l'invention de la tradition *344*
1.3.1 - Humberto Mauro : la thèse 344
1.3.2 – *Limite* : l'antithèse 346
1.3.3 - La légitimation intellectuelle du cinéma 349
1.3.4 - La réification de l'intellectuel 350
1.3.5 - L'anti-*chanchadisme* 359
1.4 – L'émergence du cinéma novo *362*
1.4.1 – Les phases 362
1.4.2 - Le début du cinéma novo 365
1.4.3 – La réification du politique 373
1.4.4 - L'instrumentalisation de l'art 377
1.4.5 – Le populaire-national 382
1.4.6 - Le romantisme révolutionnaire 389
1.4.6.1 - Le romantisme cinématographique : un cinéma d'auteur et indépendant 391
1.4.7- L'anti-impérialisme du cinéma novo 396
1.4.8 - Les influences du cinéma novo 404
1.4.8.1 - Le modernisme 404
1.4.8.2 - Le roman régionaliste des années 1930 408
1.4.8.3 - La distanciation 414

1.4.8.4 - Eisenstein 426
1.4.8.5 – Autres influences 434
CHAPITRE 2 - LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES FILMS DU CINEMA NOVO 436
2.1 - Les théories marxistes au Brésil : l'« étapisme» et la révolution anti-impérialiste et antiféodale 436
2.2 - La révolution antiféodale : une idée « hors de lieu» 441
2.3 - La notion de situation coloniale et le rapport entre le PCB et les artistes 447
2.4 - La construction idéologique de la culture de l'Autre 456
2.4.1 - La vision du dehors 467
2.4.2 - L'écriture à la première personne : un cinéma auto-réflexif 477
2.4.2.1 - Les personnages relais 482
2.4.2.1.1 - Firmino 486
2.4.2.1.2 - Antonio das Mortes 493
2.4.2.1.3 - Gaúcho 496
2.4.3 - Le paternalisme intellectuel 498
2.4.4 - L'aliénation 506
2.5 - La construction de la culture populaire comme opium du peuple 513
2.5.1 - La représentation des religions populaires 513
2.5.1.1 - Le candomblé dans Barravento 517
2.5.1.2 - Le messianisme 523
2.5.2 - La représentation du carnaval 546
2.5.3 – La représentation du football 557
2.5.3.1 - *Garrincha, alegria do povo* 557
2.5.3.2 - *Subterrâneos do futebol* 569
2.5.3.3 - *A falecida* 577
2.5.4 – L'ethnocentrisme intellectuel 585
2.5.5 - Archaïque versus moderne 590
2.6 – La culture populaire comme une forme de résistance 599
2.6.1 - L'escapismo 599
2.6.2 - L'aspect clanique de la société brésilienne 605
2.7 - Le manque de dialogue avec le peuple 611
PARTIE III – LA QUÊTE D'UNE SYNTHÈSE 625
CHAPITRE 1 - LA TENTATIVE DE DIALOGUE ENTRE LE CINÉMA D'AUTEUR ET LE CINÉMA POPULAIRE 625
1.1 - Le contexte politique et culturel 625
1.2 – Deux films de la deuxième phase 633
O desafio 633
Terra em transe 643
1.3 – Les raisons possibles du changement de voie 659
1.3.1 - L'Instituto Nacional de Cinema (l'INC) 662
1.3.2 – Le Tropicalisme 669
1.3.3 - L'Acte Institutionnel numéro 5 678

1.4 - Le changement de voie : à la recherche du grand public à travers le dialogue avec les chanchadas *681*
1.4.1 - Vent d'Est 692
1.4.2 - A estética do sonho 699
1.5 - Les films du nouveau cinéma novo *702*
Brasil ano 2000 702
Macunaíma 708
O dragão da maldade contra o santo guerreiro 723
Os inconfidentes 737
Quando o carnaval chegar 748
O amuleto de Ogum 756
CONCLUSION **773**
BIBLIOGRAPHIE **793**
FILMOGRAPHIE **819**
TABLE DES MATIERES **831**

LA CONSTRUCTION IDÉOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE COMME QUÊTE D'UNE IDENTITÉ POUR LE CINÉMA BRÉSILIEN : UNE SYNTHÈSE DIALECTIQUE ENTRE LA CHANCHADA E O CINEMA NOVO

Résumé :

Ce travail porte sur la construction idéologique de la culture populaire dans les comédies brésiliennes, musicales ou pas, et dans le cinéma novo de la période 1950-1975.

Il analyse la façon dont ces comédies (la chanchada), influencées par l'idéal d'une nation hétéroclite mais unique instauré par Getúlio Vargas ont représenté la culture populaire comme une idéologie des classes subalternes. Utilisant le concept de carnavalisation, ces films populaires, influencés par la radio, le théâtre de revue et le cirque, mettaient le monde à l'envers en essayant de corriger les injustices sociales dont étaient victimes les pauvres. Souvent décriées et considérées comme légères et aliénées, elles étaient beaucoup plus critiques que l'on ne disait, ainsi que le démontre cette recherche.

En partant du principe que le cinéma novo est le corollaire des débats sur la quête d'une identité pour le cinéma brésilien tenus au cours des années 1950, période très influencée par le Parti Communiste Brésilien, ce travail analyse les trois phases différentes du mouvement. Durant la première, la culture populaire fut construite comme l'opium du peuple et les cinéastes ayant utilisé leur propre monde comme modèle de représentation de la culture populaire. Les films, très autoréflexifs, cherchaient à éveiller la conscience critique des pauvres et à les aider à sortir de l'aliénation. La deuxième, survenue après le putsch militaire de 1964, plongea les cinéastes dans le passé afin de comprendre les erreurs de la gauche et les raisons de sa défaite. Ensuite, la recherche analyse la troisième phase du mouvement quand les cinéastes furent amenés, par un gouvernement libéral qui considérait le cinéma comme un produit marchand qui devait se réaliser sur le marché, à changer de voie et à réaliser des films tournés vers le grand public. A ce titre, les films de cette phase, aux formes plus simples, dialoguèrent avec les chanchadas afin de finalement atteindre le peuple, sans jamais renoncer au cinéma d'auteur.

Mots clés : Brésil, culture populaire, identité, comédie musicale, cinéma engagé, altérité.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 Arts et Médias
Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication (ASSIC)
Centre Bièvre – 1, rue Censier 75005 Paris

THE IDEOLOGICAL CONSTRUCTION OF THE POPULAR CULTURE AS SEARCH OF AN IDENTITY FOR THE BRAZILIAN CINEMA (1950-1975) : A DIALECTICAL SYNTHESIS BETWEEN THE *CHANCHADA* AND THE CINEMA NOVO.

Abstract

This research focuses on the ideological construction of popular culture in Brazil in comedy films, musical or not, and cinema novo over the 1950-1975 period.

It analyzes how these comedies (called chanchadas), which were influenced by the ideal of a varied but unique nation established by Getúlio Vargas represented the popular culture as an ideology of the subordinate classes. Using the concept of carnivalization, these popular films, influenced by radio, revue theater and circus, put the world upside down trying to correct social injustices suffered by the poor. Often criticized and considered as superficial and alienated, they were much more crítical than they were said to be at the time.

Assuming that cinema novo is the corollary of the discussion on the identity quest for the Brazilian cinema that took place during the 1950s, a period heavily influenced by the Brazilian Communist Party, the research analyzes the three phases of the movement. During the first one, popular culture was built as the people's opium and filmmakers used their own world as a model of representation for popular culture. The films, which were very self-reflexive, sought to arouse the crítical consciousness of the poor and help them pull out of alienation. During the second phase, which occurred after the military coup of 1964, filmmakers were immersed in the past in order to understand the mistakes of the left and the reasons for its defeat. During the third phase of the movement, led by a liberal government that perceived cinema as a commodity that should be sold to the market, filmmakers changed their way forward and made films directed to the general public. As such, the films of this phase, characterized by simpler forms, engaged in dialogue with the chanchadas to finally reach the people, while never giving up auteur cinema.

Keywords : Brazil, popular culture, identity, musical, committed cinema, otherness

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 Arts et Médias
Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication (ASSIC)
Centre Bièvre – 1, rue Censier 75005 Paris