

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Doutorado em Comunicação

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
ED 267 Arts & Médias
LIRA - Laboratoire International de Recherches en Arts - EA 7343
Thèse de doctorat d'études cinématographiques et audiovisuelles

CASA E VIZINHANÇA: MODOS DE ENGAJAMENTO
Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

MAISON ET VOISINAGE: MANIÈRES D'ENGAGEMENT
Cinéma brésilien contemporain et pratiques d'habitation

Résumé substantiel

Érico Oliveira de Araújo Lima

Data da defesa / Date de soutenance
28 de fevereiro de 2019

Orientadores / Directeurs de thèse:

Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense)

Philippe Dubois (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Banca examinadora / Composition du jury:

M. Cezar MIGLIORIN, professeur, Universidade Federal Fluminense

M. Philippe DUBOIS, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M^{me} Cláudia MESQUITA, professeur, Universidade Federal de Minas Gerais

M. Tadeu CAPISTRANO, professeur, Universidade Federal do Rio de Janeiro

M^{me} Mariana BALTAR, professeur, Universidade Federal Fluminense

M^{me} Teresa CASTRO, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

INTRODUCTION

Deux scènes

1.

« Tu dis voir. Mais dans le domaine du cinéma, il ne suffit pas de voir, il faut analyser ». C'est ainsi que Ousmane Sembène adressa une puissante observation à Jean Rouch, au cours d'un débat historique en 1965. Les deux cinéastes discutaient de la tension qui existe entre un regard étranger et un regard intérieur, sujet si cher aux domaines de l'ethnographie et du cinéma. Au cœur de cette discussion se trouvent les procédés mêmes du rapport à l'altérité, impliqués dans les rencontres entre mondes différents. Le cinéaste sénégalais, faisant observer le contexte d'augmentation progressive du nombre de cinéastes africains, demanda à Rouch si, face à cette situation, les cinéastes européens persisteraient à faire des films sur le continent. Le commentaire précis de Sembène sur le rapport entre voir et analyser fait suite à la thèse de Rouch sur un éventuel avantage du regard étranger, bien que celui-ci présente également ses limites et ses inconvénients : « quelqu'un mis devant une culture qui lui est étrangère voit certaines choses que les gens qui sont à l'intérieur de cette même culture ne voient pas. »

Si les réflexions de Rouch – ainsi que la matérialité de son cinéma et des processus qui y sont impliqués – nous ont apporté une contribution riche et puissante à la réflexion sur les gestes de négociation entre cultures et entre individus filmés, nous nous inclinons ici de manière à ce que le chemin entrepris nous rapproche des questions soulevées par Sembène. D'une certaine façon, le débat lui-même nous intéresse, et considérer les possibilités d'un regard étranger serait en soi un geste complémentaire à celui d'insister sur le point de vue interne. Mais si nous soulignons ici la formulation de Sembène, c'est tout particulièrement pour le propre pli qu'elle opère dans la dualité entre un regard intérieur et un regard extérieur. Son commentaire dépasse même ces limites et propose quelque chose de l'ordre d'une réflexion sur l'acte même de voir. Face au discours de Rouch, Sembène

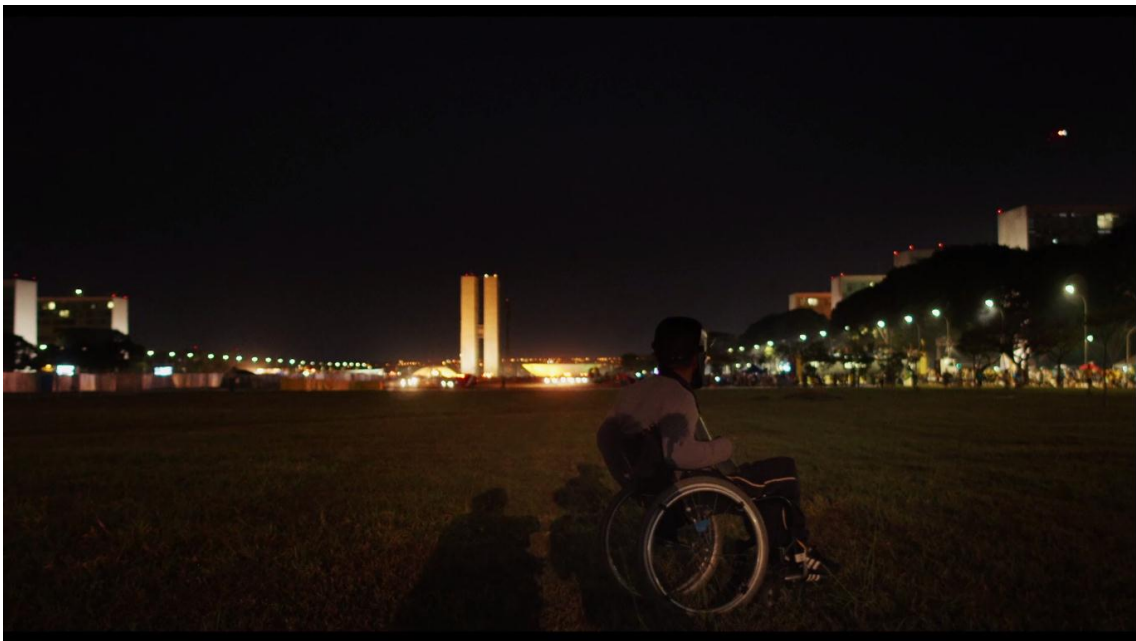
souligne, comme un analyste, un mot – « tu dis voir » - et renvoie le problème en d'autres termes, remettant en question les bases du discours de l'orateur. De surcroît, nous sommes également attirés par les propositions de Sembène qui font suite à cette déclaration de la nécessité d'analyser. Car le cinéaste, toujours dans ce débat, poursuit en ces termes: « Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est avant et après ce que l'on voit. Ce qui me déplaît dans l'ethnographie, excuse-moi, c'est qu'il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va. »

Cette demande semble poser un défi considérable au cinéma, défi qui semble effiler l'intervalle qui constitue la nature même d'une image – celle-ci étant toujours une coupe, le résultat d'un passage entre le vécu et l'imaginé, une matière délimitée par un contour et par un ensemble de processus de médiation technique, symbolique, esthétique. Mais Sembène le sait très bien, et d'ailleurs, cette profonde conscience de la nature de coupe que l'image introduit dans le monde se manifeste également dans ses films. Son expression serait, à nos yeux, une formulation esthétique complexe, qui révèle un pari sur le cinéma en tant que geste capable de rendre pensable quelque chose qui le dépasse, même face à ses limites et ses frontières. Peut-être que les pistes sur le caractère concret de cette tâche ont raison de réfuter le simple geste de voir. *Dans le domaine du cinéma, il ne suffit pas de voir, il faut analyser* : une telle phrase doit être constamment reprise, du fait de son pouvoir synthétique, susceptible de conséquences complexes. Analyser serait un geste qui ne réduirait pas la possibilité d'une image à son champ visible immédiat et pourrait donc opérer dans l'effilement des contours. Analyser serait une tâche allant au-delà de la pure description du réel et qui révélerait, avant tout, un engagement dans les conjonctures mêmes dans lesquelles le cinéma s'insère, et, peut-être, dans les conséquences mêmes qu'il peut engendrer en retour au monde dans lequel il s'installe.

Si le cinéaste s'intéresse à ce qui vient avant et après ce que l'on voit, il s'agit donc d'une demande de participation à un processus beaucoup plus large que la demande de voir, beaucoup plus large que la description du réel, ou encore, beaucoup plus large que le geste de donner à voir. Un film pourrait condenser, dans sa facture, le jeu complexe d'engagement dans le processus d'élaboration de la vie quotidienne d'une communauté. Ce qui est en cause, c'est l'exigence même d'une fabrication

filmique qui soit contagionnée par un ensemble de forces vives qui traversent une image, par les conditions sociales, historiques et culturelles d'un peuple, par les propres réverbérations d'une image dans la communauté, par le destin des personnes qui marchent, traversent le cadre et nous font imaginer le hors-champ. Plus que de considérer que le cinéma puisse s'acquitter d'une tâche aussi complexe, il s'agit plutôt de la percevoir comme un horizon pour des méthodes de tournage - et même pour une perspective éthique et politique d'action dans le monde, avec le cinéma.

2.



Il est un moment précis de *Era uma vez Brasília* (2017), d'Adirley Queirós, qui semble emblématique de la complexe opération esthétique, historique et politique élaborée par ce long métrage. Tout d'abord, via le plan le plus rapproché, nous voyons la nuque de Marquim, qui regarde le Congrès National, flou, lointain, des lumières illuminant l'arrière-plan. La bande sonore de cette séquence nous confrontera à l'un des moments emblématiques de notre histoire récente, l'une des étapes du coup d'État qui promut le retrait de Dilma Rousseff de la présidence de la République. Nous entendons des députés de l'État du Paraná voter et justifier leur décision. Les alentours de la scène seront toujours marqués par le bourdonnement

diffus de Brasilia, bruits de sirènes, bruits d'hélicoptères, bruits divers. Les lumières resteront lointaines, de même que les monuments de la ville, toujours en arrière-plan. Lorsque la première coupe intervient, le champ de l'image s'ouvre : nous pouvons percevoir un peu plus les mouvements qui se déroulent dans le paysage. Marquim reste au premier plan, nous le suivons. La durée ici sera déterminante pour le déploiement des effets expressifs en jeu. Grâce au montage sonore, nous entendrons plus de votes qui sont annoncés au sein du Congrès. Soudainement, une lumière provenant de l'espace qui précède le champ de l'image frappe la scène. Cette lumière fait surgir, peu à peu, des ombres sur le sol : la petite équipe de tournage qui réalise le film se révèle momentanément - après quelques instants, les ombres disparaissent.

Cette combinaison intense d'événements expressifs dans la composition du plan est emblématique de ce travail fondamental entre figure et fond que Juliano Gomes (2017) a déjà souligné dans sa critique du film, dans la revue Cinética. Tout au long de la durée d'une image, tout un jeu s'inscrit entre récits individuels et collectifs, entre cinéma, mémoire et engagement dans le présent, entre coup d'État et une situation de piétinement historique.

Dans son ensemble, une des interpellations que ce nouveau film d'Adirley Queirós semble adresser au spectateur réside dans la relation complexe qui existe dans l'histoire du Brésil entre les multiples formes de violence perpétrées de manière répétée contre les populations noires, pauvres et périphériques et les moments de rupture démocratique au sein même de l'institution liée à ce régime de violence - ce qui met tout le champ de luttes encore plus en danger, dans une région impondérable, dans une impasse pour agir. Face à *Era uma vez Brasília*, nous sommes confrontés au paysage incontournable du coup d'État commis dans notre présent.

Et cette histoire est élaborée du point de vue de ceux qui, historiquement, sont confrontés à la ruine, à la violence d'État, à l'emprisonnement. Cette histoire est un paysage sonore, montée avec des images de fiction, elle est fond, composant le cadre avec le corps du personnage de la fable, elle est matière à penser la vie sociale à partir de la perspective imaginative de ceux qui affrontent depuis longtemps les monstruosité qui émanent du pouvoir de l'État.

Tel est le ton déjà récurrent dans la recherche entreprise au cours des films précédents d'Adirley Queirós : la faculté d'imagination est le moyen subversif d'intervenir dans le réel, de créer une tension avec ce dernier, d'interroger une époque par le biais de voyage depuis d'autres temps et espaces. Une façon de penser le Brésil, radicalement à partir de ce que peut produire une politique de la fiction, intimement conçue au sein de la fable d'une navette venant de la planète *Soleil Levant* et d'une expérience d'image tissée avec l'expérience sociale. Soleil Levant est également le nom d'une zone résidentielle du District Fédéral qui donne place et matière à de nombreuses scènes de *Era uma vez Brasília*.

L'image de Marquim associée au paysage de Brasilia en arrière-plan est un instant qui condense des mondes, des forces, des champs de bataille. Un moment bref que nous soulignons dans la capacité d'invention critique de ce long-métrage. Un film qui nous adresse une réflexion esthétique et politique sur le Brésil en période de coup d'État, de ruptures institutionnelles et d'intensification d'états d'exception, en particulier pour les populations historiquement vulnérables de notre formation sociale, divisée par les inégalités.

Lorsque les silhouettes de ceux qui filment apparaissent près de celui qui est filmé, apparaissent près de l'expérience historique qui y est réfléchie, c'est alors également une autre couche de la fabrication de la scène qui s'explicité. La révélation de l'avant-champ - pour reprendre une notion qu'André Brasil a explorée dans bon nombre de ses textes - semble corroborer ce que Adirley Queirós a déjà déclaré à propos de son film, lors d'une conversation avec Cláudia Mesquita : « Je vois le film comme une espèce d'ethnographie de la fiction ». L'observation précise du cinéaste et sa matérialité percutante dans *Era uma vez Brasília* soulèvent une interrogation concernant les méthodes mêmes permettant de faire du cinéma un agent participant des luttes en cours dans notre expérience historique et sociale.

Pratiques d'habitation

Nous sommes mobilisés dans cette thèse par un ensemble de films brésiliens contemporains qui nous semblent faire écho, chacun à leur manière, à l'exigence même d'un engagement avec le lieu filmé, afin de produire quelque chose qui ne se limiterait pas au voir, mais qui passerait par un élargissement sensible, que ce soit

dans le sens de l'analyse, reprenant les termes de Sembène, ou que ce soit encore dans le sens d'autres actions esthétiques, que chaque situation permettrait de prononcer de manière singulière.

Le point de rencontre entre le cinéma et un champ de relations qui le débordent, et desquelles il participe, a atteint l'élaboration suivante tout au long de cette recherche : nous pensons que l'idée de *demeure* garderait une possibilité de rapprochement pour certains des problèmes esthétiques et politiques activés par chacune des œuvres que nous accompagnons dans cette recherche. Chacune d'elles, de diverses manières et avec des accents différents, emploie la spatialité comme force mobilisatrice des formes d'image. Le paysage cinématographique auquel cette thèse est consacrée est imprégné par l'engagement expressif de ceux qui filment dans les expériences sociales, historiques et politiques inscrites dans la scène, depuis la position de cinéaste qui habitent les lieux filmés - ou encore à partir de processus de réalisation qui surviennent au sein d'une relation intime et longue entre ceux qui visitent et ceux qui habitent (et accueillent). Notre champ d'investigation se situe, en ce sens, dans les passages entre le faire cinéma et le faire demeure, entre filmer et habiter, à partir d'une étude des modes d'engagement de ceux qui filment dans la composition des modes de vie conjugués à un territoire.

Notre effort et notre volonté, tout au long de ces pages, s'établissent dans le sens de créer une compagnie auprès des propositions qui résonnent depuis les films : *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo ; *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2016), de Catu Rizo ; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas ; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa ; *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai preto fica* (2014) et *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós ; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante ; *Ela volta na quinta* (2014) et *Quintal* (2015), de André Novais Oliveira ; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) et *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus ; *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre.

Nous pourrions dire que, dans les films présentés ici, réalisatrices et réalisateurs mettent en scène les territoires dans lesquels ils vivent - ou dans lesquels ils ont vécu une partie de leur vie. Dans des cas plus ponctuels, nous pouvons également être confrontés à des processus proposés par des individus extérieurs mais qui développent des stratégies d'immersion ou qui s'attardent auprès des

espaces et des individus filmés. Le problème emblématique du débat entre Rouch et Sembène, comme nous le voyons, revient sans cesse avec de nouvelles nuances, se révélant toujours aussi coûteux, selon d'autres formes, pour la propre trajectoire historique du cinéma brésilien et pour notre scène contemporaine de luttes politiques. Plus qu'une solution pour de tels débats, chaque film serait une investigation, toujours sujette aux limites et aux impasses, de ce que nous pourrions persister à définir en tant qu'horizon éthique et politique autour d'un cinéma qui ne cherche pas seulement à donner à voir, mais qui permet une articulation à un ensemble d'actions liées à l'existence même à l'intérieur d'un territoire.

Nous souhaitons questionner, à l'aide de ces films, comment est-il possible, en partant de la cohabitation au sein d'un territoire, d'établir demeure dans un lieu-image, un lieu-cinéma. C'est comme si l'on pouvait constamment marcher le long des liens entre habiter et filmer. Et la notion de cohabitation nous est assez chère ici. Mais il faut toujours considérer que, face au travail du cinéma, la cohabitation est, au moins, double : on habite un territoire vécu *et* un monde imaginaire (autrement dit, le propre film, image et son). À partir de chaque situation locale, de chaque bataille en jeu dans la fabrication du film, nous pouvons penser des façons de s'installer dans un espace et de s'articuler à un ensemble de pratiques en cours dans les vies qui existaient déjà avant le film.

Nombreuses seraient les formes grâce auxquelles le cinéma s'efforcerait d'être une *pratique d'habitation*, associée à d'autres pratiques d'habitation. En utilisant ces termes, il nous semble que nous investissons dans un vocabulaire ouvert à des plis variés, qui peut indiquer un champ élastique d'actuations, en même temps qu'il renvoie à un problème en cours et qui se pose, concrètement, lorsque nous nous trouvons face aux situations ponctuelles, aux expériences, à la praxis des courts, moyens et longs-métrages qui composent le corpus de cette recherche. Notre intime conviction est que l'expérience intime de l'espace peut contagionner et donner forme à l'élaboration cinématographique, à partir d'une sorte de flexion de notions spatiales, architecturales et géographiques - la maison, le quartier - vers des pratiques cinématographiques qui s'en retrouvent entrecoupées d'actions qui les inondent et en débordent. L'espace ici appelle un ensemble d'actions, auxquelles le cinéma s'ajoute : des manières d'habiter, des façons de faire,

de parcourir les quartiers, de construire des maisons, des rythmes d'existence, de chant, de diction. L'espace nous demande de penser à des actions, des habitudes, des pratiques. L'espace engendre des gestes, il devient une caisse de résonance pour des modes d'existence. Une demeure est indissociable d'un style.

Nous savons que, dans les passages entre filmer et habiter, il existe un ensemble de nuances, liées à la nature même d'une image. Paradoxe puissant : de par sa nature même, la forme d'un film garde certaines distances avec le vécu et possède la capacité de configurer, en ses termes, des façons d'habiter, différées par les opérations d'une machine ; d'autre part, la forme elle-même peut être intimement contagionnée par l'expressivité des pratiques vécues dans un territoire et abriter matériellement les traces d'un lieu, des gestes de ceux qui y vivent, des modes de vie, des luttes quotidiennes, des histoires vécues dans les corps. De différentes manières, allant du processus d'atténuation du caractère médiateur de l'image à l'intensification délibérée des possibilités imaginatives du cinéma, les stratégies singulières des films rassemblés dans cette thèse peuvent abriter ce qui s'est installé dans le hors-champ : les processus et les expériences qui contagionnent les écritures et qui sont, à notre avis, inséparables de leurs opérations.

Il ne s'agit pas d'analyser ces situations liées au hors-champ, mais de tracer des méthodes pour penser les formes elles-mêmes, qui se laissent interroger, simultanément, par ce qui se déroule autour des matérialités. À partir de l'échelle des films, nous sommes également invités à penser un au-dehors, qui n'est pas seulement cinématographique, mais qui gagne un instant d'expression à travers le cinéma. Un au-dehors qui existe, là, arraché du contexte, mais évoqué, frappant à la porte. Un au-dehors qui raconte les modes de vie d'une communauté, qui existe avant le film et poursuit après ce dernier, mais qui trouve dans l'image un instant de nouvelle élaboration. Les films, comme cela est si cher à la nature d'une image, produisent un décalage : ils arrachent quelque chose au réel, au quotidien, au vécu et renvoient ces morceaux recueillis, déjà transformés, altérés, au même monde. De la même manière, engagés dans leurs contextes, connectés à ces derniers et cherchant des tactiques pour se réaliser en étroite collaboration avec les vies, ces films deviennent des actions en relation avec les pratiques d'un lieu.

Image et vie sociale

Le cinéma est un domaine dans lequel différents sujets historiques se mettent à intervenir avec invention, alors même qu'il agit au sein des territoires et dans le présent comme un corps supplémentaire : quand cela arrive à une communauté, il s'articule à sa manière avec d'autres pratiques d'habitation qui le précèdent et le dépassent. Il se voit alors invité à constituer des gestes formels capables de collaborer avec d'autres processus liés au geste d'habiter : processus d'expérimentation de soi et du monde, d'articulation de groupes, d'occupation de territoires, d'élaboration de mémoires individuelles et collectives, de confection de liens.

Ce qui semble fondamental, dialoguant ici avec André Brasil, c'est que le cinéma en tant que machine phénoménologique aurait besoin d'être effilé, marqué par les altérations qui interviendraient dans la contamination intime avec d'autres machines sociales. En s'associant aux modes de vie d'une communauté, le cinéma contribue à modifier et à élargir un imaginaire social (BRASIL, 2018). Si une forme d'expression héberge, accueille les modes de vie, survient alors simultanément, un déphasage, un passage précaire et médié entre les modes de vie et les élaborations du cinéma (BRASIL, 2018, p.3). Lorsque nous parlons de cinéma et de pratiques d'habitation, il s'agit surtout de tenter de renforcer les liens, les alliances et les collaborations possibles entre les moyens d'expression du cinéma et les modes de vie existant sur un territoire, dans leurs variations complexes selon les contextes vécus.

Cezar Migliorin (2015) nous incite à penser que l'arrivée du cinéma à l'école serait un exemple de cinéma élargi, si on l'entend dans le sens conçu par les arts visuels, comme sortie de la salle obscure. Cette clef de l'élargissement nous pousse à proposer une manière de considérer les films de notre recherche qui, bien que vus dans cette même salle obscure, nous exigent un retour constant vers l'au-dehors. Si nous pouvons dire que le cinéma élargi opère ici comme provocateur théorico-méthodologique, c'est parce qu'il nous semble central de considérer les images dans leurs multiples tensions avec les forces sociales. Migliorin poursuit ainsi ses réflexions relatives à la migration du cinéma à l'école :

Nous nous interrogeons alors sur la manière avec laquelle la *machine cinéma* met en tension d'autres machines qui recoupent des processus subjectifs, politiques et de groupe, c'est-à-dire, comment l'existence du cinéma dans une communauté affecte cette même communauté, non pas parce qu'il raconte ceci ou cela, mais parce que le cinéma possède une manière qui lui est propre de mobiliser le réel

et que celle-ci affecte le réel lui-même. Le cinéma à l'école est donc moins un problème de migration du cinéma vers un autre espace qu'une opération au sein du temps et de l'espace de l'école. J'explicité ce principe considérant que lorsque le cinéma entre à l'école, ce qu'il apporte - avec son histoire, avec les films, avec sa façon de faire - c'est avant tout une manière de rendre le monde pensable, qui perturbe le pensable de ce qui n'est pas cinéma : nous-mêmes, l'école (MIGLIORIN, 2015, p.185).

Le cinéma pourrait alors être considéré comme un ensemble de relations avec d'autres machines : il s'empare de morceaux du monde et retourne ensuite à ce même monde, contribuant ainsi à affecter ce qui n'est pas cinéma. Nous pouvons dire, sans crainte que cela puisse s'insérer dans une quelconque sphère d'instrumentalisation, que le cinéma, lorsqu'il entre dans la vie d'une communauté, doit être pris en compte dans les diverses altérations qu'il restitue à cette communauté. Il ne s'agit pas ici d'instrumentalisation, puisque nous ne parlons pas d'un cinéma qui souhaiterait améliorer le monde, qui prendrait *a priori* la conséquence de son entrée dans cette sphère sociale. L'imprévu et l'indéterminable donnent le ton de cet avenir, mais, cependant, il faut tout de même soutenir qu'un retour aura lieu.

Le fait de produire une image impliquerait donc une réflexivité constante sur la manière de la rendre. Rendre pourrait présupposer deux mouvements : extraire et restituer. Ce qui est rendu est produit à partir de ce qui a été arraché au réel. Il est donc nécessaire de réfléchir à la mesure dans laquelle, en se réalisant comme geste de collecte des traces du monde, le cinéma peut faire survenir un monde différé, varié, qui se projette en retour sur le monde vécu. Rendre, c'est donc restituer un monde varié au monde vécu, c'est introduire une coupe dans le cours des vies, pour constituer également avec celles-ci la possibilité d'un monde imaginé. C'est un travail d'ordre créatif, qui transforme les expériences subjectives, les relations aux lieux et aux géographies, les histoires individuelles et collectives, afin de produire une expérience esthétique. La dévolution se trouverait au cœur des opérations sensibles contenues dans le travail de l'image.

À travers elle, vivre ensemble et voir ensemble deviennent des actions indissociables : une possibilité d'agencement des images se lie directement à la situation de ce propre partage, lorsque nous sommes convoqués, au sein de la délimitation spécifique d'un espace-temps ou d'une zone de l'image, à nous mettre en contact avec les traces d'un autre monde. Dans la mesure où les individus filmés

deviennent eux-mêmes spectateurs de l'œuvre réalisée à partir de leur vie, nous pouvons penser qu'une communauté de spectateurs réunit aussi bien ces individus que ceux plus éloignés de ces existences : l'image devient momentanément une zone où se réunissent, sans agglutiner, des mondes séparés.

Dans ses notes élaborées sur les aventures de chaque personnage de *A vizinhança do tigre*, Clarisse Alvarenga (2014) souligne cette dimension de l'œuvre, qui fait désormais partie de la vie des spectateurs. L'intersection entre les récits de ceux qui sont figurés dans l'image et de ceux qui se trouvent devant celle-ci constitue une partie fondamentale de l'expérience que le cinéma sollicite dans un vaste champ de forces collectives. Le cinéma y crée une possibilité de résidence entre la réalité figurée et les histoires de vie des individus contemplés par le film. En regardant, nous sommes nous-mêmes regardés.

Il ne s'agit pas simplement de raconter une histoire, mais d'insérer cette histoire racontée dans l'histoire de ses spectateurs, en la projetant. Regarder *A Vizinhança do tigre*, c'est voir sa vie être marquée par la force des expériences vécues par ses personnages. Il est impossible de sortir du film sans emporter chacun d'eux dans sa mémoire. Cette réunion des histoires de ses personnages avec les histoires de chacun de ses spectateurs est peut-être l'un des bonds que le film parvient à réaliser. Ainsi, Affonso parvient à lier la vie de ses spectateurs à la vie de ses personnages et à les insérer dans l'histoire (ALVARENGA, 2014, p.123).

Nous pourrions aborder cette discussion selon la question suivante : quand une image est rendue au monde, que nous suggère-t-elle en tant que pratique créative de cohabitation et coordinatrice de formes de vie en communauté ? Une image est une apparition : au-delà de toute dualité entre apparence et essence, nous souhaitons dire ici qu'une image est une *émergence*. Dans ce qui émerge soudainement dans le visible, diverses forces peuvent nous engager, en tant qu'individus, à partager de manières singulières la traversée des manières d'être et de faire présentées à l'écran. Notre emphase sur cette clef de la dévolution est conceptuelle, mais elle exprime également une position méthodologique. La question étant réellement de penser, constamment, les moyens que nous pouvons élaborer pour analyser les images. Comme nous le dit César Guimarães, « il s'agit de dépasser la question du point de vue (d'où nous regardons et comment nous filmions), comprise couramment sous le mode de l'énonciation filmique, afin d'atteindre, doublement, le lieu d'où nous regardons et sous lequel nous sommes regardés »

(2015, p.50). Um filme nous regarde, avec la même intensité que celle que nous employons à le regarder.

Il y a ici une proposition méthodologique, car il est possible de formuler les positions de l'analyste et du spectateur face à l'image au-delà d'une relation sujet-objet. C'est un principe essentiel face à des questions d'esthétique et de relation sociale. Si nous prenons le bond mis en valeur par Clarisse Alvarenga concernant la manière si chère au film *A vizinhança do tigre* de s'adresser au spectateur, nous pouvons considérer que le défi de l'analyste et du spectateur ne se réduit pas à l'interprétation d'un objet, à l'acte de le cerner ou de le démêler. Si les tâches de l'analyse et de l'expérience du cinéma me mettent face à l'altérité, c'est parce que l'image vient créer un lien avec ma vie, vient se projeter et s'approcher de mon regard, non seulement pour me faire penser ou pour que je la pense, mais pour *me penser*.

S'engager dans la vie de Junim, Neguim, Menor, Eldo et Adilson, habitants du quartier *Bairro Nacional* à Contagem et personnages de *A vizinhança do tigre*, cela signifie prêter attention aux modes d'apparition de chacun d'eux, à ce que leurs corps et gestes provoquent dans l'expérience même de la machine cinématographique. L'individu filmé, en ce sens, pense la scène, pense le cinéma et, simultanément, nous renvoie un regard, pense la place même du spectateur. Ce qui signifie qu'une scène est alors construite via l'appropriation sensible que chaque corps réalise de l'espace-temps du cinéma, de la taille de l'image, de la force qu'une danse et un duel acquièrent en s'articulant dans la durée du plan. Si la notion d'auto-mise en scène est toujours si chère à Jean-Louis Comolli, c'est parce qu'il convient d'être enclin à ce que la présence de l'autre élabore dans la rencontre, au-delà de toute détermination de mise en scène venant du réalisateur et de toutes les attentes portées par le spectateur.

Quand Minor et Neguim jouent à se peindre l'un l'autre le visage, ils élaborent alors leurs propres masques de fiction, se provoquent mutuellement - dans ce film, chaque rencontre est toujours la manifestation d'un défi à relever - et créent dans la machine cinématographique un espace pour exprimer ce que leurs corps pensent, ce que leurs traits élaborent sur leur peau, ce que leurs gestes expérimentent de l'espace. Nous sommes incités, à chaque instant, à imaginer comment s'élaborent ces vies avant et après les films, en même temps que nous

sommes nous-mêmes pensés par celles-ci, quand elles nous envoient du cinéma, selon leurs formes singulières d'apparition.

Il s'agit ici, pour le dire plus explicitement, de revendiquer la possibilité de création d'un lien social à partir de l'expérience esthétique. Le spectateur peut alors être concerné par les signaux qui lui sont émis. Dans notre compréhension, il existe un espace prévu pour de multiples sujets du regard dans ces films, en ce sens que quelque chose est engendré afin de permettre des chargements de places entre ceux qui sont inscrits dans la scène et ceux qui seront interpellés par ces images. Bien qu'il s'agisse de réalités sociales et historiques singulières, de trajectoires de vie spécifiques marquées par leurs localités et leurs façons de vivre le présent, il y aurait dans l'écriture de ces films des figures fondamentales d'interpellation. En pensant à la place du spectateur, nous souhaitons considérer la forme cinématographique selon la question suivante : quelle place invente-t-elle pour l'autre qui regarde ? Dans les films autour desquels cette recherche se concentre, nous pourrions dire que les destins et les types de population des banlieues des villes brésiliennes sont arrangés avec des astuces variées, pour se projeter et affecter les parcours de ceux qui sont distants, mais qui peuvent se rapprocher, du fait de la médiation singulière de l'image.

Il faut dire également que la dimension médiatrice intrinsèque de la machine cinématographique et l'impossible présence immédiate du réel dans l'image ne nous autorisent pas à doter les moyens d'expression du cinéma de pouvoirs pleins et illimités qui seraient déliés des forces sociales. Il faut toujours garder à l'esprit que les variations déclenchées par un film découlent du matériau avec lequel l'image elle-même a été faite : subjectivités, territoires, corps, expériences. Il conviendrait donc de prendre simplement un autre chemin, à partir de cet inévitable intervalle ouvert par une image : le cinéma devrait relever le défi, laborieux et ardu, de se positionner, bien que de manière précaire, auprès des processus qu'il tente d'inscrire dans ses formes.

Il faudrait peut-être « défaire » constamment le cinéma, pour reprendre l'expression rapportée par André Brasil et Bernard Belisário (2016), expression qu'ils ont apprise auprès du cinéaste Divino Tserewahú alors qu'il commentait son film *A iniciação do jovem xavante* (1999). Comme il a également été dit par André Brasil (2016) au sujet de *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho et

Tatiana Almeida, le film nous enseigne qu'il est important de nier que le cinéma puisse passer avant la cause, pour se permettre donc de « filmer avec, côte à côte, tout en apprenant de ceux qui filment, engagés dans leurs luttes » (BRASIL, 2016, p.160).

Nous pouvons alors extraire ici un puissant paradoxe : quand le cinéma ne se positionne pas en avant, c'est sa possibilité même de changer et de se réélaborer en de nouveaux termes qui prend un nouveau souffle. « Le paradoxe productif ici n'est pas que cette tâche - celle de se jeter hors du cinéma - soit accomplie précisément à travers le cinéma ? Les lignes d'action que le film porte – son « faire avec » les Kaiowá - n'est-ce pas justement ce qui contraint sa forme afin de la constituer et de la changer ? Traverser et changer le cinéma au moyen d'une expérience qui le dépasse, n'est-ce pas justement le travail d'invention que l'on exige d'un film ? » (BRASIL, 2016, p.160).

Fondamentalement, tout se passe comme si la notion même de faire un film devait s'intégrer à un plan de coexistence, composé d'une infinité de manière de faire qui participent de l'élaboration du monde. Si nous réfléchissons dans le cadre d'une discussion esthétique et anthropologique plus large, il s'agit de revendiquer une autre place pour le propre travail artistique : loin d'être un acte créatif à partir de rien, il s'insère aux côtés d'autres actions qui peuplent le monde. Cette perspective suit de près les propositions de Tim Ingold (2017), lorsqu'il parle de l'acte de faire selon le principe nécessaire d'une insertion au sein des forces en présence dans le monde, au-delà de l'imposition d'un projet à un environnement passif. Contre le schéma hylémorphique, qui remonte à Aristote et présuppose un geste offrant une forme active à une matière inerte, il est nécessaire de concevoir d'autres figures pour l'acte de faire, en le considérant longitudinalement. La relation entre matière et forme dans ce schéma passe par des ambitions un peu plus modestes au regard de la construction formelle. Cette approche permet d'inclure d'innombrables pratiques différentes à partir de l'unité de base de la notion de geste de fabrication, ce qui, dans le cas d'Ingold, a des répercussions sur des domaines tels que l'anthropologie, l'archéologie, les arts et l'architecture. Nous pourrions dire, inspirés par la rencontre avec la pensée de cet auteur, qu'un des moteurs de cette thèse est également de suggérer, modestement, quelque chose comme l'extension de certaines perspectives pour la notion même de forme, d'esthétique, de fabrication.

En ce sens, les ambitions de celui qui fait sont beaucoup plus humbles que celles impliquées par le schéma hylémorphique. Loin de se tenir à distance d'un monde passif en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés de l'extérieur, le mieux qu'il puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde vivant qui nous environne (les plantes et les animaux, les vagues de l'eau, la neige et le sable, les rochers et les nuages), *en ajoutant sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu* (INGOLD, 2017, p.60)

Car ce qui nous semble fondamental, c'est que l'effort contenu dans chacun des films rassemblés ici contribue à élargir nos façons de concevoir l'élaboration d'une forme cinématographique : la construction d'une image s'inscrit dans une infinité de pratiques en cours, et le cinéma tente, avec le travail qui lui est propre, de collaborer avec un monde en mouvement. Chaque cas est toujours complexe et chargé de nuances et propose des approches différentes à ce problème. Chaque film nous révèle ses stratégies de rencontre et d'approche du territoire, des modes de vie qui y sont présents, des luttes en cours. Chaque film questionne des manières d'habiter et nous instruit, à travers ses méthodes et ses pédagogies uniques, sur les pratiques d'une communauté.

Trajectoires du cinéma brésilien

Comme nous le savons bien, la scène cinématographique brésilienne a été témoin de l'émergence de processus dans lesquels des individus historiquement vulnérabilisés, infériorisés et réduits au silence multiplient les tactiques d'intervention sur la scène publique, à partir de l'invention de formes dans le domaine de la pratique cinématographique. Il s'agit d'une affirmation esthétique et politique qui s'articule au contexte brésilien de ces dernières années, qui a vu l'émergence de plusieurs fronts de confrontation, fondés sur les voix et les gestes de divers individus qui subissent quotidiennement différents processus d'exclusion, de risque, de violence, de précarisation de leur vie. À partir de la composition d'un réseau comportant de nombreuses zones de confrontation, le cinéma a également commencé à retentir comme un champ ouvert de luttes, à partir du point de vue de ceux qui ressentent dans leurs corps la persistance des processus historiques de « répartition inégale de la violence, de génocide systématique de populations racialisées, appauvries, indigènes, trans et tant d'autres », comme l'affirme Jota Mombaça (2017, p.15).

En compagnie des images, il est possible de s'attarder, d'être plus précis sur des traumatismes historiques et des luttes quotidiennes contre l'oppression, mais aussi d'exprimer une habitation palpitante du présent, chargée d'affects, de joies, de manifestations culturelles, qui composent l'élaboration d'un territoire existentiel, considéré avec toute la force des puissances inventives des formes de vie¹. La singularité des processus a permis des tournants sur plusieurs fronts simultanés et indissociables : dans le domaine des luttes institutionnelles, dans les politiques publiques de visibilité et de représentativité, dans les formes cinématographiques.

En suivant les mots d'Amaranta César (2017), il s'agit donc d'enquêter sur les gestes d'une production qui est témoin de « l'émergence de nouveaux sujets du cinéma et de nouvelles pratiques cinématographiques qui donnent forme aux luttes pour la visibilité et la justice des couches sociales qui se sont constituées historiquement en tant que cible principale de l'oppression (pauvres, Noirs, Indiens, femmes et périphériques) » (CÉSAR, 2017, p.102). Autour d'une affirmation théorique et politique de la notion de militantisme en tant que clef pour aborder la production d'images densément contagionnées par les urgences de notre époque, l'auteure insiste sur la nécessité de construction d'une anthropologie politique des images. La question à faire émerger est peut-être celle de la décentralisation de la propre place du cinéma, ou encore de le regarder dans un geste connectif à d'autres forces. Cet effort nous permet de percevoir les appels lancés par nombre de ces films, porteurs de forces fondamentales d'*interpellation* et de *reconnaissance*, concepts auxquels Amaranta César se consacre principalement dans cette discussion.

Cette scène, composée de nouveaux sujets de cinéma, nous induit à penser tout un ensemble de fractures historiques et sociales selon de nouvelles perspectives et positions, bien différentes de celles des cinéastes brésiliens des années 1960 et 1970 - également fortement engagés dans la constitution de cinématographies concernées par les injustices de notre formation sociale, mais se confrontant toujours à une série d'impasses. Une contribution décisive dans la réflexion sur cette série d'impasse nous vient notamment du célèbre livre de Jean-Claude Bernardet,

1 La complexité de ces processus est considérable et il est également essentiel de prendre en compte le fait qu'ils se déroulent souvent au sein de riches processus d'alliance et de collaboration entre des sujets aux expériences sociales différentes, comme l'a souligné André Brasil dans nombre de ses écrits sur des films réalisés dans des villages, qui se déroulent souvent dans un tissu de relations entre Indiens et non-Indiens, notamment à partir de situations de formation.

Cineastas e imagens do povo. La formulation classique que Bernardet nous a léguée, au sujet du modèle sociologique, basée sur certains des films analysés, soulignait la position des cinéastes qui, luttant pour lier le cinéma et l'engagement social, n'ont jamais cessé de se heurter aux limites de ces efforts, face aux images du peuple qu'ils cherchaient à constituer.

Ces films illustrent certainement les efforts d'intellectuels de gauche pour penser la question du peuple, du populaire. Assurément, ils exposent également une distance considérable entre les cinéastes et le peuple dont ils cherchèrent à produire des images. Dans leurs stratégies variées, ils révélèrent des processus en élaboration pour situer ces distances et penser les lieux possibles au sein des relations de classe intrinsèques à cette production cinématographique, dont l'instance énonciatrice émanait de cinéastes issus de la classe moyenne. Dans une certaine mesure, les tons et les gestes des films inscrits par Bernardet dans la clef du modèle sociologique révélèrent chez ces réalisateurs une posture d'interprètes du Brésil et des contradictions d'une réalité, à partir d'une série de procédés qui n'en délimitaient pas moins une extériorité et, surtout, une absence d'engagement face aux questions présentées.

Dans des films tels que *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) et *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), l'idée d'une voix du maître, terme utilisé par Bernardet, décrit une structure dans laquelle s'entrecroisent des locuteurs connaissant les statistiques, les types sociaux et les motifs de la domination ; structure inconnue, en particulier, du peuple, du fait des processus d'aliénation. Ceci serait la marque d'une posture qui n'en limite pas moins les possibilités d'émergence des gestes et des voix des propres individus filmés, lorsque cet autre, issu d'une autre classe, a tendance à devenir sujet, objet et représentant de données générales. De nouvelles couches sociales et esthétiques issues du contexte brésilien de ces dernières années se sont ajoutées aux conflits que les films analysés par Bernardet rencontrèrent dans son étude. L'articulation entre le cinéma et les pratiques d'habitation n'indique pas ici une rupture historique abrupte, à la manière d'un historicisme progressiste, mais souligne plutôt une inflexion sensible dans les processus esthétiques et éthiques qui permettent le croisement entre le point de vue intérieur - de celui qui habite et s'attarde - et l'expression cinématographique.

Certainement, les débats qui ont surgi suite à la publication du livre de l'auteur contribuèrent aussi bien à renforcer nombre des éléments de ces analyses et à réfléchir aux défis contemporains du cinéma, qu'à nuancer de nombreux aspects qui en découlèrent, d'autant plus si nous nous efforçons constamment de renouveler notre manière de nous confronter aux films commentés dans l'essai des années 1980, sans les consolider uniquement dans le cadre déjà établi par Bernardet. Mais même avec d'éventuelles révisions nécessaires, la contribution décisive des réflexions de l'auteur résonne avec force dans le temps présent et sera constamment reprise ici, particulièrement pour le débat qu'elle a nourri et pour la scène politique qu'elle a ouverte, en mettant en évidence la nécessité même de formuler les problèmes éthiques soulevés. Dans une certaine mesure, c'est comme si certains des gestes des films de ce contexte ignoraient une idée fondamentale que nous pourrions formuler à l'aide d'une phrase de Jean-Louis Comolli (2004) : « c'est cela tenir vraiment compte de l'altérité : ne pas penser l'autre, mais penser que l'autre me pense ». Ce diapason réflexif et critique pourrait constituer un puissant axe d'interrogation pour complexifier le geste de filmer l'autre, question si récurrente et transversale à divers cinématographies.

Et de toute évidence, à mesure que nous creusons le problème les couches de complexité peuvent se composer d'autant plus. Si nous reprenons une discussion entreprise par Grada Kilomba (2017), un des processus fondamentaux serait peut-être encore celui consistant à remettre en question la propre construction de la notion d'Autre, puisqu'au cœur des processus de mise au silence que constituent les expériences historiques de colonisation et d'extermination, réside la construction réitérée du sujet Autre à partir de la mesure du sujet blanc : « le différent par rapport auquel le *self* de la personne blanche est mesuré », Kilomba (2017). Ce principe est régi par l'établissement d'un standard, l'homme blanc cis qui, avec tous les privilèges qu'il accumule, possède également celui d'être le « Je » qui devient le vecteur à partir duquel s'établit la nomination de l'« Autre » : tout sujet qui s'écarte de cette norme confortablement non nommée ou reconnue.

Dessiner des méthodes

L'ensemble des films étudiés ici est délibérément hétérogène et repose sur une tentative de construction de comparaisons entre les œuvres, qui permettent à la fois de penser des rapprochements et de souligner des différences, afin de mettre en avant les singularités au sein d'une vaste scène qui multiplie les stratégies de tournage. Ce sont des œuvres réalisées dans différents contextes urbains, avec des moyens formels singuliers et faisant appel à des expériences de monde assez variées. Rassembler ces films dans cette thèse permet également de coudre des chemins comparatifs entre eux. Comme l'a soutenu la thèse de Mariana Souto (2016), en considération des relations de classe dans le cinéma brésilien contemporain, l'option de l'approche comparative peut produire un regards en constellation sur une scène, méthode pouvant ainsi jouer de différentes manières avec les relations entre les films, plutôt que de développer des analyses verticales d'une ou deux œuvres. Les notions d'inventaire et de collection, mises en avant par Souto, sont en ce sens très importantes pour notre recherche, qui vise à construire une tessiture relationnelle entre les œuvres, organisées dans des formations différentes à chaque chapitre, selon différentes variables mises en évidence à chaque étape.

Parallèlement aux efforts de composition de ce réseau, nous souhaitons souligner l'effort de sauvegarde des singularités de chaque film et de chaque contexte. Dans notre dessein, il est fondamental de créer des perspectives conceptuelles, épistémologiques et méthodologiques, qui à tout moment, sont élaborées de manière localisée, provisoire et circonstancielle, dans la mesure des échelles locales, au-delà de toute universalisation de concepts. Nous parions moins sur des définitions globales d'une certaine scène contemporaine que sur la conception d'une constellation de forces, de défis et de chocs, toujours pleine de variations, ouverte à l'hétérogène – et, de surcroît, éloignée de toute tentative qui irait dans le sens de nommer ou de classer une scène aussi vaste que celle que nous nous proposons d'étudier.

Habiter est un geste très empirique. Il peut concerner le cinéma selon différents procédés, soit dans des œuvres insistant sur une relation plus directe entre l'image et l'action d'habiter dans le présent, soit dans la recherche de moyens de partage avec les individus habitants et filmés, ou encore dans l'effort de conception de stratégies imaginatives qui spéculent sur le geste d'habiter et sont capables de

redonner au quotidien une puissante énergie de matrice esthétique et politique. Avec cela, les films diversifient leurs actions d'habitation, celles-ci ne cessant également de s'entremêler à plusieurs reprises. La variété densifie le champ d'engagement dans l'expérience historique, multiple et composite, réunissant des nuances variées : entre le travail de diffusion au cœur de l'impulsion des événements, afin de faire résonner le cri obstiné contre les histoires officielles, et l'investissement dans le travail de fiction et dans la possibilité de lire le présent et d'intervenir dans les conflits en cours au moyen des tactiques de l'imagination. Ces stratégies coexistent et s'interrogent mutuellement sur la scène contemporaine, nous faisant revendiquer à la fois un droit à l'habitat et un droit à l'imagination, à la fiction.

Au fil du chemin parcouru dans cette recherche, le *corpus* s'est élargi dans le but de constituer, à partir de la contribution visée par ce travail, un regard sur un réseau d'actions dans certaines villes et différents quartiers. Nous avons cherché à construire une sorte de paysage, prudemment limitée et provisoire, d'une production brésilienne contemporaine. C'est précisément parce qu'il ne s'agit pas ici de proposer une catégorisation générale d'une scène récente que nous parions sur cet ensemble en tant que production d'une pensée conjointe à chaque film et au groupement contingent que cette thèse opère entre les œuvres. Dans une certaine mesure, l'ébauche de stratégies formelles cherche ici l'expression d'un ton lié à l'esprit d'une perspective curatoriale ainsi qu'à une opération méthodologique à caractère dramaturgique. Nous pourrions invoquer ici une inspiration directe dans les travaux de Jacques Rancière, notamment en ce qui concerne la dimension de la méthode de la scène², méthode qu'un livre récent de conversations avec le philosophe a largement contribué à rendre explicite. Accompagner les recherches de cet auteur encourage l'écriture, en particulier dans la recherche de dessins méthodologiques distribuant les travaux tout au long de la thèse.

Toujours dans cette recherche de méthodes, il s'agit ici d'un pari éthique et politique. Nous pourrions même dire : les formulations de cette thèse, dans une certaine mesure, essaient également de ne pas se placer avant la cause, reprenant ainsi les formulations d'André Brasil au sujet du film *Martírio*. Un des horizons de

2 Rancière dit: "L'intérêt de la scène, c'est de montrer la pensée au travail, les concepts en train de se faire par opposition à toute une tradition philos-ophique qui dit qu'il faut d'abord définir les termes et voir comment ils se combinent et donnent la rationalité de la chose" (RANCIÈRE, 2018, p.13).

cette traversée est de rencontrer des tactiques pour *faire avec* les films, cette échelle matérielle à laquelle, au cours de ces années, nous avons pu accéder de manière primordiale. C'est comme si le travail du chercheur faisait également face à un apprentissage constant à partir du monde expérimenté et à l'urgence de se mettre à l'écoute - des films, de leurs pédagogies, des situations qu'ils nous envoient, des signes qu'ils nous émettent. Toute écoute est également active et l'activité s'exprime ici dans cet effort - chargé, sans aucun doute, de limites - pour faire écho aux propositions des films, ébauchant les perspectives que les différentes stratégies formelles élaborent. Le geste serait celui d'élaborer une compagnie avec les images, de découvrir comment se laisser interroger par ces dernières, comment avancer avec leurs propositions.

Certains films vus et non immédiatement inclus comme centraux dans notre champ de recherche peuvent également être activés, dans une sorte de *corpus* secondaire, car ils permettent d'articuler certaines questions possibles sur les scènes de production, surtout si l'on considère certaines régions géographiques, telles que le quartier National, à Contagem, Maraponga et Serrinha, à Fortaleza, la ville de Ceilândia, aux confins de Brasilia. Mais il est également important de ne pas négliger qu'une dose de subjectivité du chercheur est présente dans le processus en cours d'assemblage du *corpus*. Il ne s'agit pas ici d'une dimension subjective qui glisserait dans un certain domaine de l'ordre du personnel ou d'un quasi relativisme. Nous assumons cet aspect de la démarche, pensant le subjectif comme un élément lui-même pénétré par les relations avec d'autres subjectivités, complètement transversales les unes aux autres, plus que liées à une personnalité. Revenant une fois de plus à la perspective du collectionneur invoquée dans les recherches de Souto, nous soulignons un des points que celle-ci soulève : « Penser une collection favorise la reconnaissance de la participation de la subjectivité, de la valeur et de l'affection dans les choix du *corpus*. On collectionne ce que l'on apprécie - il ne s'agit cependant pas d'une appréciation dans le sens de bien qualifier les films ou de les évaluer avec de bonnes notes. Il s'agit plutôt d'une affection en tant que leitmotiv de la recherche, un amour pour les œuvres qui nous animent, qui suscitent chez nous l'envie d'enquêter, qui nous dévoilent des questions » (SOUTO, 2016, p.21).

Et cette réflexion sur l'organisation même de notre collection de films cherche encore à s'imprégner d'un point de vue théorico-méthodologique qui sera très

important tout au long de la thèse. Il s'agit de considérer que le travail du spectateur se rapporte à la fois la place du collectionneur et à celle de l'analyste, au moment même où il se confronte aux images, où il élabore des questions avec elles, où il leur pose des questions. Marie-José Mondzain, en particulier, s'est dédiée à penser le travail du regard, les postures du spectateur, du voir ensemble et des émotions, au croisement entre l'individuel et le collectif. Sans nous attarder pour l'instant sur la pensée de l'auteure, nous voudrions présenter un extrait d'un discours consacré à quatre films et à leurs « énergies politiques », vus collectivement et commentés par elle, dans le cadre d'un séminaire sur le thème : « Construire un regard politique ? ».

J'attribue à l'émotion, et à l'émotion politique, un rôle capital : avant tout, les films que j'ai retenus m'ont particulièrement touchée. C'est en tant que spectatrice, et non en tant que philosophe, que j'ai eu envie de les partager avec vous. Ainsi, l'énergie politique des films ne tient pas uniquement à leur sujet politique, mais aussi aux émotions politiques qu'ils suscitent, nous plaçant au voisinage d'une souffrance autre, d'une jouissance autre, d'un monde autre. Il n'y a pas de plus grande énergie politique dans les images que lorsqu'elles nous donnent la parole, le pouvoir. Si les sujets des films que j'ai retenus renvoient à des problèmes d'actualité, leur énergie politique vient surtout du fait qu'ils m'offrent la possibilité de faire partie du monde qu'ils me font voir et d'y trouver ma place, ma légitimité à exister (MONDZAIN, 2012).

Notre proposition est inséparable d'un parcours théorique sur la notion de commun qui est constitutive du mot « communauté ». Entre les sujets singuliers, est-ce qu'il y a quelque chose de commun ? Entre les territoires différents et séparés, est-ce que l'on pourrait rencontrer des liens, des éléments qui peuvent construire une communauté entre les vies éloignés, une communauté qui ne soit pas fusionnel ? Nous pouvons d'abord dire bien que les concepts du commun ou de la communauté ne sont pas équivalents ni même les formulations théoriques de chaque auteur. Il s'agit en effet de souligner ici la contribution que la notion politique et éthique du commun peut apporter pour penser une approche esthétique à l'image. Provisoirement, on pourrait essayer d'énoncer la problématique en trois axes principales :

- Pour construire une communauté entre les sujets, il faut trouver ce qui est commun entre eux. Pour penser une communauté, il s'agit de penser comment vivre ensemble, comment vivre en commun. Le rapport entre

commun et communauté consiste donc à ça : pour rassembler les sujets dans une communauté, il faut trouver ce qui se passe *entre* eux, ce qui peut être partagé sans aucune propriétaire, ce qui peut être mise en commun – première indice de ce que l'on pourrait nommer le « commun » : le « commun » n'a aucun propriétaire ;

- S'il n'a aucun propriétaire, le « commun » possible une circulation entre les sites de chaque sujet : c'est une force qui convoque le sujet à sortir de soi-même, pour se faire confronter avec un Dehors, au sens de Blanchot, Foucault et Deleuze. Penser au commun, c'est une forme de réfléchir sur la notion même de ce qui va déborder le sujet. Pour construire une communauté, le débordement du sujet serait une tâche éthique qui lui permet d'aller vers l'autre ;
- En débordant le sujet, la constitution d'une communauté n'a aucun rapport avec la formation de l'Unité ou de la Totalité, deux notions qui pourraient faire penser à une suppression de toute singularité. Une communauté doit conserver toujours l'oscillation entre approche et écart, entre singulier et pluriel (deux termes fondamentaux pour Jean-Luc Nancy). Elle doit préserver la singularité de chaque sujet, leurs différences et, au même temps, insister sur la nécessité d'échapper à une notion de « chacun à sa place ». Paradoxe de ce sens très spécifique de communauté : il faut rassembler sans jamais fusionner. Comme bien nous dit Marie-José Mondzain « Vivre en commun n'est pas vivre comme un », (« L'image peut-elle tuer ? », 2015, p.43).

Nous sommes toujours dans une sorte de liaison tensionné entre ce qui sont les formes sociales, les mise-en-scènes de la vie quotidienne et ce qui sont les moyens propres au cinéma. Façon de penser toujours juste ça : comment on peut formuler une zone de voisinage entre la cohabitation de l'image et la cohabitation du territoire, comment les formes filmiques peut établir un voisinage, dans ce sens particulier, avec le monde vécu ? Il ne s'agit pas ici d'une défense du réalisme : le cinéma va introduire toujours un écart, nous ne sommes pas intéressés dans une illusion de continuité entre réalité et image. Ce voisinage, elle n'est pas informative :

il ne s'agit pas de rendre aux spectateurs une donnée sur la souffrance d'une communauté, il ne s'agit pas de simplement montrer ce qui se passe dans un endroit pauvre, par exemple. Le cinéma ne montre pas simplement, il va faire du monde un problème, il produit une énergie avec le monde vécu. Et ces films brésiliens sont singuliers dans notre contexte de réalisation juste parce qu'ils sont engagés dans l'invention des formes cinématographiques. Question fondamentale : il faut prendre ces films en tant que cinéma, juste pour que nous puissions affirmer la dimension sensible de cette production nouvelle.

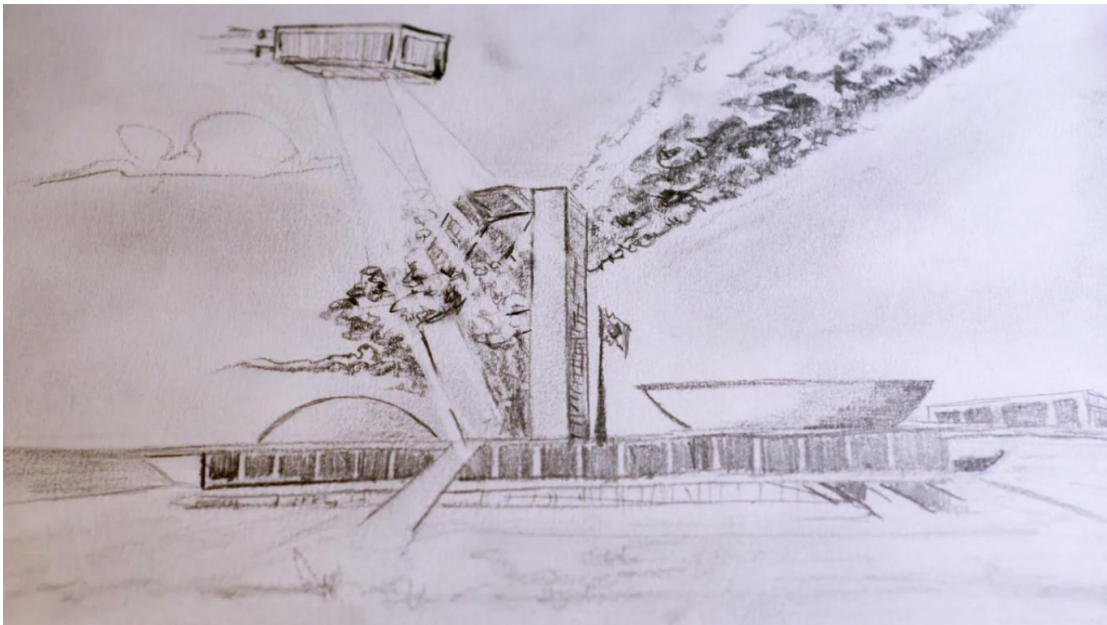
Mais il faut aussi considérer que ces films ne sont pas séparés du monde dont ils prennent leur matière. Ils sont très attachés à quelque chose de réel, mais de toute façon, pour réélaborer ce réel selon une forme imageante. Reprenons ce que disait Sembène : « Dans le domaine du cinéma, il ne suffit pas de voir, il faut analyser. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est avant et après ce que l'on voit. [...] il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va... ». On dirait que le cinéma va faire une sorte de renvoi : un monde fabriqué en tant que forme cinématographique est restitué à un monde vécu. Pour s'approcher un peu de ce que dit Sembène, le cinéma va analyser, formellement, l'homme qui marche, pour permettre aussi que le spectateur expérimente ce qui est la joie ou la souffrance collective d'une communauté, dans le réel.

On peut voir ici que notre thèse a une question méthodologique et théorique de fond : nous voulons défendre l'importance fondamentale de la forme filmique comme opérateur analytique, au même temps que nous posons la nécessité d'un rapport constant entre la forme et ce geste de se renvoyer vers le monde. Ça veut dire que les films nous faisons sentir l'expérience de la voisinage géographique, en nous posant aussi *en voisinage* avec le monde vécu. La voisinage va se faire d'une manière triple maintenant – ce mot peut signifier le monde filmé (un lieu, un territoire), le rapport entre caméra et monde (dialectique constant de filmer avec approche et écart) et le rapport entre image et spectateur (partage entre sites et expériences qui ne sont pas équivalents, mais qui peuvent se mettre en commun). Nous croyons que penser une forme voisinante, c'est une exigence des ces films mêmes.

Contre-attaques

Je n'ai jamais pensé de ma vie : je vais faire un documentaire, je vais faire une fiction et quelles sont les façons de faire l'un ou l'autre ? Elles n'existent pas. Nous filmons la vie, et plus je ferme les portes, plus j'empêche le spectateur de ressentir du plaisir en se voyant lui-même à l'écran - parce que ce n'est pas ce que je souhaite - plus je ferme les portes, plus le spectateur sera contre moi, peut-être même contre le film, mais au moins il se trouvera, je l'espère, dans une situation inconfortable et en état de guerre. C'est-à-dire qu'il sera immergé dans la situation troublée du monde. Il n'est pas souhaitable que quelqu'un se trouve tout le temps dans un état de tranquillité.

Pedro Costa. Une porte fermée qui nous laisse imaginer.



De la séquence où retentit une explosion sonore à Brasilia, à la fin de *Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014), il nous faut examiner de très près un aspect fondamental : la vengeance manigancée tout au long du film se présente sous la forme d'un dessin de Sartana (Shokito), l'un des personnages de cette dérive fictionnelle traversée par l'expérience vécue d'une communauté de Ceilândia. Ce déclenchement du plan architectural culmine avec une énergie visuelle qui souligne la dimension factice de l'attaque cinématographique. Ou, pour l'exprimer autrement, dans cette séquence finale, crayon et dessin articulent l'évidence du cinéma comme artifice, de la bombe produite comme *artifice pour et au cinéma*. Tout aussi important, ce travail de formation de l'insurrection d'une communauté ne se produit

pas en dépit des individus en scène, mais justement dans une relation entre le corps du film et les corps des personnages, car les dessins qui émergent pour occuper l'ensemble du cadre ont été produits par Sartana tout au long du film, comme le souligne le montage à plusieurs moments au cours de la projection. La tessiture même du film souligne qu'une communauté pour et au cinéma s'établit dans le cadre d'un double travail de la scène : elle s'organise à l'aide des figures inventées via la dramaturgie et le montage - dans la trame d'une machine-cinéma -, mais elle est également intimement liée aux expériences corporelles des individus filmés, aussi bien à ce qu'ils peuvent fabriquer et projeter dans le monde qu'à ce qui est resté incrusté dans leur peau. Cela signifie que les corps des acteurs qui entrent en scène s'engagent également dans la production machinique de leurs subjectivités.

Le film déclenche donc un ensemble de processus producteurs qui ne cessent de se renvoyer l'un à l'autre, tout en plantant un pied ferme dans le réel. Car il faut dire ici que ce film d'Adirley Queirós s'articule à partir de l'expérience vécue par Marquim et de Sartana, en 1986, à Ceilândia, lorsque la police envahit la soirée dansante de *Quarentão* et heurta les corps en fête. Le fait que cette répression soit dirigée et sélective, comme l'annonce le titre du film, repris dès l'ouverture dans le témoignage de Marquim, est également centrale ici. Les blancs sortent et les noirs restent, dit la police, la phrase remployé par le film: voilà la démarcation que les pouvoirs imposent et qui se concrétise dans les actions de la police. Le traumatisme du passé est réinventé par les souvenirs et devient un leitmotiv, élément clef de l'effort producteur de l'insurrection sonore, qui recueille un matériau retentissant de Ceilândia, afin de venger une génération d'amputés. Si toutes ces opérations passent dans le monde filmique, notre intérêt est alors de rechercher, plus précisément, comment le cinéma peut façonner ce désir d'insurrection, par la mobilisation d'un ensemble de moyens d'expressions issus du domaine de la fiction, afin de contrecarrer un point de départ documentaire. Il faut donc questionner ce qui se constitue filmiquement dans la machine, lorsque les individus commencent à fabuler au seuil du vécu et du narré. L'opération de *Branco sai preto fica* transforme le travail de fiction et de l'artifice en une arme dont le but est d'embrouiller, au point de confondre, une scène vécue, un ratissage de territoires, une imposition policière des pouvoirs sur les modes de vie en communauté.

Nous en arrivons ainsi à un autre point qui sera fondamental pour les questions que nous cherchons à provoquer ici. Nous avons déjà signalé le corps des personnages sur scène et insisté sur l'importance de suivre de près le travail d'écriture - le corps filmique -, mais il nous reste encore à compléter le circuit. Si nous parlons d'engagement, il est nécessaire de considérer que le cinéma engage également un troisième corps, celui du spectateur, qui se met au travail et à scruter images et sons, dans un jeu de résonances affectives entre la poétique de l'œuvre, sa fabrication et l'appréhension sensible, son mode d'affectation. Corps à corps, cette triple relation corporelle nous permet de penser les stratégies filmiques en termes d'une connexion entre cinéma et monde, qui ne se donnerait pas simplement par adhésion, mais plutôt par une série de frictions qui ne seraient peut-être que le leitmotiv de possibles engagements. On peut trouver dans cette clef fondamentale des relations corporelles un mode d'expérience sensible qui parle d'une politique des formes, à savoir, comment la manipulation des artifices, des plans, des échelles, des blocs d'espace et de temps, dans le domaine du cinéma, se rapportent aux circonstances de corps, de sensibilité et de vie sociale d'une communauté de spectateurs. Et donc le problème de la *poiesis* de l'image trace ici un pont irrévocable avec un au-dehors de l'image - ou peut-être faudrait-il être plus précis : si ce circuit corporel est notre horizon d'analyse, peut-être pourrions-nous considérer la machine-cinéma comme quelque chose d'intrinsèquement relationnel, capable même de complexifier la séparation entre l'au-dedans et l'au-dehors. La fabrication d'une image, pour ainsi dire, est en premier lieu liée à une implication de l'autre, à la recherche de maniement des formes, pour engager affectivement le spectateur.

S'appuyant sur une autre stratégie d'échange entre le réel et l'artifice, mais possédant également un fort attachement à la recherche de formes d'engagement, *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014) invente des figures singulières de *mise en scène* et de montage pour provoquer des perturbations dans une autre scène urbaine, celle d'une ville dans laquelle la construction de gratte-ciels dissout les modalités d'expérience affective de certains jeunes issus de la classe moyenne. Au-delà d'une réponse nostalgique qui chercherait à retrouver un sentiment perdu, le film s'engage dans une confrontation directe, qui se manifeste désormais par l'expression du désir des corps de pratiquer des actes sexuels dans l'espace public. Si Marquim et Sartana répondaient au moyen d'une bombe assourdissante, nous nous trouvons cette fois

face à une autre modalité d'inscription de l'insurrection dans la scène et, en particulier, face à une autre voie tracée entre le réel et les formes d'artifice rendues possibles par l'artéfact cinématographique. Dans l'une des séquences, un ouvrier du bâtiment donne une interview dans laquelle il rapporte aux jeunes des expériences sexuelles. Cette séquence se déroule selon une forme de cadrage et de disposition scénique qui imite les stratégies d'une interview qui serait réalisée dans le domaine du documentaire classique. Tout de suite après, nous nous retrouvons au milieu d'une *performance* sexuelle entre l'individu filmé dans le plan précédent et les deux jeunes personnes qui l'interviewaient. La relation entre celui qui filme et celui qui est filmé se transforme radicalement en une contagion charnelle. L'enregistrement d'une fausse interview documentaire, démantelée dans la propre écriture, cristallise un domaine discursif typiquement lié au réel, qui se retrouve ici *pris par derrière*. Nous sommes ici face à une sorte d'infraction d'une discursivité plus traditionnellement liée à la notion de réel vers une intrigue entremêlée d'artifices, faisant ainsi jaillir, dans la tessiture de la fiction, un effet étrange et déviant de réel, qui dès lors fait partie du jeu stratégique de l'engagement affectif du spectateur. L'engagement du corps dans l'acte de voir et d'entendre acquiert de nouvelles couches, au creux de la ligne que nous tenterons de tracer, face à cette autre voie de manipulation des capacités de la machine-cinéma. Les confrontations entre film et monde, à partir de la singularité de ce processus mis en place par *Nova Dubai*, nous posent de nouveaux problèmes dans notre tâche de penser la constitution d'engagements à partir d'infiltrations entre expériences vécues et les formes expressives du cinéma.

Notre tâche sera alors d'examiner les processus singuliers de ces deux films afin de déterminer de quelles manières la scène cinématographique peut se transformer en une condensation d'infractions à double sens, entre les champs du réel et ceux de l'artifice, organisés dans un geste qui s'efforce de reconfigurer des territoires par la création d'expériences sensibles de combats engagés, expériences que nous oserons qualifier de terroristes, comme nous le développerons par la suite. Il s'agit de savoir, d'une part, dans quelle mesure le cinéma peut s'engager dans le présent et dans les expériences vécues et, d'autre part, comment il peut susciter des engagements affectifs chez le spectateur. Plus largement, l'élan de notre pensée, dans cette comparaison exploratoire, relève d'un intérêt plus global quant à la manière

dont le cinéma peut créer de nouveaux modes de vie en commun. Et pour faire face à cette question, il faut examiner comment une communauté de spectateurs peut être impliquée, dans la praxis sociale même de voir des films destinés à produire d'autres connaissances et sensations du monde.

Nous signalons et assumons d'emblée une posture fondamentale : nous considérons que ces deux films que nous abordons dans ce chapitre articulent, de manière singulière, ce que nous pourrions appeler un cinéma engagé. Il ne s'agit pas ici de cataloguer un champ récent de production d'images, mais de retrouver, délibérément, une notion qui semblait être devenue caduque dans le domaine de l'art d'une manière générale, et au cinéma en particulier, qui le plus souvent dut se formaliser à partir de prises de positions subtiles ou contentieuses, qui semblait poindre comme une solution contemporaine pour formuler le problème de la politique. Le débat concernant les sentiers d'un cinéma politique est long et il n'est pas nécessaire de le pousser ici trop loin, mais il convient de noter que les affrontements de toute une tradition du cinéma moderne au cours des années 1960 et 1970 sont principalement liés aux tensions, aux modulations et aux passages que différents réalisateurs ont opérés dans la manière de concevoir un geste politique par l'image. S'il semblait y avoir, sur ces chemins historiques tendant vers notre temps, une résolution progressive sur le quasi-rejet des notions d'un cinéma militant ou sur la désignation d'un cinéma engagé, l'histoire des formes se révèle, une fois de plus, marquée de variations et de retours de stratégies. C'est comme si certains gestes imagétiques revenaient occuper, différemment, la scène du présent, faisant ainsi écho à l'urgence de la confrontation et de l'engagement avec le monde.

La question d'un cinéma engagé, comme nous en sommes convaincus, traverse une série de réalisations du cinéma brésilien récent, allant de films réalisés autour des urgences des manifestations de rue dans notre expérience du présent - comme dans *Na missão, com Kadu*, analysé précédemment - à des films qui se transforment en attaques contondantes, à travers l'artifice de la machine - comme dans le court-métrage *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013) ou dans *Não estamos sonhando* (Luiz Pretti, 2012) ³ -, en passant par les productions fondamentales de

3 Nous pensons, en particulier, aux moyens mis en place par Pedroso, en criant une scène dans laquelle une poupée représentant l'ancien gouverneur du Pernambouc, Eduardo campos, a la tête coupée, à la suite d'une succession d'artifices de critiques aux modes de gestion de l'espace urbain de Recife. Et, dans le cas du film de Luiz Pretti, nous rappelons l'utilisation d'un enregistreur sonore qui est pointé en direction de

cinéastes indigènes, qui constituent de vrais rituels avec la caméra ou encore qui se positionnent dans un franc processus de résistance face au massacre auquel ils sont soumis dans le processus de lutte pour la défense de leurs terres.

Écrivant sur le cinéma de Straub et Huillet, Serge Daney nous offre la figure d'une non-réconciliation comme procédure de base pour les films réalisés par le couple. Cette notion se rencontre dès le début de leur filmographie (cinéastes pleinement engagés), si l'on considère même le titre de l'un des premiers films qu'ils ont réalisé, *Non réconciliés* (1964), ou même les scènes auxquelles Daney se réfère dans ses écrits, comme dans le long-métrage *De la Nuée à la résistance* (1978), dans lequel les personnages ne cessent de tourner le dos aux spectateurs. C'était un problème esthétique central qu'il était nécessaire d'étudier, celui de savoir *à quoi et comment l'on résiste*. Il s'agit donc de trouver dans la disjonction et l'hétérogénéité les méthodes de travail et de promouvoir un rejet de tout monde antérieur, refus même de tout plan antérieur, comme en vient à le dire Daney. « Le plan, atome de base du cinéma de Straub et Huillet, est produit au sens de *restance* d'une triple résistance : des textes aux corps, des lieux aux textes et des corps aux lieux. » (DANEY, 2007, p. 169).

Si nous soulevons ces considérations de Daney à l'égard des films de Straub et Huillet, c'est parce qu'il semble important de souligner un pari qui émerge de ces contagions avec les corps filmiques de *Nova Dubai* et de *Branco sai preto fica*. En nous approchant des écritures de chacun des films, nous découvrons une vision de l'engagement qui nous révèle un double travail : alors même que le spectateur est convoqué à cette expérience, ce travail d'engagement ne se réalise pas sans fissures et intervalles. C'est comme si l'insurrection proposée par ces films face au monde était également incorporée par le choc même des procédures formelles face au corps du spectateur. Les engagements singuliers que le cinéma peut produire relèvent donc moins d'une adhérence que d'un jeu plus complexe de convocation et de conflit. Impossibilité de l'apaisement. Comme si l'ancien problème de la juste distance qui se présentait dans le défi de filmer l'autre, dans ses mises en scènes infinies, se transmutait ici dans l'exercice également de cette juste distance dans les relations entre les scènes que le cinéma produit et les scènes sensibles qu'une

bâtiments en construction, les faisant exploser imaginairement, au moyen de la vibration du cadre et de l'effet sonore de bombes qui se précipitent sur le monde.

communauté de spectateurs peut engendrer, en prenant les images par la main, par la parole et par le corps tout entier.

Voilà donc comment nous semblent poindre les gestes de *Branco sai preto fica* et *Nova Dubai*. Ils ne sont pas seuls. Ils ne se joignent pas non plus à d'autres gestes, avec lesquels ils seraient inclus dans une prétendue nouvelle catégorie. Mais ils constituent, à nos yeux, l'émergence d'une scène pleine de singularités, dans laquelle de nouvelles tonalités sont expérimentées afin de penser le cinéma brésilien récent à partir de la clef de l'engagement. Parler d'engagement se rapporte donc, dans un premier temps, à la manière avec laquelle le film tisse une relation avec ce qui, du monde vécu, peut se précipiter dans la scène, bien qu'il existe tout le travail de médiation et de réélaboration effectué par la dramaturgie et le montage – finalement, par un appareil cinématographique. Il s'agit de penser comment la machine s'engage dans le réel, dans le temps temps historique, dans les expériences du monde filmé, non simplement pour redonner au spectateur une vérité de ce matériau, et donc d'en proposer une prise de conscience immédiate, mais pour faire varier ce matériau, pour le transformer. Au niveau de l'exposition déclenchée par la scène, quelque chose du monde se réorganise, se désorganise. Il convient de penser que nous parlons ici du travail d'un corps, le corps filmique même en tant qu'être agissant dans ce monde filmé, pour y instaurer d'autres scènes.

Il y a quelque chose d'une souffrance dans le monde vécu, d'un *pathos*, ou d'un ensemble de contraintes qui se figurent pour les expériences, à chaque instant en voie de constituer un monde désiré et performé. Cette tension fondamentale se rapporte à un premier accès à la notion de formes d'engagement sur lesquelles nous voudrions insister, dans l'écriture même des films de Adirley Queirós et Gustavo Vinagre. S'il existe, comme nous l'avons déjà souligné, des différences de méthodes entre les deux réalisateurs, il existe également des distinctions dans les vies sociales qui deviennent le matériau constitutif des fabrications menées par les deux cinéastes. Ces différences entre les contextes de chaque film marquent également des méthodes d'engagement propres à chaque scène. Commençons donc par parler de ce qui est en jeu lorsque nous considérons les engagements de chaque film dans les expériences historiques qui les jouxtent.

Le territoire qui s'annonce comme zone de conflit dans *Branco sai preto fica* présente une configuration très spécifique, car nous sommes ici confrontés aux

affrontements d'une périphérie noire, située à Ceilândia, en conflit radical avec les modes d'ordination se propageant depuis le centre, figuré ici par Brasilia. Ce monde vécu dans lequel le film s'engage a rapport à une dispute fondamentale qui doit compliquer la séparation entre centre et périphérie et mettre en cause la manière dont l'Etat conçoit les villes, délimite les identités, les lieux, les fonctions. Ici le cinéma se réalise, en le disant très concrètement, là où il y a des pauvres et des noirs, piétinés et rendus invisibles par les pouvoirs, là où il existe un désir des peuples d'acquérir un pouvoir d'apparition propre sur la scène sensible de la politique. Ces peuples sont, dans le monde vécu et à notre époque, constamment exposés à la disparition - que ce soit dans leur visibilité ou dans le caractère concret de l'intégrité de leur corps.

Dans *Nova Dubai*, la réalité historique autour de laquelle se déploie l'écriture du film est également présente dans de nombreuses autres villes et de nombreux autres films brésiliens. Elle pourrait se traduire par la formule de « spéculation immobilière », paradigme qui recouvrirait une série de films réalisés au cours des dernières années, mais il convient de noter ici combien ce motif thématique le plus immédiat est traversé par de multiples couches, qui doivent être détectées lors de l'examen conjoint entre la scène du film et la scène du monde. Car la grande singularité du geste de Vinagre tient peut-être du jeu complexe qu'il dessine entre le désir, l'imaginaire et un monde dans lequel les horizons semblent se fermer du fait de l'élévation même des bâtiments dans le paysage. L'expression des corps dans la scène, dans la réalisation de pratiques sexuelles, devient l'un des éléments du combat, réalisé dans l'espace public, entre le cinéma et le monde. Mais cette forme très singulière de cinéma engagé, que nous subodorons trouver dans *Nova Dubai*, se détache complètement du registre réaliste et aborde alors le réel de manière suspicieuse, comme un moyen qui devrait lui-même être retravaillé dans une attitude anarchique face au propre cinéma.

Ce sont donc des problèmes esthétiques et sociaux spécifiques qui imprègnent le travail de chaque film, mais même ainsi, nous pouvons percevoir dans chacun d'eux la tension créative entre le cinéma et le monde, et même entre le cinéma et le cinéma ; c'est cet aspect qui convoque désormais chez nous cette autre approche de la construction d'un vocabulaire sur le thème de l'engagement, qui met justement l'accent sur la manière dont la forme du film peut affecter le spectateur. Et

ici, nous devons mieux développer ce que signifie considérer l'affect en tant qu'opérateur conceptuel qui cohabite avec la notion d'engagement. Cette contribution est inspirée par le mode avec lequel une matrice de pensée, présente dans les études de cinéma, a souligné la capacité de l'image de se réaliser en tant que corps, et non pas en tant que représentation pure, mais bien dans un aspect corporel de caractère concret, qui s'implique dans la communauté des vivants et génère un circuit d'échanges avec un ensemble de matériaux hétérogènes. Comme nous le dit Mariana Baltar (2013), l'idée d'affection se rapporte à « un mouvement qui s'inscrit dans le champ d'action du filmique en vue de la mobilisation des sensations du spectateur. Un tel mouvement se donne comme une expression pour le corps, qui est également le lieu où celle-ci s'abrite, cependant, c'est un corps qui dépasse le désir de représentation, mais qui s'affirme dans la *performance* » (BALTAR, 2013, p.70). Nous avons donc dans l'affect une force capable d'articuler une entrée dans l'univers filmique, soulignée moins par le paradigme de la représentation que par son caractère de *performance*, un concept qu'Elena Del Río (2008) établit dans une relation très étroite avec le champ de pensée de Deleuze et Guattari, en soulignant les processus d'invention et d'événement. La *performance* est investie d'un caractère d'urgence : elle est l'exposition du corps, la mise en place d'une scène inédite, dans son caractère même de création, réalisant une coupe dans n'importe quel monde donné ou préconçu. (DEL RÍO, 2008, p.4).

Nous sommes très proches de l'idée de machine, mot qui imprègne déjà nos précédentes formulations. Cette notion est également profondément contaminée par la manière dont Deleuze et Guattari opèrent dans leurs écrits sur le désir, l'affect et le corps. *La machine produit*, il nous faut le souligner. Le travail machinique est, en ce sens, étroitement lié aux créations associées aux idées de *performance* et de corps désirant. Et si nous pensons en termes d'événements image, pour traiter ces cinémas de *performance*, comme les nomme Del Río, nous pouvons alors parler de modalités singulières d'apparition d'une image, engagée à la fois dans le monde, pour le reconfigurer, et auprès du corps de l'autre, pour le traverser et le désorganiser, également en tant que corps qui établit l'expérience de l'altérité. L'affect est le pouvoir d'un corps sur un autre corps, pourrait-on dire, considérant les contributions de Del Río et essayant à la fois de les développer. Il s'agit de concevoir l'expression d'une manière inséparable de son devenir, comme un événement

expressif-affectif qui libère des puissances d'action (DEL RÍO, 2008, p.8) – et nous sommes ici très proches de Spinoza, dans les formulations de son *Éthique*, centrale dans cette perspective théorique que nous mettons en évidence au sujet de l'affect. L'inflexion donnée pour l'expression d'un corps en tant que puissance est investie ici d'une conception éthique et, dirions-nous aussi, politique, pour parler d'un engagement affectif. Les puissances du corps créent une zone de virtualités, capable de faire face aux relations de pouvoir de la vie sociale, conçues dans leurs caractères de domination et de paralysation. La puissance ouvre le corps à l'impensé du corps lui-même, à ce qui peut encore se réaliser dans le jeu ouvert d'un *sensible*, sens non donné, restant à ressentir. Nous voudrions mettre en avant ici une formulation de Del Río qui nous semble centrale dans ce cadre de la question du pouvoir corporel.

Le corps affectif-performatif est alors lié au pouvoir de plusieurs manières - il montre non seulement le pouvoir de la *puissance* (la capacité créative ou le potentiel d'existence qui permet de multiplier les liens avec d'autres corps), mais à travers ce même potentiel, il peut également dans certains cas impacter des relations de *pouvoir* dans une dimension plus sociale ou institutionnelle, même si cet impact se limite au film et / ou à la désorganisation perceptuelle et affective du spectateur (DEL RÍO, 2008, p.17).

Et ici, notre question autour des engagements nous conduit à établir un lien entre l'écriture du film et les puissances d'action qui peuvent émerger de la rencontre affective entre des corps, dans l'acte même de voir une image. Si la *performance* est une forme-force, pour le dire avec Zumthor (2007), une forme qui n'est ni fixe ni stable, mais un « dynamisme formalisé » (2007, p.29), c'est parce qu'elle comporte un caractère insoluble, c'est-à-dire qu'elle n'offre pas à l'avance de modèle d'action, mais un ensemble malléable de forces se croisant, allant du cinéma vers le monde, afin d'atteindre des régimes variant de voisinage avec ce monde, celui-ci étant également mis en état de variation. Cherchons à l'indiquer de manière plus concrète : si nous nous intéressons de très près à cette clef de la *performance*, attelée au corps filmique, y faisant référence, et non uniquement aux corps en scène, c'est parce que cette idée nous permet de parler d'un engagement affectif du spectateur qui comporterait une possibilité émancipatrice, au-delà d'une continuité téléologique entre film et monde. Le corps du spectateur ne peut être ni une représentation ni une abstraction, mais il se transforme également dans la singularité de la rencontre. S'il y a *performance* et affectation mutuelle, c'est parce que chaque contagion impose également à un corps un parcours dynamique passant par les formes et les forces d'un autre corps. Et ces croisements, comme

nous incite à le croire Del Río, peuvent revêtir une dimension sociale et collective, imprégnée de singularités.

La scène d'insurgence

La visite d'un bâtiment en construction, à la manière d'une apparente contemplation apaisée d'une future vie de famille dans des suites spacieuses et des terrasses luxueuses, se transforme en un viol brutal de l'agent immobilier qui conduit la visite à travers les chambres d'un nouvel appartement, viol commis par Gustavo et Bruno, les deux personnages principaux de *Nova Dubai*. La scène est filmée initialement via une construction contrôlée du découpage, qui réserve le contrechamp emblématique du film pour un moment très particulier, afin peut-être de mettre en évidence le grand ennemi en place ici. Alors que les trois personnages sont près d'une fenêtre et qu'ils regardent en direction du hors-champ, l'agent immobilier fait l'éloge du paysage d'immeubles en construction du projet immobilier de ville verticale, qui sera occupé par de grandes tours de bureaux – c'est justement Nova Dubai, le projet commercial, qui donne son titre au film, d'une future ville conçue comme un modèle de gestion. C'est à ce moment précis que le montage nous jette dans ce terrain qui, aux yeux du marché, n'est qu'un espace à remplir par des bâtiments, un vaste paysage avec en arrière-plan, d'autres blocs de béton de taille considérable et aux vitres scintillantes. Le montage s'insère ici en tant qu'opérateur dialectique, dans le but de mettre en évidence une structure sociale de contradiction dans le monde vécu. Mais après ce diagnostic critique d'une problématique, le geste du film s'avère être une attaque directe à l'ennemi, personnalisée ici par celui qui tente de vendre la promesse d'un rêve et qui se retrouve violenté sexuellement. Dans cette attaque, nous passons à une tessiture filmique qui nous renvoie au style déjà présent tout au long du film, au moyen de plans proches de l'action sexuelle et d'une expérience de durée et de montage qui cherche à renforcer la véritable inscription des chocs entre les corps dans la densité du cadre. *Nova Dubai* n'est pas un film d'une grande subtilité, mais un cinéma qui exige l'engagement du spectateur de manière très agressive et directe. C'est également un cinéma qui s'engage dans le présent, à travers quelques gestes de combat corporel.

Et cet affrontement entre le corps filmique et le corps du spectateur possède la singularité du chemin que nous avons indiqué au départ, celui de l'appropriation par les artifices formels du film des champs les plus liés à la tradition d'une « promesse de réel », expression déjà utilisée par Mariana Baltar (2014). Au cœur du dénominateur commun entre documentaire et pornographie résiderait une stratégie similaire de recherche de contact avec le corps du spectateur, par « la mobilisation de désirs et savoirs entretenus par une promesse de réel, qui se réalise dans la visibilité des performances des corps à l'écran (performances de paroles et performances sexuelles) » (BALTAR, 2014, p.2). En ce sens, c'est le réel qui apparaît ici en tant qu'effet d'attraction⁴, dans la mesure où il se structure ici en tant qu'élément fondamental de la fascination suscitée par la machine, de sa possibilité d'inscrire une lumière du monde sur la surface sensible de l'artefact. Le mécanisme même de l'appareil est mis en évidence par l'effet de réalité, bien que cet effet continue de faire partie également d'un jeu d'illusion. Cette tension constante entre la mise en scène et la pratique réelle du sexe s'infiltré dans la tessiture de *Nova Dubai*, comme moyen de faire appel à un engagement affectif du spectateur, de le convoquer via sa conviction dans la *performance* inscrite dans le cadre. C'est cette curieuse interpolation entre l'intensification de l'attraction et le jeu avec le réel qui entre dans l'efficacité même du dispositif de ce film de Vinagre : en particulier dans la séquence en question, dans laquelle se révèle un acte violent d'attaque, c'est le propre geste de filmer si étroitement et de manière participative qui contribue aux relations affectives avec le corps du spectateur. Les actions filmiques, pour ainsi dire, sont des affrontements intenses avec le monde et avec le regard, car la caméra elle-même s'impose explicitement dans les *performances*. C'est dans ce sens que la machine elle-même *performe*, dans la mesure où la caméra devient un élément constitutif des combats.

Si nous proposons de parler ici d'une figure d'insurrection aussi bien dans *Nova Dubai* que dans *Branco sai preto fica* - films en recherche d'attaques frontales à certaines logiques de conformation des puissances du corps -, cette figure possède, dans le cas de *Nova Dubai*, une modulation allant dans le sens d'une manipulation du réel contre lui-même. Le geste est ici intensément composé de couches. Le sexe en

4 Ensaiamos essa noção, inspirados em Jane Gaines. Ver o texto dela a esse respeito em: GAINES, Jane M. Everyday Strangeness: Robert Ripley's International Oddities as Documentary Attractions. In: *New Literary History*, vol. 33, 2002, pages 781-801.

plein espace public s'investit de l'urgence d'une intervention en acte, comme s'il était nécessaire de transmettre dans la scène le risque et l'expérience de la propre *performance* en espace ouvert, en dehors des quatre murs. Tandis que nous voyons la succession d'inserts de gros-plans de pénétrations, de verges et de postérieurs, le montage ne cesse de souligner les regards inquiets dirigés vers le hors-champ, invoquant ainsi une atmosphère de danger et de clandestinité liée à l'action même qui se développe devant la caméra. L'insurrection préparée, dans cette confrontation anticonformiste avec l'espace urbain, conquiert la durée et la structure d'un acte réel dans le corps de la ville, inscrit dans l'artefact cinématographique et engageant le corps du spectateur dans l'intensité de cette opération de détournement désirant. La mobilisation sensorielle des affects vers un autre partage de ville est inscrite dans le jeu paradoxal entre le travail de forge de la scène et celui d'usiner un monde performé au moyen d'effets de réalité.

Par la suite, l'énonciation d'un rêve par Bruno, accompagnée d'un ensemble d'images en Super-8, condense les autres couches qui traversent l'écriture. Car en plus de ces scènes de sexe en plein espace public, il y a aussi alternance de deux personnages : un qui, couché dans son lit, raconte ses désirs de suicide, et un autre qui, dans des séquences où l'enregistrement est plus marqué par l'artifice, ouvre quelque chose de l'ordre d'un portail vers une archive de films d'horreur, dont les scènes sont toujours commentées au milieu du paysage en transformation du fait de la construction civile. Ces deux autres couches se rejoignent dans le récit du rêve, car elles se formulent dans le cadre d'un même projet de constitution d'un monde dans lequel d'autres manifestations sensibles seraient possibles, un monde dans lequel tous ces personnages pourraient se réunir en gangs, pour fabriquer un autre lieu d'affects, face au territoire de restrictions. Les images de ce rêve introduisent une autre texture dans le film et une autre modalité d'enregistrement, marquant une hétérogénéité par rapport au matériau prédominant. Dans le film en Super-8, la nature de monde imaginé gagne en évidence, comme s'il faisait partie d'un futur pas encore présent, car encore à l'état de projection et de préparation.

Cette histoire racontée par Bruno est très emblématique, notamment parce qu'elle relie, dans une certaine mesure, les procédures dispersées sous la forme d'une constellation par le montage. Le gang défrayait déjà la chronique, si nous pouvons le dire ainsi, dans cet autre décor de terreur, et les apparitions constantes

du personnage qui raconte verbalement les événements de films tels que *Scream*, dans lequel une des personnages apparaît pendue par l'assassin masqué, ne sont donc pas dénuées de sens. L'existence d'un rapprochement linguistique fondamental entre terreur et territoire – importante mise en lumière que Mariana Souto (2013) retrouva dans la pensée géographique - nous semble essentielle pour comprendre la stratégie d'insurrection de *Nova Dubai*. L'auteure aborde une question devenue emblématique par l'intermédiaire de Jean-Louis Comolli (2008), en se questionnant sur les défis que l'on rencontre à filmer l'ennemi, et propose la figure du terrorisme pour articuler certains documentaires brésiliens contemporains : *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (Rúbia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa, Henrique Leão, 2009) et *Câmara Escura* (Marcelo Pedroso, 2012). En se mettant face aux ennemis de classe, ces œuvres s'engagent « dans une relation de critique, de conflit ou d'attaque » (SOUTO, 2013, p.293).

Comme le souligne Souto, cette posture de confrontation avec l'altérité fait partie d'un panorama de films brésiliens dans lequel une production intense aussi bien de fictions d'horreur que de documentaires terroristes ne semble pas être due au hasard - et nous sommes convaincus qu'il existe dans *Nova Dubai* une curieuse infiltration entre ces deux tendances. De l'ensemble des œuvres analysées par l'auteure, soulignons-en une qui nous intéresse plus particulièrement, le court-métrage *Câmara Escura*, de Marcelo Pedroso. Dans ce film, le réalisateur dépose au bas de la porte de maisons d'habitants des classes supérieures une petite boîte dans laquelle un caméscope est rangé. Il sonne à l'interphone, fuit précipitamment, et le film sera la rencontre, sur la table de montage, de l'ensemble de situations inhabituelles déclenchées par ce geste, toutes étant marquées par la peur des habitants du colis reçu. « Dans le film, la caméra devient un artefact de guerre, confondue avec une arme - un appareil de surveillance, un localisateur, une bombe » (SOUTO, 2013, p.296). Notre intention n'est pas de commenter de plus près les défis éthiques de cette opération de Pedroso, mais il est important de garder ici la figure de cet acte terroriste, dans lequel la machine cinématographique intègre un jeu de combat, comme un geste clandestin de guérilla urbaine. Une caméra, gardons cela, qui se transforme en un artefact de guerre.

Ce passage par le terrorisme esthétique de ce cinéma brésilien récent nous aide à reconsidérer finalement la bombe musicale lancée à Brasilia dans *Branco sai preto fica*, avec toute sa force d'artifice. Imagination mise pleinement à contribution, l'intrigue reste marquée par le traumatisme du réel, mais elle opère désormais ses effets de contagion par une incorporation franche de films de science-fiction, d'une possible agrégation affective provenant de la d'un *Blade Runner* qui injecte l'esprit post-apocalyptique dans les décors nocturnes de Ceilândia, ce pays étranger, toujours repoussé en dehors, comme l'a déjà caractérisé César Guimarães (2014). Recouvrer l'imaginaire des fictions est l'arme que les peuples rencontrent ici afin de forger une attaque cinématographique aux géométries, ordinations et projets des pouvoirs. Au cinéma, cette mystérieuse et magique machine à attractions, il est possible de constituer un abri commun fabuleux, afin que les violences endurées quotidiennement, et non pas seulement à un moment précis du passé, puissent trouver une forme de survie collective.

Puissances du corps en scène, puissances des imaginations transformées en images et sons de résistance. Dans *Branco sai preto fica*, la mise en scène et le montage soulignent constamment le caractère fictionnel de ce monde qui, cependant, s'étaye largement sur les expériences vécues. Chemin inverse de celui de *Nova Dubai*, où la machine opère par intensification de l'artifice, ce qui, paradoxalement, densifie la sensation de ce qui est vécu dans les corps. Si nous nous trouvons dans la ville satellite qui souffre, sur la scène urbaine, d'une ségrégation effective, il appartient à la scène du film d'exacerber le sentiment d'isolement, via la fable des passeports, ceux-ci se faisant nécessaires pour se déplacer entre Ceilândia et Brasilia. Si les périphéries souffrent chaque jour de la répression policière, nous avons ici une ronde de nuit qui décrète un couvre-feu, dans le cadre d'une mission d'une Police du Bien Être Social, visant à contrôler l'occupation des rues. Ces éléments narratifs sont tissés dans des espaces truffés d'engins improvisés, de fils branlants, de portails temporels. Le radio-bunker du marquis se trouve être un élément emblématique à cet égard : elle se transforme et devient le lieu de fabrication de la bombe, avec sa localisation souterraine, ses aspects clandestins, comme si cet endroit pouvait aussi se métamorphoser en un décor de science-fiction. Une colonne de métal devient l'objet constamment alimenté par le personnage pour acclimater la bombe à venir. Et dans les paysages aux allures de

terrain vague, un grand conteneur acquiert la capacité magique, rendue possible par le cinéma, de transporter l'agent Dimas Cravalaças dans plusieurs couches temporelles, afin de mener à bien la tâche d'enquêter sur les crimes commis par l'État contre les populations périphériques.

Il est nécessaire de fabuler, de produire une fiction pour que l'insurrection et l'engagement dans le présent aient lieu. Citant une fois de plus César Guimarães : « là où le réel a installé le traumatisme et le mutisme, l'imaginaire reprend place, réanimé par la fiction » (GUIMARÃES, 2014, p.198). C'est que l'opération de ce film d'Adirley Queirós trouve dans les intrigues et les atmosphères de la fiction le lieu stratégique pour impliquer le spectateur de manière affective et pour engager ses propres acteurs dans la fabrication collective et la réorganisation du traumatisme. Comme l'a déjà dit Cláudia Mesquita (2015), c'est comme si le documentaire devait être transformé en fiction pour faire face à une autre grande fiction qui le précède, celle de l'idéalisation même de Brasilia. Et ainsi, l'auteure en vient même à parler d'une contre-fiction dans *Branco sai preto fica*, pour souligner l'appropriation que le documentaire fait, non sans méfiance, des domaines de la science-fiction, pour générer cette attaque frontale contre le projet de l'État (qui est également un attentat terroriste, matérialisé en tant que machine à film, comme nous en avons discuté à partir de *Nova Dubai*). Différemment de la fiction en tant que simulacre, monde idéal et projet de ville du futur, incarnée par Brasilia, nous pourrions penser à une autre opération fictive, qui ne consiste plus à faire semblant, mais à forger des mondes de dissidence. Une fiction qui acquiert un nouveau statut, mettant par là même le premier en crise. Il ne s'agit pas de tracer une simple opposition entre un monde imaginaire et un monde réel, mais plutôt de souligner une altération des régimes du sensible et du présentable, pour atteindre d'autres relations avec les événements de notre monde historique et de nos vies sociales.

Dans ce geste filmique qui déploie déjà à grands traits l'idée d'une infiltration entre fiction et documentaire, il est important de percevoir à quel point la fiction de la vengeance projetée par Adirley, Marquim et Sartana s'affirme comme production de nouvelles couches dans le monde vécu, à partir de la plongée dans les moyens dramaturgiques du monde mis en scène. Acteurs et personnages passent un seuil indiscernable à partir duquel il n'importe plus où l'un commence et où l'autre se termine, car c'est la propre scène qui se produit en matière de cinéma *et* de vie.

Quand Marquim, dans la séquence d'ouverture, raconte le traumatisme vécu, ce lieu de voisinage se démarque, car nous sommes confrontés à une sorte de témoignage qui incorpore toute une puissance des moyens de la dramaturgie et du montage du cinéma, et même de la propre *performance* de Marquim. Ce témoignage singulier repose sur la voix et le corps du personnage, afin de résumer les événements de la soirée dansante de Quarentão. Au rythme d'une musique, le montage convoque également des photographies qui remontent à la fête de l'époque, tandis que Marquim continue de raconter l'épisode de l'invasion par la police, modulant par sa voix les dialogues proférés et contrôlant, par l'acte même de la transmission radiophonique, la bande sonore accompagnant son récit. Nous sommes impliqués via ce brassage sonore, ces images qui alternent entre le corps de Marquim en scène et les photographies réutilisées pour remonter à l'événement, et enfin par un grand fracas qui jaillit à la fin de la séquence, après la montée du son d'hélicoptères. Au lieu de recourir à une traditionnelle interview documentaire, la *performance* de parole et le témoignage du sujet sur scène sont articulés en tant que matériaux dramatique : d'un côté, par la réunion des archives contenues dans les images fixes, et de l'autre, par la construction sonore d'une ambiance pour la scène qui n'est pas immédiatement visible, mais nous est suggérée. Gestualité intense d'un homme assis, en fauteuil roulant, la dramaturgie du corps de Marquim mobilise de manière sensorielle une élaboration du cinéma qui touche aussi bien le présent que l'expérience du passé, revécu et recrée dans la durée de l'exposition même de ces gestes.

La clef de la *performance*, que nous avons déjà commentée ci-dessus, nous aide ici à percevoir aussi bien le travail du corps en scène, mode de présence de l'acteur dans le cadre, que la tension apparente avec la perspective de la représentation, établie ici par un corps filmique qui met en décalage la notion de document. Nous ne nous trouvons pas simplement à la recherche de preuves des faits, mais nous participons à la recherche de l'invention d'une manière de réélaborer le vécu, capable de se constituer en tant que forme de vie dans l'image, composant ici à l'aide des contributions d'André Brasil sur la notion de *performance*. « Le passage, transfiguration et transformation du monde vécu en monde imaginé, du réel en fiction est la contre-face de l'appel réaliste qui marque fortement nos fictions. » (BRASIL, 2011, p.2). En mettant l'accent sur la *performance* en tant

qu'*exposition*, l'auteur souligne que le corps crée la situation même dans laquelle il s'expose, à mesure qu'il se crée également lui-même (2011, p.5).

Nous dirions que la performance réside exactement dans le passage entre les formes de vie et les formes de l'image, entre le vécu et l'imaginé. Elle est ce qui, finalement, fait que ces domaines s'imbriquent les uns dans les autres, se déroulant précisément à son seuil. Autrement dit, et de manière plus proche de la théorie du cinéma, la performance se trouverait ainsi entre le geste et la mise en scène (BRASIL, 2011, p.6).

Entre le vécu et l'imaginé, voici le seuil où nous essayons de situer à tout moment la puissance corporelle à travers laquelle ces cinémas engagent de manière affective le spectateur. On parvient ainsi à une connaissance à l'égard d'une situation sociale de perpétration d'une injustice, en même temps que cette intelligibilité traverse et pénètre le corps, se ritualise sous forme de choc et de catharsis sensible. Les formes de l'artifice dans *Branco sai preto fica* sont traitées comme un effort pour convoquer l'expérience collective des individus de Ceilândia et pour permettre, dans le geste de leur apparition sur scène, l'émergence d'une volonté d'insurrection commune. La bombe sonore, pourrait-on dire, se constitue en tant que bien commun, fabriquée par les sons collectifs et rayonnant également de l'écran comme une grande explosion de sensations, qui seront ressenties dans l'intensité de leur altérité. Le recours à un imaginaire de science-fiction indique l'appropriation des codes du cinéma, afin de démanteler cette machine à créer des mondes et de réaliser, au moyen de cette dernière, un autre projet d'expérimentation de la ville. L'intérêt du film réside bien plus l'appropriation de ces moyens formels et leur incorporation dans une autre fiction, une fiction constitutive, qui engendre une autre politique de l'espace et du temps. Il s'agit de permettre l'émergence aussi bien d'individus absents de la distribution des visibilités établie par le biopouvoir, que celle d'un cinéma inouï, qui se démarque également d'une certaine configuration majoritaire du domaine cinématographique.

Du souhaite que Jane Gaines (1999) émet pour le documentaire, celui de son engagement actif dans la production du changement social, nous pouvons extraire des formulations puissantes à partir des discussions autour des tactiques de guérilla de vidéos dans lesquelles la caméra devient arme et témoin dans les mains des gens ordinaires. Nous revenons à cette notion de la caméra en tant qu'artéfact de la confrontation. À partir de la clef d'une mimésis politique, l'auteure propose une réorientation de la discussion sur le caractère mimétique des images, éloigné de la

pure transplantation du monde à l'écran et étroitement lié à un lien social avec les histoires collectives. Cette mimesis politique commence avec le corps et concerne les relations entre les corps à l'écran et ceux dans le public (GAINES, 1999, p.90). Il s'agit d'influencer le présent et l'avenir avec les pouvoirs magiques de l'image en réponse aux « brutalités historiquement perpétrées contre les personnes ordinaires au nom du profit » (1999, p.95). L'auteure nous propose une construction verbale intéressante pour penser certains documentaires de résistance : elle considère certaines vidéos réalisées dans le contexte des révoltes de la communauté noire à Los Angeles comme un puissant outil « to "image back" » (1999, p.96), une formulation qui réalise une sorte de verbalisation du nom « image » et que nous nous risquons à traduire par un « imager en retour », pour parler de l'action d'une image dans ses gestes corporels d'insurrection. Bien que ces considérations de Gaines suivent l'option théorique de maintenir le terme mimésis, duquel nous préférons nous éloigner, ils nous permettent de nombreux développements, soulignant la lutte sensuelle et le plaisir visuel que peut abriter une *image politique* (comme il nous semblerait plus intéressant de dire, à la place de « mimesis politique »). Tout particulièrement, lorsqu'il s'agit d'argumenter en faveur de la « magie sympathique », cette discussion de l'auteure nous offre une clé intéressante pour penser un cinéma brésilien récent qui est dirigé de manière tout à fait combattante vers le monde et le corps du spectateur.

Pour le documentaire radical, une notion de magie sympathique nous permet de rendre compte du désir que les images puissent changer le monde, que les corps à l'écran puissent avoir un lien concret avec des corps de l'espace social, que les corps à l'écran soient vus comme s'ils performaient l'idéal ou comme s'ils mettaient en scène le tabou. Finalement, l'idée que le monde et la toile puissent avoir des relations « sympathiques », l'un avec l'autre, nous éloigne du règne de tout lien mécanique, behavioriste, pour nous placer dans le domaine de l'imprévisibilité, ouvrant ainsi la possibilité de transformations miraculeuses (GAINES, 1999, p.94).

Si les pauvres et les Noirs ont été relégués en un pays extérieur, en marge d'une ville interdite à ceux qui ne possèdent pas de passeport, une politique de fiction peut se faufiler dans le cinéma afin d'opposer une scène de dissension aux scènes de ratissage policier. *Branco sai preto fica* sollicite un engagement, rendant au spectateur l'intensification, en tant qu'artifice, de ce qui est configuré dans le domaine social. Cette contagion entre le corps à l'écran et les corps d'une communauté de spectateurs ne se produit pas, comme le souligne Gaines, par une

simple connexion behavioriste, mais sur un terrain ouvert d'impondérabilités. Ce qui nous semble fondamental, c'est que ce retour du film au monde soit une part constitutive de sa propre stratégie, car il se réalise au moyen de l'interpellation directe d'une répartition collective, afin de projeter dans la vie collective des savoirs et des sensations qui sont marqués dans les corps mutilés. C'est comme si nous étions interpellés par un commun brisé et dont la réconciliation serait impossible. Mais le refus de tout apaisement n'est pas l'impossibilité du partage, bien qu'il soit imprégné d'intervalles et de distances. Une communauté par l'image, engagée et mobilisée par les formes de fiction, se rend visible, dans ce film d'Adirley Queirós comme radicalité de la différence. Expression d'un jeu d'altérité entre individus, et entre film et monde, le bien commun constitué par la bombe sonore n'est pas de l'ordre des consensus, mais est divisé par des expériences mises en relation dans leur hétérogénéité absolue. Nous pouvons en déduire que la vie en communauté ne relève pas de la formation d'un Tout homogène, mais qu'il s'agit d'un engagement constant vis-à-vis des fractures vécues dans les intermittences historiques et collectives de notre vie sociale.