

LA CONSTRUCTION IDEOLOGIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE AU SEIN DES FILMS DU CINEMA NOVO

Dans ce chapitre nous allons essayer de démontrer comment la culture populaire fut idéologiquement construite du dehors par les cinémanovistes sous l'influence des thèses du PCB et de certaines théories prônées par les membres de l'Iseb.

2.1 - Les théories marxistes au Brésil : l'« étapisme » et la révolution anti-impérialiste et antiféodale

Nous avons vu au chapitre précédent l'union des intellectuels et artistes brésiliens autour du projet nationaliste du Parti Communiste Brésilien (PCB), portant sur l'opposition aux grands propriétaires terriens et à l'impérialisme américain considérés comme les deux principaux obstacles au développement autonome du pays. Analysons de plus près les origines et les raisons de ce projet nationaliste.

Nous avons déjà pu observer que les bases de ce nationalisme radical furent fixées par la publication du Manifeste de 1950. Luiz Carlos Prestes, le secrétaire général du parti et l'auteur du texte - rancunier en raison du fait que le PCB avait été relégué dans l'illégalité sans aucune réaction de la part de la société civile ou des autres partis politiques -, y déclare la guerre à l'impérialisme américain et aux grands propriétaires terriens en invoquant l'union nationale autour d'un front unique entre toutes les classes sociales et les secteurs progressistes afin de leur barrer la route.

En 1954, Prestes a écrit, au nom du Comité Central du PCB, le communiqué suivant :

« Les principaux ennemis du progrès du Brésil, de la vie et de la sécurité de la nation brésilienne sont les impérialistes nord-américains et les restes féodaux. Il est indispensable, pourtant, de libérer le pays du joug des impérialistes nord-américains et de réaliser dans le pays des transformations démocratiques radicales qui mettent fin à l'oppression causée par les restes féodaux et par le latifundium. Ces deux tâches marchent ensemble. Tandis que les impérialistes nord-américains constituent le principal soutien des latifundiums, d'un autre côté, si l'on ne détruit pas le pouvoir des latifundiums et des grands capitalistes, on ne pourra pas liquider la domination des monopoles nord-américains au Brésil⁷²⁸ ».

⁷²⁸ PRESTES, Luiz Carlos. *Problemas*, n° 64, dez 1954/fev 1955. Apud : PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 1977 (1e ed. en 1966). p. 67.

Mais quelles sont les raisons qui ont amené les communistes à choisir comme ennemis du processus d'industrialisation en cours dans le pays, l'impérialisme et les grands propriétaires terriens ? Le choix de l'anti-impérialisme fut déterminé par l'opposition au néo-colonialisme des puissances capitalistes, spécialement des États-Unis qui étaient devenus le grand ennemi des Soviétiques après la IIème Guerre Mondiale, surtout après l'aiguinement de la guerre froide à partir de la publication du texte de Jdanov en 1947 pendant la Conférence de Szklarska-Poreba et de l'éclosion de la guerre de Corée en 1950.

Ce choix est aussi la conséquence des luttes internes contre les ingérences des gouvernements américains successifs avec leurs tentatives de dominer les secteurs principaux et fondamentaux de l'économie brésilienne. Une déclaration de 1958⁷²⁹ du PCB nous informe que malgré les tentatives réussies d'empêcher sa pénétration dans certains secteurs de l'économie brésilienne, l'impérialisme américain continuait à dominer des secteurs importants en écrasant ses adversaires depuis la fin de la IIème Guerre Mondiale. Cela entraînait des préjudices significatifs à l'économie du pays qui se voyait privé des sommes énormes envoyées à l'étranger, ce qui réduisait le rythme de son progrès et contribuait à l'appauvrissement de ses travailleurs. La dépendance économique du pays compromettait son indépendance et son développement qui tendait à augmenter dans la même proportion que l'opposition aux États-Unis puisque « le développement capitaliste national exige chaque fois plus, comme son instrument, une indépendance politique complète, qui se traduise dans une politique extérieure indépendante et dans la protection conséquente du capital national contre le capital monopoliste étranger⁷³⁰ ».

Quant à l'opposition aux grands propriétaires terriens, cela avait pour origine le VIème Congrès Mondial de l'Internationale Communiste réalisé en septembre 1928, au cours duquel avait été formulé un projet pour l'ensemble des pays considérés comme retardés, qui furent divisés en deux groupes. D'un côté, les pays dépendants et de l'autre les pays coloniaux ou semi-coloniaux. Selon l'historien marxiste Caio Prado Júnior, l'auteur de cette constatation, le faible développement économique de ces pays ne permettant pas de les associer aux pays capitalistes :

⁷²⁹ Dans cette déclaration, ainsi que dans celle de Luiz Carlos Prestes qui fut publiée au même moment, le PCB fait une sorte de mea-culpa sur certaines positions du passé, notamment sur le dogmatisme et la tentative de transplantation mécanique de la théorie révolutionnaire. Le PCB reconnaît pour la première fois les avancées capitalistes du pays et la bonne volonté du président Juscelino Kubitschek, ce qui l'oblige à revoir sa position sur la lutte armée et à soutenir la possibilité d'un développement pacifique. Mais le parti insiste toujours sur l'anti-impérialisme et sur les aspects supposés féodaux de l'économie brésilienne. Quant au contexte, il est important de souligner que cette déclaration de 1958 est apparue deux ans après le XXème Congrès des Partis Communistes de l'Union Soviétique et la dénonciation des crimes de Staline et deux ans aussi après la mise en fonctionnement de l'Iseb et sa théorie sur le national "développementisme".

⁷³⁰ PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5e. São Paulo : Brasiliense, 1977 (1e en 1966). p. 6.

« on a présumé que - simple présomption parce qu'il ne s'agissait pas de quelque chose fondée ou inspirée par une analyse rigoureuse et sérieuse des faits économiques, sociaux et politiques vérifiés -, en ne trouvant pas dans ces pays coloniaux, semi-coloniaux ou dépendants (c'était entre ces derniers qui se sont placés les pays latino-américains, y compris le Brésil) un développement appréciable, ils se retrouveraient, selon le schéma général adopté, en transition du féodalisme vers le capitalisme. Son étape révolutionnaire serait, pourtant, souvent au sein du même schéma consacré, celle de la révolution démocratique-bourgeoise, selon le modèle léniniste concernant la Russie tsariste, un pays aussi en retard, du point de vue capitaliste, et encore en train d'émerger des restants du féodalisme vers le capitalisme⁷³¹».

Dans ce texte datant de la pré-guerre froide, on parlait déjà aussi de « lutte contre l'impérialisme étranger, pour l'indépendance nationale », mais sans nommer un pays déterminé. Mais la situation qui était déjà absurde, puisque les responsables du VI^{ème} Congrès Mondial de l'Internationale Communiste essayaient de résoudre de manière globale le problème de pays aussi différents et d'origines aussi diverses que l'Afrique, l'Asie et l'Amérique du Sud avec des idées totalement copiées d'un modèle européen, l'est devenue davantage avec la publication en 1933 du texte *Un viraje decisivo en el trabajo campesino* (*Un tournant décisif dans le travail paysan*). Le texte fut élaboré par le Bureau sud-américain de l'Internationale Communiste, basé à Montevideo en Uruguay, qui était le responsable de la conception du projet révolutionnaire pour l'Amérique du Sud.

D'après Caio Prado, le texte, écrit en espagnol, était très imprécis sur l'histoire économique du Brésil. En analysant des produits importants pour l'économie brésilienne, ils mettaient à côté du café des produits comme le riz, dont le rôle économique était très faible, et le caoutchouc, qui n'était plus aussi important en 1933. Le texte, qui a servi de base à la théorie révolutionnaire de la gauche brésilienne, démontrait :

« une méconnaissance et même un mépris complet des faits réels brésiliens qui président à son élaboration, comme si de tels faits n'avaient aucune importance une fois que la théorie à appliquer s'imposait par elle-même et indépendamment de plus grands questionnements. D'ailleurs, c'est cette ignorance de la réalité brésilienne qui a rendu si facile aux auteurs de notre théorie révolutionnaire d'appliquer au Brésil le schéma consacré d'une révolution démocratique-bourgeoise destinée à éliminer de notre pays les 'restes féodaux' encore présents par l'attribution du même schéma. En raison de cette ignorance, nos théoriciens n'ont pas été gênés par le profond et choquant contraste entre ce qui se passait réellement au Brésil et ce qu'ils pensaient qui devrait se passer. Le contraste se ferait seulement sentir dans l'inapplicabilité de la théorie à la pratique, et dans les lamentables conséquences que cela apporterait au processus révolutionnaire et à sa maturation⁷³²».

⁷³¹ Idem. p. 36.

⁷³² Idem. p. 38.

Mais cette idée d'une révolution antiféodale était aussi la conséquence d'une conception en étapes de la révolution socialiste, révélant l'influence du stalinisme sur la gauche brésilienne, car c'est Staline qui avait affirmé que « l'histoire connaît cinq types fondamentaux de rapport de production : la commune primitive, l'esclavage, le régime féodal, le régime capitaliste et le régime socialiste⁷³³ ». Ainsi, sous l'influence du stalinisme qui était assez palpable pendant les années 1950, la gauche et les communistes (ce qui était presque un pléonasme à l'époque) ont pensé, et cela jusqu'au milieu des années 1970, l'histoire et la révolution socialiste brésiliennes en étapes (ce que l'on appelle l'« étapisme »). Dans une conception qui était étrangère à Marx et à Engels, la gauche brésilienne défendait l'idée qu'une révolution socialiste ne pourrait avoir lieu dans le pays qu'en deux étapes. Une première qui serait anti-impérialiste et bourgeoise, parce qu'elle compterait avec le soutien d'une bourgeoisie dite nationaliste, et la deuxième qui serait socialiste. Encore selon cette théorie, le pays avait déjà dépassé les deux premières étapes et se trouvait dans la troisième, celle du régime féodal, d'où la désignation des grands propriétaires terriens comme les grands obstacles au développement et à l'autonomie du pays, placés à côté des impérialistes dont, avec leur monoculture exportatrice, ils étaient les grands alliés.

La notion même de front unique découlait de cette conception *étapiste* de l'histoire. D'ailleurs, il est impossible de trancher avec certitude si l'idée du front unique est une conséquence ou le fondement de la conception "étapiste". Dans le premier cas, une fois le constat fait de la féodalité de l'économie brésilienne, on constitue, afin de dépasser la troisième étape, un groupe qui rassemblerait toutes les forces progressistes et nationalistes de la société et qui devrait combattre les latifundiums et réaliser la révolution bourgeoise, prélude à la révolution socialiste qui compléterait l'histoire. Dans l'autre cas, une fois que l'on avait décidé de l'idée de constitution d'un front unique avec l'inclusion des bourgeois nationalistes, il ne restait pas d'autre option, si l'on ne voulait pas gêner la bourgeoisie et mettre en péril l'alliance, outre définir le pays comme féodal et transférer tous les problèmes sociaux du pays vers la campagne.

Nous avons vu aussi les problèmes que cette unité imaginaire posait dans une société aussi hiérarchisée que la brésilienne. En imaginant une union nationaliste et harmonieuse entre classes sociales diverses, l'idée d'un front unique faisait abstraction des contradictions internes, particulièrement de la lutte de classes au regard de laquelle l'établissement du conflit opposant les ouvriers et les classes dominantes était déterminant pour l'éclosion de la révolution socialiste.

Du point de vue culturel, l'anti-impérialisme du PCB allait devenir l'un des socles théoriques de la politique nationale-*développementiste* de l'Iseb qui a associé le concept marxiste d'aliénation à la

⁷³³ STALINE, Joseph. « O materialismo dialético e o materialismo histórico ». In : www.comunismo-bolchevismo.net/materialismo_filosofico.htm. Texte consulté le 01/09/2012.

question de la dépendance économique du pays. Tout étant coloniale dans la colonie, comme aimait le dire Roland Corbisier, la culture d'un pays dépendant et sous-développé ne pouvait être autre chose qu'aliénée et sous-développée. Seul le développement pourrait libérer le pays et le peuple de cette servilité. En résumant le principe de base du national-*développementisme*, Renato Ortiz attire l'attention sur l'humanisme du développement dans la mesure où « il restitue à la nation son essence et rend à l'homme colonisé sa dimension humaine. Un nouvel homme émergera des cendres de l'antérieur, mais cela ne sera possible que si le monde colonisé arrive à dépasser l'histoire du colonialisme, c'est-à-dire à créer un État 'véritablement' national⁷³⁴ ».

Mais si le pays avait été perçu comme étant déjà capitaliste, qu'est-ce qui aurait pu changer ? S'il avait été perçu comme capitaliste - ce qu'il était mais sûrement pas dans le même état d'avancement et d'industrialisation auxquels Marx et Lénine avaient fait allusion -, cela aurait signifié qu'il était dans la quatrième étape et qu'il fallait passer directement à la révolution socialiste autour d'une alliance avec la classe des travailleurs, sans la participation de la bourgeoisie nationaliste, ce qui aurait posé problème à la stratégie communiste. Cela aurait aussi eu des répercussions directes sur la forme de la lutte politique et de la conception même de la société. Au lieu d'une révolution bourgeoise où l'État assumerait le contrôle au nom de la nation et du peuple, ce qui constituerait une sorte de révolution par le haut, une révolution passive comme disait Gramsci, on aurait eu besoin directement d'une révolution socialiste. Au lieu d'un front unique il aurait fallu un front populaire car le peuple aurait été en tête de la révolution et aurait pu choisir ses dirigeants pour exercer le pouvoir en son nom et à son profit⁷³⁵.

L'union avec les subalternes étant faite, sans la bourgeoisie, il est probable que les véritables problèmes qui affligeaient les premiers auraient sûrement été davantage examinés et que sa culture n'aurait certainement pas été considérée comme l'opium du peuple. En outre, au lieu d'être l'objet des discussions, le peuple en serait certainement le sujet, car n'importe quelle analyse un peu plus approfondie des documents de toutes les formes de l'époque révèle que la gauche, au contraire de ce qu'elle affirmait, ne mettait pas vraiment en valeur le peuple et sa culture. Il s'agissait d'un populaire sans le peuple.

En analysant les 28 volumes d'une collection pour le peuple publiée entre 1960 et 1962, fruit d'une association entre l'Iseb, le CPC et la maison d'édition progressiste *Civilização Brasileira*, la philosophe brésilienne Marilena Chaui, l'une des fondatrices du Parti des Travailleurs (le PT), observe la récurrence de quatre thèmes principaux qui allaient de la définition de peuple et de son avant-garde jusqu'à la conception de la révolution, en passant par la définition de la nation en

⁷³⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 60.

⁷³⁵ CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 70.

opposition à l'impérialisme, dont l'un des principaux points était la réforme agraire, et par la place de l'État comme responsable des changements initiés par le peuple⁷³⁶. La philosophe y note, non sans surprise, la totale absence du peuple dans une collection qui pourtant s'intitulait *Cadernos do povo brasileiro*⁷³⁷ ("Cahiers du peuple brésilien") :

« aucun d'entre eux ne contient un seul document, un seul témoignage [...] où le peuple lui-même parle, pas même un seul texte qui pût être considéré comme une parole nationale. Désirs, idées, manière d'être, pratiques, actions, aspirations, tout est imputé au peuple et à la nation, sans qu'aucun d'entre eux n'apparaisse de vive voix. *Les Cahiers* construisent le populaire et la nation, tout en ayant l'impression de les exposer. Il arrive ici ce que j'ai observé ailleurs : un glissement du discours qui se présente comme portant *sur* le peuple et la nation devient *du* peuple et *de* la nation, parce que discours de ses avant-gardes, et termine comme un discours qui *dit* le peuple et *dit* la nation. Des destinataires absents du texte qui les représente, peuple et nation sont des idées, des thèses, des axiomes et des dogmes⁷³⁸ ». (C'est l'auteur qui souligne).

Nous ne sommes pas ici en train de juger la conception de l'histoire et de la révolution par étapes, même si nous ne la partageons pas, mais son inadéquation au Brésil. Il était plus que probable, comme l'a bien démontré le cas de la Russie, qu'elle pouvait fonctionner ailleurs, dans d'autres pays avec d'autres caractéristiques et dans un stage de développement différent du brésilien. Mais, outre la particularité de l'histoire brésilienne par rapport à celle totalement distincte de la Russie tsariste, ce que nous condamnons ici c'est le fait que cette conception ait été obligée à considérer le Brésil comme une société semi-coloniale et semi-féodale en raison, très probablement, d'une alliance hypothétique avec une bourgeoisie supposée progressiste. Ne pouvant pas critiquer les ouvriers, victimes de la bourgeoisie, on se tournait vers la campagne, bien loin de l'aire d'action des bourgeois. Analysons maintenant les principaux problèmes de cette erreur de diagnostic qui a coûté très cher à la gauche brésilienne.

2.2 - La révolution antiféodale : une idée « hors de lieu »

Dans un texte devenu classique et intitulé « As idéias fora de lugar » ("Les idées hors de lieu"), le critique littéraire Roberto Schwarz analyse le léger glissement subi par les idéaux rationalistes et modernes de la pensée libérale européenne du XIX^e siècle, que ce soit dans les champs de l'économie, de la politique ou simplement de l'humain, quand ils ont été utilisés au Brésil. Le texte

⁷³⁶ CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 73.

⁷³⁷ Publié dans un format poche afin de faciliter la circulation entre les travailleurs, on parle de plus d'un million d'exemplaires vendus pour les 28 numéros publiés. Le seul numéro 4, *Por que os ricos nao fazem greve* ("Pourquoi les riches ne font pas la grève") aurait vendu plus de 100 mille exemplaires.

⁷³⁸ CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 84.

considère comme une contradiction le fait qu'une société dominée par l'esclavage, le latifundium, la monoculture exportatrice et le clientélisme des échanges de faveurs entre propriétaires et hommes libres, utilise des idées libérales et modernes.

Le critique suggère que les idées étaient adoptées seulement pour leurs valeurs extérieures, ornementales, par simple désir de distinction et de vouloir paraître moderne, ce qui provoquait fausseté et un certain désordre entre une théorie libérale et une pratique conservatrice qui était son revers dans une société dominée par un système capitalisme retardé :

« Nous avons vu que dans cette société [la brésilienne] les idées de la bourgeoisie – dont la grandeur sobre remonte à l'esprit public et rationaliste des Lumières – ont pris la fonction de [...] ornement et marque de noblesse : elles certifient et fêtent la participation à une sphère auguste, dans le cas ici celle de l'Europe qui se [...] industrialise. Le quiproquo des idées ne pouvait pas être plus grand. La nouveauté ici n'est pas dans le caractère ornemental de savoir et de culture, qui ressort de la tradition coloniale et ibérique ; elle est dans la dissonance proprement incroyable qu'occasionnent le savoir et la culture de type 'moderne' quand ils sont mis dans ce contexte⁷³⁹ ».

Nous ne nous intéressons pas aux aspects possiblement euro-centristes du texte de Roberto Schwarz ni aux polémiques qu'il a suscitées au Brésil (dans le sens où nous ne l'utilisons pas à titre de comparaison entre deux réalités différentes où l'une est supérieure et l'autre inférieure). Nous utilisons ce texte soulignant un décalage pour démontrer l'impropriété et surtout l'inadéquation de l'importation de certaines idées européennes et des tentatives de les transposer telles quelles au Brésil. En effet, dans un contexte et un cadre politiques et historiques brésiliens différents de ceux dans lesquels elles ont été conçues, ces idées seraient « hors de lieu », seraient en dissonance par rapport au contexte de leur utilisation en Europe.

L'idée consiste à analyser l'importation, dans une sorte de copier/coller, des idées socialistes fondées sur les mêmes principes qui avaient guidé le socialisme en Europe quelques décennies auparavant. Or, dans le cas du Brésil, un pays plus jeune et totalement différent des pays européens, n'ayant pas traversé les mêmes périodes historiques, l'importation pure et simple des principes socialistes, sans une tentative d'adaptation à une réalité brésilienne diverse et autrement complexe, ne pouvait que se révéler complètement inadéquate. Ceci a entraîné des erreurs significatives de stratégie et de types de combats qui ont abouti à l'échec de la révolution socialiste et ont peut-être contribué à la défaite des forces progressistes face au putsch militaire de 1964.

⁷³⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5e (1e 1977). São Paulo : Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 19.

Sur la base des thèses défendues par Caio Prado Júnior dans son livre *A revolução brasileira* ("La révolution brésilienne"), nous essaierons de voir comment la théorie de la révolution brésilienne fondée sur la notion de pays féodal pouvait pourrir être perçue comme une idée « hors de lieu ». Nous essaierons de démontrer les inexactitudes de cette vision communiste et comment celle-ci a donné une image complètement erronée de la société brésilienne qui a eu une énorme influence dans la construction de la culture populaire à l'intérieur des films du cinéma novo.

Pour Caio Prado, la théorie marxiste d'une révolution antiféodale était entièrement artificielle car elle ignorait les particularités de l'histoire brésilienne en oubliant d'analyser les faits réels afin de mieux les adapter à une théorie et à des concepts formulés à priori. La tentative d'adaptation de la réalité à la théorie a eu pour conséquence une fausse conception qui a déformé les structures économiques et sociales de la société et fut catastrophique pour la praxis révolutionnaire. Selon lui :

« Cette déformation, cependant, est entièrement négligée, et ne provoque une plus grande étrangeté, uniquement parce qu'elle est justifiée par le prestige des modèles que la théorie reproduit et [auxquels elle] fait référence, à savoir, les textes classiques du marxisme et l'exemple historique des pays socialistes. Et l'on ne prend pas en considération [le fait] que ces textes et exemples sont relatifs à des situations bien éloignées des brésiennes. Ils ont vu les faits non pas comme ils sont, mais comme ils *devraient* être à la lumière de ce qui s'est passé ou se passe ailleurs⁷⁴⁰ ». (C'est l'auteur qui souligne)

Cette légitimation d'une situation étrange par peur de s'opposer aux textes classiques du marxisme ayant rapport à d'autres pays avec d'autres histoires et des situations différentes - textes qui pourtant se trouvaient « hors de lieu » dès lors qu'ils étaient appliqués à la réalité historique, sociale et politique brésilienne - a rendu difficile la révision de la stratégie révolutionnaire décidée par les communistes brésiliens et la conséquente élaboration d'une autre.

Même si les grands textes du marxisme concernent l'histoire et le peuple européens, l'auteur ne nie pas la possibilité que les faits survenus en Russie puissent avoir lieu dans d'autres pays en dehors de l'Europe. Ce qu'il critique est le fait qu'on ait essayé de transplanter une idée sans la questionner, comme s'il s'agissait d'une donnée absolue, d'un dogme incontestable et que, ce faisant, on ait préféré s'inventer une histoire pour le pays plutôt que de modifier la théorie. En essayant d'adapter la réalité à la théorie, on oubliait un principe de base du marxisme, à savoir que « ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience⁷⁴¹ ».

⁷⁴⁰ PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. Op. cit. p. 30-31.

⁷⁴¹ MARX, Karl. *L'idéologie allemande*. Texte consulté sur le site <http://www.marxists.org>. Le texte peut être consulté sur l'adresse <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450000.htm>. p. 8.

Ce que Caio Prado nie aussi avec véhémence, c'est le présupposé d'un Brésil étant ou ayant été un pays de régime féodal résultant de mauvaises interprétations. Souvent utilisé comme exemple du féodalisme, le système connu sous le nom de "partenariat" (ou encore métayage ou le « tiers»), où le paysan est obligé de partager la production avec le propriétaire de la terre, fait partie au Brésil, à la différence de ses homologues européens, d'un système capitaliste de production et constitue une relation de travail. La part que le paysan reçoit en produit est une sorte de salaire en nature.

Selon l'auteur, d'autres sortes de rapports de travail typiques de la campagne brésilienne seraient utilisés à tort par les communistes comme des vestiges d'un régime féodal. Ainsi en serait-il du *cambão* et du *barracão*. Dans le premier cas, le paysan est obligé de travailler quelques heures gratuitement pour le propriétaire de la terre qu'il cultive. Dans le deuxième cas, le patron vend à ses employés dans les "barracões" (un type d'épicerie) des produits alimentaires à un prix très élevé. Afin de justifier leur théorie, les communistes ont transformé des formes d'exploitation en exemples de l'héritage féodal présumé du Brésil. D'après Caio Prado, :

« Afin de créer les bases et légitimer la théorie, on a été obligé de déformer non seulement les faits de la réalité à laquelle on devait l'appliquer, mais aussi les concepts mêmes utilisés. 'Féodal' est devenu synonyme ou équivalent de n'importe quelle forme particulièrement abusive d'exploitation du travail, ce qui est naturellement faux. De telles formes, sans doute encore largement diffusées dans les relations de travail dans le milieu rural brésilien, constituent des vestiges, assurément, du système de travail en vigueur légalement au Brésil jusqu'à la fin du siècle dernier [XIXème], à savoir : l'esclavage. C'est l'esclavage, dans lequel le pays s'est formé, [...], c'est cela qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui à la lisière de la loi en imprimant sa forme anachronique sur les relations de travail dans une grande partie de la campagne brésilienne. Mais esclavagisme et féodalisme ne sont pas la même chose...⁷⁴²»

Dans le régime féodal, le vassal, sorte de petit producteur dans l'économie paysanne de l'époque, était responsable de la terre qui lui avait été concédée, de la production et propriétaire des moyens de production (outils et animaux). Son suzerain, envers qui il avait des obligations comme la corvée, devait en échange lui assurer la protection en cas d'invasions, ce qui est très différent de l'esclavage où l'esclave n'avait que des obligations et aucun droit envers son maître qui, lui, avait tous les droits sur la vie et le travail des esclaves. En outre, dans les latifundiums brésiliens, la production était à large échelle, n'était pas parcellaire et les maîtres devraient héberger, nourrir et habiller les esclaves et payer les travailleurs libres. Certains esclaves pouvaient disposer d'un ou deux jours dans la semaine pour travailler pour leur propre compte.

⁷⁴² Idem. p. 42-43.

Caio Prado défend l'idée qu'une théorie définie *a priori* et sans rapport direct avec la réalité du pays ne pouvait produire que de faux diagnostics. Mis à part certains secteurs peu significatifs de l'économie paysanne brésilienne, où les travailleurs ruraux étaient de véritables agriculteurs, ce que la majorité des travailleurs ruraux (car ils étaient des travailleurs et non pas des paysans à proprement parler) souhaitait était de meilleures conditions de travail et d'emploi et non pas la propriété de la terre, comme le supposaient les communistes.

Dans une résolution publiée en 1960, le PCB semble finalement se rendre compte des véritables revendications des travailleurs ruraux, sans, toutefois, revoir sa position sur la conception de la révolution. On peut y lire que « afin de stimuler l'organisation des masses de la campagne il est nécessaire de prêter principalement attention aux *salariés* et *semi-salariés*⁷⁴³ agricoles. Leur organisation en syndicats doit constituer la base pour la mobilisation des masses paysannes⁷⁴⁴ ». Or, rien n'a vraiment été fait pour mobiliser les masses rurales, pour les informer de leurs droits ou pour lutter pour une amélioration de leur situation, parce que la gauche continuait de s'appuyer sur des conceptions théoriques inadaptées à la réalité brésilienne.

Ainsi, l'idée de Caio Prado était de démontrer qu'une transposition pure et simple d'une théorie qui avait fonctionné dans une Europe récemment sortie du Moyen Âge (où l'économie rurale était basée sur une agriculture de subsistance réalisée par de petits paysans, dans un système de partage de la terre, constituant un système de production quasiment familial menacé par les grands latifundiums) ne pouvait pas fonctionner dans un pays où l'économie agraire consistait en une monoculture exportatrice produite à large échelle avec des rapports de travail esclavagistes. Rappelons que la réforme agraire dans les pays européens visait l'indépendance des paysans et le développement de l'économie avec la création d'un marché agraire intérieur.

Le texte nie aussi la possibilité d'une bourgeoisie nationaliste progressiste tournée vers l'industrialisation et opposée aux impérialistes et à ses alliés internes, les grands propriétaires terriens, en raison du simple fait que l'argent de la bourgeoisie industrielle est originaire, dans son immense majorité, de la monoculture exportatrice, et par conséquent, des latifundiums. Même s'il y a eu des divergences ponctuelles entre les bourgeoisies rurale et urbaine, leur rapport a été plutôt harmonieux, sans antagonismes.

Le livre, qui fut très critiqué par les communistes de l'époque, est devenu un classique depuis et sa thèse contre les applications mécaniques de lois supposées universalistes est défendue quasiment à l'unanimité par l'immense majorité des communistes. En 1978, l'économiste Inácio Rangel, qui

⁷⁴³ C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁴ PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. Op. cit. p. 56.

avait écrit en 1953 un livre pour l'Iseb où il endossait la thèse communiste de la révolution anti-impérialiste et antiféodale, affirmait que :

« Lorsque Dualidade⁷⁴⁵ avait été écrit, c'est-à-dire, en 1953, nous étions arrivés, en ce qui concerne l'emploi des catégories du matérialisme historique, à une impasse. Autrement dit, il commençait à se généraliser la conscience du fait que l'histoire du Brésil se développait autour de voies qui n'étaient absolument pas celles admises par le marxisme brésilien [...] en se cristallisant autour de ce que, ironiquement ou tendrement, nous appelions la 'ligne juste'. En d'autres termes, contrairement à ce qui se prétendait, même si de crise en crise, c'est-à-dire, de manière cyclique, le pays s'industrialisait et se développait, et il le faisait par des chemins non encore étudiés. Initialement, j'ai résisté à nier ce développement [...] chapitre considéré incontournable de la révolution démocratique bourgeoise, préparatoire du chemin vers l'affleurement d'un véritable capitalisme industriel national. Mais, d'un autre côté, j'ai résisté aussi à la tentation de jeter le bébé avec l'eau du bain, c'est-à-dire, d'abandonner les catégories du matérialisme historique⁷⁴⁶ ». (C'est nous qui soulignons).

Luiz Carlos Prestes, dans son texte de 1958, reconnaissait déjà aussi certaines erreurs du PCB concernant non pas la question féodale, mais l'idée que le changement ne pourrait venir que d'un conflit armé, ce qui l'obligeait à envisager d'intervenir directement sur le processus politique en cours au travers d'une pression sur les gouvernements. A cette fin, il a été obligé de reconnaître les avancées capitalistes du pays et de regretter le fait d'avoir transformé le marxisme en dogme applicable à n'importe quel pays et surtout le fait d'avoir tourné le dos à la réalité et à certaines particularités de l'histoire brésilienne :

« notre politique a cessé d'être la conséquence directe des conditions objectives du Brésil et est devenue une adaptation mécanique de formules générales ou d'expériences réussies dans d'autres parties du monde. Nous n'avons pas vu les phénomènes politiques et sociaux en mouvement et nous avons eu du mal, pour cette raison, à percevoir les transformations qui avaient lieu dans la vie réelle. Nous n'avons pas su, finalement, appliquer correctement les principes universels du marxisme-léninisme aux particularités spécifiques du développement historique brésilien. [...] En conséquence de toutes ces idées erronées, nous sommes arrivés à une conception fausse, de caractère gauchiste, sur la révolution brésilienne⁷⁴⁷ ».

⁷⁴⁵ L'auteur fait allusion à son livre *Dualidade básica da economia brasileira*. Rio de Janeiro : Iseb, 1953.

⁷⁴⁶ RANGEL, Inácio. « Dualidade e 'escravismo colonial' » In : *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978. p. 89-90. Apud : DORIA, Carlos Alberto. « O dual, o feudal e o etapismo na teoria da revolução brasileira ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Vol 3. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007. p. 254-255.

⁷⁴⁷ PRESTES, Luiz Carlos. « São indispensáveis a crítica e a auto-crítica de nossa atividade para compreender e aplicar uma nova política ». *Voz Operária*, São Paulo, 29 março de 1958. Apud : *PCB : 20 anos de política 1958-1979*. Op. cit. p. 29-36.

Notons au passage, qu'il n'y a aucune mention relative à la question féodale, ce qui signifierait revoir la conception "étapiste" et l'idée d'une révolution bourgeoise avant la socialiste. Prestes reconnaissait entre les lignes l'excessive soumission du PCB au PC soviétique qui les a fait ignorer la réalité brésilienne. Cette soumission était aussi critiquée, indirectement et subtilement, dans le livre de Caio Prado, au-delà du fait que l'évolution de l'histoire ne peut pas être prédéterminée et généralisée de manière mécanique à n'importe quel pays. L'historien brésilien trouvait inconcevable que l'on essaye de mettre en pratique au Brésil, presque par une imposition extérieure, une théorie révolutionnaire qui, même si elle avait réussie en Russie, était totalement inadéquate et inadaptée à la réalité du Brésil.

Sur la nécessité de l'adéquation de la théorie à la pratique révolutionnaire afin d'éviter la subordination idéologique du réel à la théorie et le manque d'efficacité de la pratique révolutionnaire (même s'il s'agit de champs non nécessairement politiques), Althusser était très catégorique. En analysant certains domaines où il n'existait pas encore une longue tradition de théorie marxiste (l'épistémologie, l'histoire des sciences, l'histoire des idéologies, de la philosophie et de l'art), il avait affirmé que, dans ces cas, la pratique révolutionnaire, la pratique théorique marxiste, essentielle, est dans l'avenir et doit encore être élaborée (« sans théorie, pas de pratique révolutionnaire », disait Lénine). Mais il attire l'attention pour le fait que cette pratique (qu'il considère comme le processus de transformation par l'homme de la matière première à travers les moyens de production) doit être fondée *« sur des bases théoriquement justes, afin qu'elle corresponde à un objet réel, et non à un objet présumé ou idéologique »*⁷⁴⁸, puis il affirme que *« ...utiliser la Théorie ne revient pas à en appliquer les formules (celles du matérialisme, de la dialectique) à un contenu préexistant »*⁷⁴⁹. Des conseils qui auraient pu être utiles à la gauche brésilienne qui n'a pas pensé à créer sa propre théorie à partir de ses problèmes et nécessités spécifiques et a préféré importer une théorie toute faite et essayer de l'imposer à une réalité brésilienne totalement différente de celle des pays européens ou asiatiques ou africains.

2.3 - La notion de situation coloniale et le rapport entre le PCB et les artistes

Quels ont été les véritables liens entre les idées du PCB et les manifestations artistiques ? Quels ont été les réflexes de la théorie révolutionnaire antiféodale et anti-impérialiste sur la culture en général et sur le cinéma novo en particulier ? Comme nous avons déjà pu l'analyser, la convergence entre l'idéologie communiste et les artistes de l'époque était énorme. Le PCB était l'incarnation même de

⁷⁴⁸ ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris : La Découverte, 2005 (1e, Maspero, 1965). p. 170.

⁷⁴⁹ Idem. Ibidem.

l'idée d'opposition et de gauche et toute la conception du nationalisme des années 1950 et 1960 était redevable de la définition communiste de nationalisme qui se définissait par opposition à l'impérialisme.

Le parti n'a pas seulement stimulé les artistes à créer un art engagé au contenu national et politique qui dénonçât la réalité difficile des plus démunis, mais a aussi essayé de les organiser, dans le sens de les instrumentaliser, et de les aider à fonder des associations ou en luttant à leur côté dans des batailles spécifiques pour de meilleures conditions de travail, comme dans le cas des congrès de cinéma. N'oublions pas qu'une grande partie des intellectuels du cinéma et des cinéastes appartenait au parti ou était sympathisante. Nous pouvons citer, dans une liste très raccourcie, les noms de Paulo Emilio, Alex Viany, Walter da Silveira, José Mário Ortiz Ramos, Jean-Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos, Léon Hiszman, Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Glauber Rocha et Carlos Diegues. A l'exception des deux derniers, qui étaient des simples sympathisants, tous les autres étaient ou sont devenus membres du parti à un moment donné.

Selon Daniel Pécaut, il y avait au moins quatre raisons pour lesquelles les intellectuels se rapprochaient du PCB. La première⁷⁵⁰ tenait au fait que le parti était partisan de l'idée que l'État soit le principal responsable du développement national. La deuxième était relative au fait que le parti était synonyme de modernité qui inscrit « le progrès comme essence du temps historique⁷⁵¹ ». La troisième concernait la manière de concevoir les masses populaires à partir des notions de « prolétariat, 'masse populaire' et peuple⁷⁵² » qui incarneraient la nation. L'auteur n'oublie pas de souligner la mauvaise conscience et le paternalisme des intellectuels qui ne se liaient aux "masses populaires" que par le biais de l'idéologie quand il affirme que :

« La culture communiste satisfait par là même les exigences de maints intellectuels. Ils sont une partie du peuple en même temps qu'ils en sont la conscience. Ils demeurent les hérauts du Un, qui n'est plus 'organique' mais demeure symbolisé par la complémentarité du travail et du capital. Ils continuent à se distinguer dans ce qui devient une hiérarchisation par voie idéologique : ils ne sont pas atteints par l'écart dont les masses populaires restent prisonnières⁷⁵³ ».

⁷⁵⁰ Nous ne faisons que résumer très succinctement les idées que nous considérons comme centrales dans les propos que Monsieur Daniel Pécaut développe en profondeur dans le sous-chapitre « Autour du Parti communiste », du deuxième chapitre de son livre *Entre peuple et nation*. Op. cit. 126-136.

⁷⁵¹ Idem. p. 129.

⁷⁵² Idem. p. 130.

⁷⁵³ Idem. p. 132.

La quatrième raison concernait ce qu'il appelle le « déchiffrement du politique » où il reviendrait à l'intellectuel d'assumer le rôle de définir la politique comme un espace d'affirmation nationale où la révolution serait synonyme de transformation du peuple en nation et de la fusion du politique avec le social. Afin d'y parvenir, de manière démocratique, il a fallu une reconnaissance graduelle de la politique *développementiste* de l'Iseb, plutôt réformiste, et des mérites du gouvernement du président Juscelino Kubitschek. Pour se rapprocher du peuple, le PCB a stimulé, dans le champ culturel, la création des CPCs qui ont reflété à la fois les idées du parti et celles de l'Iseb au sein duquel ils avaient été créés.

Nous avons vu comment avec l'Iseb⁷⁵⁴ et le CPC, le concept de culture populaire, analysé au sein d'un cadre sociologique et philosophique, avait gagné une nouvelle définition en devenant une culture aliénée, puis une culture révolutionnaire faite *pour* le peuple avec la finalité de le rendre conscient de ses problèmes. Cette culture révolutionnaire résultant d'un processus de prise de "conscience critique" serait le symbole d'une culture authentique définie par opposition à une culture inauthentique, produite par une conscience ingénue et aliénée. Tout cela avait été défini à partir de la notion de « situation coloniale » développée par les membres de l'Iseb à partir de la notion d'anti-impérialisme chère aux communistes. Cette notion de situation coloniale, que les membres de l'Iseb devaient à Frantz Fanon (mais aussi à Georges Balandier et à Jean-Paul Sartre⁷⁵⁵), a eu une grande influence sur les mouvements artistiques et culturels de l'époque et sur la conception de la culture populaire à la fin des années 1950 et durant les années 1960.

L'Iseb fut l'un des principaux responsables de la définition du rôle de l'intellectuel dans l'élaboration et la concrétisation de cette idéologie du développement, qui conduirait à la prise de conscience permettant la transformation sociale et politique du pays⁷⁵⁶. Cette prise de conscience, corollaire de l'épanouissement d'une idéologie relative à une avant-garde artistique et intellectuelle de gauche qui

⁷⁵⁴ Rappelons ici, afin d'éviter les amalgames, que l'Iseb était un groupe très hétérogène, constitué d'intellectuels de diverses tendances, qui partageait une partie des idéaux des communistes, mais qui ne se confondait pas avec le PCB. Même la conception du nationalisme, qui comportait la même aversion anti-impérialiste, n'était pas totalement identique. Dans le cas du national *développementiste* de l'Iseb, un programme plus pragmatique que politique, l'aversion portait davantage sur l'étranger que sur les capitaux étrangers. Comme l'affirme le sociologue brésilien Renato Ortiz, les membres de l'Iseb étaient des idéologues nationalistes qui pensaient libérer le peuple, mais qui en vérité ont cherché à donner aux classes moyennes une importance politique qu'elles n'avaient pas encore et n'ont réussi à créer qu'une idéologie reflétant la domination d'une élite dominante qui voulait diriger le pays. (In : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 64-65). Mais cette idéologie, aussi populiste qu'elle ait été, a eu, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette deuxième partie, une énorme influence dans le milieu culturel dès la fin des années 1950. Surtout si nous songeons au fait que le PCB n'a envisagé à établir une politique culturelle digne de ce nom, différente de toute tentative de simple endoctrinement des intellectuels, qu'après le coup d'État de 1964. Le CPC fut, en quelque sorte, un point d'intersection, un centre vers lequel ont convergé les principales idées des deux groupes.

⁷⁵⁵ Nous pensons particulièrement aux textes : « La situation coloniale : approche théorique », de Georges Balandier, publié dans *Les Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol 11, 1951, p. 44-79 ; « Le colonialisme est un système », de Jean-Paul Sartre, publié dans *Les Temps Modernes*, n° 123, mars-avril, 1956.

⁷⁵⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 68.

présumait l'inéluctabilité du sous-développement culturel en conséquence de la domination impérialiste, faisait partie d'un processus en deux étapes concomitantes. Une prise de conscience du caractère aliéné de la culture populaire en conséquence de la condition de dépendance économique, culturelle et politique du pays, en même temps que se développait une conscience critique qui viserait la décolonisation culturelle à travers l'autonomie du pays. Un processus dans lequel l'intellectuel avait le rôle populiste du sauveur, de rédempteur de la masse.

Toutefois, cette quête d'une culture brésilienne authentique et anti-impérialiste qui rendrait possible la décolonisation de la culture brésilienne supposée aliénée a fini par créer une définition élitiste du populaire qui n'était pas très éloignée des visions ethnocentriques qu'avaient la bourgeoisie et les pays colonialistes sur la culture des pauvres et des colonies, ce qui finissait par créer une identité involontaire entre l'intellectuel et l'ordre bourgeois et colonialiste qu'il condamnait. Au nom d'une notion de situation coloniale qui considérait la culture nationale comme aliénée, comme une sorte de sous-culture, ils ont tourné le dos aux aspects nationaux de l'histoire et de la réalité brésiliennes. Nous y reviendrons plus largement.

Dans une conférence sur le texte de Paulo Emílio, « Uma situação colonial ? » (« Une situation coloniale ? »), le critique littéraire Roberto Schwarz blâme l'inadéquation sociologique de l'utilisation récurrente du concept de situation coloniale dans les années 1960, étant donné, soulignait-il de manière presque amusée, que le Brésil était déjà indépendant depuis 1822. Mais ensuite il démontre l'effcience de son utilisation tout en essayant d'en expliquer les raisons :

« cette notion, même si elle est évidemment inappropriée – il n'est pas nécessaire d'être un sociologue pour s'en rendre compte – contient quelque chose qui intéressait les gens. Cette chose était la possibilité de dénoncer le fait que les "mentalités étaient colonisées". Que comprenait-on par-là ? L'idée est que le modèle (...) de notre vie culturelle tient dans les formes artistiques existant dans les pays, disons, qui ont plus de prestige culturellement, et qui sont aussi ceux qui sont économiquement développés. Quand les gens sentaient qu'il était nécessaire de décoloniser notre culture, de décoloniser notre tête, j'imagine qu'ils pensaient qu'avec ces modèles, ce que nous faisions, d'une certaine manière, était de décapiter notre propre expérience sociale. (...) nous adoptions des modèles qui n'avaient pas lieu d'être, ou qui remplaçaient notre expérience réelle. L'effort d'écarter ces modèles et de trouver une forme pour cette expérience réelle, je pense que c'est cet effort qui était visé dans l'idée de décolonisation⁷⁵⁷ ».

⁷⁵⁷ Conférence de Roberto Schwarz dans le cadre d'un débat sur « Art et Politique » réalisé le 14 mai 1979 dans le Paço das Artes. Apud : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de « nacional » e « popular » no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 165.

Ainsi, la notion de « situation coloniale » - conséquence directe d'un colonialisme culturel qui serait lui-même le réfect de la situation de dépendance économique et politique du pays - définissait la culture nationale comme quelque chose de totalement aliéné car étant reproduction d'une culture allogène qui, en dominant le marché intérieur, ne laisserait pas d'espace aux subjectivismes nationaux et à la culture autochtone. En situation de dépendance, cette dernière ne serait qu'un simple simulacre de la culture d'autrui.

Il est presque curieux que les intellectuels de gauche aient accusé la culture populaire de manquer d'authenticité en raison du fait qu'elle serait influencée par les cultures allogènes, sans jamais avoir pris conscience du fait que la théorie dont ils s'inspiraient était elle aussi importée et que, en outre, elle ignorait les particularités et l'histoire de lutte et de résistance de la culture populaire. En fait, ils se sont permis, avec la transposition de leur théorie, une circularité des idées qui fut pourtant niée à la culture populaire. Les idées seraient universelles, mais les cultures non.

Pour ce qui concerne l'industrie cinématographique nationale, les conséquences de la situation coloniale étaient doubles. Initialement il y avait la domination absolue du marché cinématographique brésilien par le cinéma américain qui, de surcroît, véhiculait une culture étrangère doublement aliénante (dans le sens socioculturel où elle finissait par aliéner les Brésiliens par rapport à leur propre réalité, à leur propre culture, mais aussi dans le sens politique où les films américains représentaient des idées liées aux valeurs réactionnaires du capitalisme). Ensuite, cherchant à concurrencer le cinéma hégémonique, le cinéma brésilien ne serait qu'une pauvre imitation du cinéma américain, raison pour laquelle le public ne l'aimerait pas. Entre la copie et l'original, le public opterait pour le premier, constituant un cadre dans lequel public et producteurs seraient aliénés parce qu'intéressés par un cinéma étranger.

La solution à ces problèmes consistait à créer un cinéma authentique avec une double fonction nationaliste sur le plan économique et politique. D'abord, il permettrait de conquérir le marché et d'expulser ou réduire considérablement la part du cinéma américain. Pour y parvenir, ce cinéma "authentiquement brésilien" ne devrait absolument pas essayer d'imiter le cinéma étranger, mais, au contraire, il devrait être un cinéma différent, indépendant et fondé sur ses propres expériences, sur la réalité et les problèmes de son peuple.

Et le différentiel par rapport au cinéma américain passait par le développement d'un cinéma social, engagé et pédagogique qui représenterait de façon réaliste et critique la réalité des plus démunis. La forme de cette représentation partait du principe que la culture populaire était aliénée et qu'il fallait en rendre le peuple conscient de manière qu'il pût "sortir des cavernes" et réaliser avec la bourgeoisie progressiste la révolution bourgeoise qui précéderait la révolution socialiste.

Ainsi, il n'est pas insensé de penser, comme Paulo Emílio, que du point de vue cinématographique le problème de la situation coloniale était avant tout d'ordre économique. Le cinéma engagé serait une sorte de différentiel qui viendrait en opposition au cinéma brésilien commercial supposé être américanisé qui se faisait à l'époque, mais aussi et surtout de façon à contrecarrer le cinéma américain.

Mais il serait totalement insensé et injuste de réduire l'engagement des intellectuels et artistes brésiliens de gauche des années 1960 aux aspects économiques, étant donné que le combat dans le champ cinématographique était le reflet des combats menés par la gauche dans le champ politique. Le paternalisme et la forme biaisée de leur rapport au peuple ne les ont pas empêchés de s'ériger en représentants d'un peuple sans droit de cité et en « thermomètre fidèle de la jeunesse qui aspirait à être l'interprète de l'occupé [colonisé]⁷⁵⁸ » tout en cherchant à être « le levier de déplacement et l'un des nouveaux axes par lequel tournerait⁷⁵⁹ » l'histoire brésilienne.

Ainsi, les aspects économique et politique, concomitants, faisaient partie d'un même et unique combat, c'est-à-dire, la lutte contre l'impérialisme américain. L'économique faisait partie de la lutte nationaliste pour la valorisation de l'industrie et des entreprises nationales au détriment des entreprises étrangères, tandis que le politique faisait partie de la lutte pour l'autonomie du Brésil face aux grandes puissances internationales.

Néanmoins, justement parce qu'elle était le corollaire du débat politique en vogue ces années-là, la tentative de reproduction des théories politiques dans le secteur cinématographique fut très problématique, dans la mesure où ces théories s'inspiraient de théories transposées qui faussaient un peu la réalité brésilienne. Ainsi, l'idée déterministe selon laquelle les notions de colonialisme politique et culturel occasionnaient un lien inéluctable de causalité ne faisait pas l'unanimité. Pour Paulo Emílio, par exemple, la domination effective du marché cinématographique par le cinéma américain ne se traduisait pas en domination politique. Et si l'on pensait différemment, c'est parce que l'on adaptait au cinéma les mêmes théories anti-impérialistes utilisées par la gauche nationaliste brésilienne, ce qui, selon lui, engendrait une grande erreur de surévaluation de la force des intérêts cinématographiques américains au Brésil.

Sur l'erreur de la tentative d'analyse du champ culturel à partir des mêmes théories allochtones réalisées dans le champ politique par la gauche brésilienne, Paulo Emílio est catégorique :

« La fondation de la Vera Cruz a apporté au sein de ses [propres] contradictions la possibilité d'amélioration de la pensée cinématographique au Brésil [...]. [mais] persistaient néanmoins la faiblesse et la confusion des

⁷⁵⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 104.

⁷⁵⁹ Idem. p. 102.

idées. Le communisme était alors une présence vive dans la société brésilienne et donnait le ton aux différents mouvements en faveur du cinéma national. Le problème est que ce qui se passait dans le monde réel n'a jamais été le point fort des communistes brésiliens. Ils se limitaient à appliquer au champ cinématographique les schémas de dénonciation alors en cours. On parlait beaucoup d'impérialisme, mais à aucun moment on a expliqué, même partiellement, le système qui étrangle le développement du cinéma national⁷⁶⁰».

Comme nous venons de le voir, l'immense majorité de la critique faite à la théorie de la révolution des communistes se référait aux aspects exogènes, euro-centristes d'une théorie mécaniquement transposée qui, en agissant de la sorte, tournait le dos à la spécificité brésilienne. Avant d'analyser la dimension de l'influence des théories sur la révolution bourgeoise et de la notion de situation coloniale sur les films du cinéma novo, nous devons rappeler les définitions de l'identité culturelle, du nationalisme et du peuple.

Dans le Brésil des années 1960, tous les mouvements culturels ont cherché, d'une manière ou d'une autre, à définir une notion d'identité culturelle⁷⁶¹ et de peuple, toutes les deux corollaires de la conception de nationalisme alors en vogue. C'est la raison pour laquelle, l'identité, aussi bien que le nationalisme, étaient définis par opposition à une altérité extérieure. Si s'agissant de l'identité, on essayait de définir le peuple comme le sujet de sa propre histoire en opposition à des forces étrangères qui essayaient de le maintenir aliéné, le nationalisme était un produit direct de la politique anti-impérialiste des communistes et des membres de l'Iseb, défini en opposition aux pays impérialistes, spécialement les États-Unis, dans le schéma simpliste de nation et d'anti-nation qui tournait le dos, dans un premier temps, à la brésilité, elle-même définie comme étant en devenir. Comme nous l'avons vu, cette conception nationaliste défendait l'idée que rien au Brésil ne pouvait être authentique car, en tant que pays dépendant dominé par l'impérialisme américain, la culture nationale ne reflétait pas sa propre réalité puisque qu'elle n'était que simple reflet de la culture dominante qui était à son tour un simple reflet de la culture étrangère importée par les classes hégémoniques. Cette culture ne pourrait jamais prétendre à l'originalité, aussi longtemps que le pays serait sous-développé car le sous-développement :

« est par nature un état d'aliénation, dans lequel l'homme demeure éloigné de son être, étranger à lui-même. Comme, cependant, le sous-développement est la manière d'être de la nation, cette dernière n'est sous-développée que parce qu'elle ne se trouve pas en possession d'elle-même, n'a pas exploité ses possibilités réelles, ne s'est pas encore appropriée son essence. La nation sous-développée est, pourtant, un être social

⁷⁶⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. « Agonia da ficção ». Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 24 dezembro de 1960. In : *Crítica no Suplemento Literário*. Vol 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982. p. 302-303.

⁷⁶¹ Dans notre mémoire de DEA, nous avons eu l'occasion d'analyser la représentation de la culture populaire comme paradigme identitaire.

également aliéné, un être dont l'essence est en dehors de lui, est possédée par d'autres, en l'occurrence les nations développées qui détiennent le commandement de son économie et, par ce moyen, celui de son destin⁷⁶²».

Ainsi, pour les membres de l'Iseb, il faudrait d'abord attendre le développement nationaliste avant que le pays et les masses ne puissent se désaliéner totalement⁷⁶³. Afin d'accélérer le processus de prise de conscience et un meilleur avenir pour le peuple, les membres du Teatro de Arena, puis les membres du CPC (originaires en grande partie du Teatro de Arena) ont formulé les fondements d'une culture populaire non aliénée. Il s'agissait d'une culture engagée créée par les intellectuels avec l'intention de conscientiser, organiser et politiser la masse aliénée en même temps qu'elle l'aiderait à transformer la conscience magique en conscience critique et à devenir à la fois le sujet de sa propre création artistique et de sa propre histoire. Outre le fait d'affirmer une authenticité, une "typicité", cette culture engagée serait la seule capable d'aider le peuple à faire la révolution en se libérant du joug impérialiste.

Quant à la définition du peuple, elle était d'ordre plutôt séparatrice, voire ségrégationniste, et se restreignait aux groupes qui participaient à la lutte émancipatrice du Brésil, par opposition à la masse aliénée et conformiste. Elle suivait la définition restrictive de culture populaire révolutionnaire, qui se limitait à la culture engagée produite par le peuple pour la masse. Ainsi, selon Nelson Werneck Sodré, le peuple était constitué par « l'ensemble des classes, couches et groupes sociaux engagés dans la résolution objective des tâches du développement progressiste et révolutionnaire du lieu où ils vivent⁷⁶⁴», ce qui voulait dire que ce que nous considérons dans cette recherche comme peuple, c'est-à-dire, les subalternes, et que les intellectuels de ces années-là considéraient comme "masse", n'en faisait pas partie. Le peuple, au contraire de la masse, n'était ni ne pouvait être aliéné.

Cette définition de Sodré, que Daniel Pécaut considère judicieusement comme « prescriptive⁷⁶⁵», qui était la définition de la majorité de la gauche de l'époque, avait eu initialement un objectif critique, dans le sens où elle dénonçait le fait que la masse, par une série de marginalisations auxquelles elle était soumise, n'avait pas été incorporée au peuple, dans le sens de la citoyenneté et de l'égalité des droits, comme le démontre une définition antérieure du même Sodré qui considérait

⁷⁶² PINTO, Alvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. vol. II. p. 138-139. Apud : TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : fábrica de ideologias*. 2e. 2 impression. São Paulo : Atica, 1982. p. 73.

⁷⁶³ Les membres plus à gauche de l'Iseb étaient aussi partisans d'une révolution en deux étapes. D'abord il fallait que le pays atteigne un développement nationaliste et puis, même s'ils ne le précisaient pas, on pourrait penser à un nouveau régime politique ou à un autre système de production.

⁷⁶⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. « Quem é povo no Brasil ? In : *Introdução à revolução brasileira*. São Paulo : Livraria Editora Ciências Humanas, 1978. p. 191. L'essai apparaît pour la première fois dans un livre éponyme de 1962.

⁷⁶⁵ PÉCAUT, Daniel. Op. cit. p. 132.

comme peuple « tous ceux qui ne vivaient pas du travail d'autrui ⁷⁶⁶ », c'est-à-dire, tous ceux qui n'appartenaient pas à la bourgeoisie. D'ailleurs, Sodré avait affirmé que « peuple » est un concept historique qui change au fur et à mesure des années ⁷⁶⁷, ce qui prouverait que la masse pourrait toujours rejoindre le peuple un jour. Toutefois, après une utilisation abusive et répétitive par les élites économiques et intellectuels, la définition de peuple a muté jusqu'à devenir, comme la nouvelle définition de culture populaire, synonyme d'engagement et de personnes éclairées, par opposition à celle de masse aliénée composée par les classes défavorisées.

C'est justement dans ce sens de masse aliénée que le peuple apparaît dans les premiers films du cinéma novo. Il est décrit comme une masse amorphe, aliénée et sans identité qui a besoin des membres conscients du peuple, les intellectuels, qui luttent pour le désaliéner, pour le libérer. C'est l'époque de ce que le critique et théoricien brésilien Ismail Xavier considère comme une « 'critique dialectique' de la culture populaire, marquée par la présence de la catégorie de l'*aliénation* au centre de l'approche de la conscience des classes dominées ⁷⁶⁸ », où, étant donné l'aspect manichéen d'une représentation du populaire qui condamne les valeurs de la "masse", dialectique doit être compris dans le sens marxiste et non dans le sens platonicien de quête dialogique de la vérité.

L'importance du cinéma novo, malgré sa mauvaise foi envers la culture populaire, en tant que mouvement cinématographique ne fait pas de doute, comme le prouve cette citation de Paulo Emílio Sales Gomes, pour qui le mouvement :

« a réfléchi et a créé une image visuelle et sonore, continue et cohérente, de la majorité absolue du peuple brésilien disséminée dans les réserves [l'aire réservée aux Indiens] et *quilombos* [le nom du lieu où se réfugiaient les esclaves marrons] [...]. Pris dans son ensemble le Cinéma Novo montre un univers unique et mythique intégré par le *sertão*, la favela, la banlieue, les villages de l'intérieur ou de la plage, la *gafieira* [danse de salon typique du Brésil] et le stade de football ⁷⁶⁹ ».

Comme le démontre Paulo Emílio Sales Gomes, les films du cinéma novo ont embrassé un large panorama de la vie sociale et de la culture populaire brésiliennes, en portant à l'écran non seulement les pauvres et leur quotidien, mais aussi les vrais espaces dans lesquels ils vivaient et/ou circulaient. Mais de quel type était cette représentation, étant donné l'extériorité des réalisateurs aux milieux représentés ? Les films ont-ils réussi à établir le dialogue avec le public ? Car même si cette jeunesse voulait être la responsable du changement social souhaité, une sorte de guide suprême de

⁷⁶⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. 2e. Rio de Janeiro : Iseb, 1960. p. 22.

⁷⁶⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. « Quem é povo no Brasil ? » Op. cit. p. 190.

⁷⁶⁸ XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction de Sylvie Debs. Paris : L'Harmattan, 2008.

p32

⁷⁶⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajectoria no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 103.

la révolution sociale qu'elle croyait en cours, « elle a, en réalité, épousé très peu le corps brésilien, est demeurée substantiellement elle-même, en parlant et en agissant pour elle-même. Cette délimitation est restée bien marquée dans le phénomène du Cinéma Novo. L'homogénéité sociale entre les responsables des films et leur public⁷⁷⁰ n'a jamais été rompue⁷⁷¹».

L'aspect endogène, d'un côté, et la vision exogène, extérieure, de la culture populaire, de l'autre, rapprochent les jeunes réalisateurs du cinéma novo de ce que le critique littéraire Antonio Cândido considère comme un type de radicalisme de classe moyenne qui, au nom du front unique disons-le, pensait la société dans son intégralité et non seulement dans les problèmes spécifiques de la classe des travailleurs en oubliant de résoudre l'équation de l'antagonisme entre les classes :

«Il est possible d'appeler radicalisme, au Brésil, l'ensemble des idées et attitudes qui constituent un contrepoids au mouvement conservateur qui a souvent prédominé [...] Élaboré au sein des classes moyennes et des secteurs éclairés des classes dominantes, il ne constitue pas une pensée révolutionnaire et, même s'il constitue un ferment transformateur, *il ne s'identifie que partiellement aux intérêts spécifiques des classes travailleuses*, qui sont les segments potentiellement révolutionnaires de la société. En fait, le radical [...] pense les problèmes à l'échelle de la nation, comme un tout, en préconisant des solutions pour la nation dans sa totalité. De cette manière, *il ignore l'antagonisme entre les classes ; ou ne localise pas comme il se doit les intérêts propres des classes subalternes, et comme ça il ne voit pas la réalité sous la lumière de la tension entre ces classes et les dominantes*. Le résultat est qu'elle tend fréquemment à l'harmonisation et à la conciliation, non aux solutions révolutionnaires⁷⁷²». (C'est nous qui soulignons).

Nous analyserons maintenant la manière dont les réalisateurs du cinéma novo, produits de leur temps, ont été influencés par ces théories nationalistes et populistes alors en vogue et comment à partir de cela ils ont construit l'univers culturel des classes subalternes.

2.4 - La construction idéologique de la culture de l'Autre

Influencés par le concept de "situation coloniale" de l'Iseb, par le précepte marxiste selon lequel les « idées [des classes dominantes] sont les idées dominantes de leur époque⁷⁷³ » et aussi par les idéaux paternalistes de l'intellectuel sauveur du peuple, les réalisateurs du cinéma novo ont élu la culture populaire comme principal obstacle à la décolonisation du pays. Au lieu de se pencher sur les vrais problèmes et les causes les plus évidentes du malheur du peuple, ils ont décidé, en raison de la

⁷⁷⁰ Le public qu'ils ont atteint et non pas ceux qu'ils étaient censés atteindre, c'est-à-dire, les pauvres.

⁷⁷¹ Idem. p. 102-103.

⁷⁷² CANDIDO, Antonio. « Radicalismos ». *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, caderno 4, p. 18, 1988. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 299.

⁷⁷³ MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande*. Première partie. Op. cit. p. 15. Texte consulté sur le site <http://www.marxistes.org>.

supposée alliance progressiste de gauche (qui cachait les différences de classe), de s'acharner sur la culture populaire. Ainsi, les premiers films du mouvement considèrent la culture populaire comme l'opium du peuple et la responsable de leurs problèmes et non, comme peut-être ils le devraient, comme leur conséquence. Au lieu de figurer en tant que sujet historique, les subalternes sont transformés dans un objet historique produit de leur conscience. En ce sens, nous sommes d'accord avec Marilena Chaui quand elle souligne que dans le discours idéologique les idées apparaissent souvent "hors de lieu" « une fois qu'elles sont prises comme déterminantes du processus historique alors qu'en réalité, elles sont déterminées par lui⁷⁷⁴ ».

C'est l'histoire de ce "hors lieu" dogmatique qui construit idéologiquement la culture de l'Autre que nous allons analyser ici. Le verbe construire s'entend ici comme une chose fabriquée, inventée, par opposition à une chose réelle. Toutefois, il ne nous intéresse pas de rentrer dans le débat quasiment épistémologique qui oppose objectivité et subjectivité, scientificité et partialité, qui, à notre avis, ne fait pas beaucoup de sens dans le champ artistique où le rôle de l'artiste et le propre de l'art ne sont pas forcément ceux de photographier le monde, de reproduire le même, mais surtout de l'interpréter afin de dévoiler une autre réalité. Comme le note le professeur brésilien Tereza Ventura, la fonction du cinéma, de l'artiste en général, est « réveiller de la réalité son sens occulte, dans la mesure où il réalise la rencontre romantique de la science avec l'art. La science a un compromis avec la réalité, et l'art, avec la proportion critico-valorisante de cette réalité. Le cinéma n'est pas vu comme une technique de reproduction, mais de création de la réalité⁷⁷⁵ ».

Nous pouvons aussi citer Walter Benjamin qui, en voulant souligner la différence entre le réel objectif et la capacité intentionnellement créatrice de l'artiste, avait noté que « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil⁷⁷⁶ », étant donné que toute fiction est, par essence, une sorte de construction imaginée et partielle du réel dans le sens où elle représenterait seulement une partie de la réalité à partir d'une focalisation déterminée qui tendrait à souligner certaines parties au détriment d'autres⁷⁷⁷.

Mais ce qui pose problème dans le cas des films du cinéma novo, ce n'est pas la subjectivité créatrice des réalisateurs, la (re)construction artistique du réel - fait qui empêche la rétention du

⁷⁷⁴ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 3e. São Paulo : Editora Moderna, 1982. p. 4.

⁷⁷⁵ VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Funarte, 2000. p. 134.

⁷⁷⁶ BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie ». Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. In : *Œuvres*, vol II. Paris : Gallimard, 2000. p. 300.

⁷⁷⁷ Ici, il ne nous intéresse pas non plus de reconstituer le débat qui a eu lieu à la fin des années 1960 entre *Cinéthique* et *Cahiers du Cinéma* à propos d'une supposée idéologie ou d'une neutralité automatique de la caméra, l'un la voyant comme indéfiniment neutre et l'autre comme indéfiniment idéologique. Ici, l'idéologie est imposée intentionnellement à la représentation par la conception du monde des réalisateurs. Pour plus de détails sur ces débats entre les deux revues, lire *Cinéma et idéologie*, de Jean-Patrick Lebel, Éditions Sociales, 1971.

naturalisme des images (naturalisme qui serait une caractéristique plutôt du cinéma commercial) -, mais le fait que cette représentation de la culture populaire ait été considérée comme un portrait documentaire de la réalité brute alors qu'en vérité il s'agit d'une représentation totalement médiée par l'idéologie des réalisateurs ou, comme le dit la chanson de Glauber Rocha et de Sérgio Ricardo à la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*), de « vérité et imagination ».

Glauber Rocha, comme il l'a indiqué à Michel Ciment et à Piero Arlorio dans une interview publiée en 1968 dans *Positif*⁷⁷⁸, s'est inspiré pour ce film de l'oralité de la culture populaire du *Nordeste* où les chanteurs des foires, sorte de troubadours contemporains invariablement aveugles, rajoutent chacun des détails imaginaires aux récits réels qu'ils racontent en constituant ainsi ce qu'ils appellent l'« imagination véritable ». C'est comme s'ils mettaient en scène les histoires racontées. Dans le cas des films du cinéma novo, cette réalité est "inventée", construite, en fonction d'une certaine idéologie qui est valable pour tous les films de la première phase du mouvement.

Il est important de souligner que Marx considère l'idéologie, dans la métaphore de la caméra obscure, comme une image inversée de la société que l'on doit mettre à l'endroit. Évidemment, Marx faisait allusion à l'idéologie comme une conception du monde des classes hégémoniques, une idéologie considérée comme aliénante et qui devait être réparée. Et c'est de cette façon que le cinéma novo a perçu la culture populaire, ses réalisateurs essayant dans leurs films de mettre à l'endroit ce qu'ils croyaient être à l'envers.

Cependant, si nous partons du principe que les films du cinéma novo étaient eux aussi le produit d'une idéologie - que leur représentation du réel, comme l'avait écrit Marx, n'était qu'un simple produit de leur monde idéal - nous pouvons aussi penser qu'ils présentaient une image inversée de la culture populaire ou qu'ils présentaient comme réel ce qui n'était qu'une idée (une supposition, une thèse) qu'ils avaient sur cette culture. Et cette image idéologique inversée peut être interprétée d'au moins deux façons dans le cas des films. D'abord, dans le sens voulu par les réalisateurs, à savoir présenter une image (une duplication de la réalité) qui serait à l'opposé de celle relayée par le sens commun, et puis, ce que nous défendons ici, dans le sens voulu par Marx, à savoir une idéologie opposée non à la science, mais à la réalité, à la "matière", dans la mesure où elle fausserait une certaine réalité. C'est dans *L'idéologie allemande*, où le concept d'idéologie est opposé au matérialisme et associé à l'idéalisme des jeunes hégéliens, que Marx refuse l'idée que le monde réel soit considéré comme un simple produit du monde idéal et que « les représentations,

⁷⁷⁸ Interview de Glauber Rocha à Michel Ciment et Piero Arlorio. *Positif*, n° 91, janv 1968. p. 19-36. L'interview est publiée intégralement dans le livre de Glauber Rocha : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 110-127.

idées, concepts, en un mot les produits de la conscience [...] passent pour les chaînes réelles des hommes...⁷⁷⁹».

Pour Marx, l'idéologie doit être le reflet de la vie réelle, en relation directe avec la réalité de la société, car plus il y a opposition :

« plus naturellement (...) la conscience qui correspondait originellement à cette forme de relations sociales devient inauthentique; autrement dit, elle cesse d'être la conscience qui lui correspond, et les représentations antérieures (...), celles mêmes où les intérêts personnels réels (...) étaient presque comme un intérêt général, se dégradent de plus en plus en simples formules idéalisantes, en illusion consciente, en hypocrisie délibérée. Or, plus elles sont démenties par la vie et moins elles ont de valeur pour la conscience elle-même...⁷⁸⁰»

Toutefois, comme le note Paul Ricoeur, « ...le terme d' 'idéologie' n'a pas nécessairement des connotations négatives. Il s'oppose simplement à ce qui est réel, effectif, wirklich. Nous pouvons constater combien nous sommes proches de la distorsion, puisque ne pas être réel implique la possibilité d'être faussé⁷⁸¹». Une « distorsion » qui naît du fait que l'idéologie est un processus « par lequel un individu ou un groupe exprime sa situation, mais sans la connaître ou la reconnaître⁷⁸² ». Selon Ricoeur, cette méconnaissance, ce manque de conscience, a pour conséquence que la distorsion exprime et conforte à la fois la perspective de classe. Dans ce cas, il peut y avoir décalage entre l'idéologie comme représentation de la réalité et la réalité même.

Même si le concept d'idéologie ne comporte pas une négativité implicite, il est tout de même intéressant de noter que la gauche considère l'idéologie, depuis Marx, comme quelque chose de particulier aux classes moyennes. L'idéologie est souvent définie comme la négation ou la dissimulation du réel par des idées fausses qui sont imposées comme vraies par les classes dominantes. L'esprit de révolte, de changement et de révolution de la gauche n'y est jamais perçu comme constituant une forme d'idéologie puisque, contre-idéologie, il n'est qu'une tentative de mise à l'endroit de l'image inversée par l'idéologie des classes hégémoniques. L'idéologie, dans le cas de la gauche, est perçue plutôt comme une utopie.

Il n'y a aucun doute que le discours idéologique présent dans les films des cinémanovistes ne cherchait pas à dissimuler ou à nier la réalité, mais à l'interpréter selon une optique subjective qui ignorait certains aspects de la réalité ou, mieux, qui ne voyait que les aspects qui servaient à

⁷⁷⁹ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *L'idéologie allemande*. Première partie. Op.cit. p.5.

⁷⁸⁰ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *L'idéologie allemande. Troisième partie*. Apud : CAPDEVILA, Nestor. *Le concept d'idéologie*. Collection Pratiques Théoriques dirigée par Étienne Balibar et Dominique Lecourt. Paris : PUF, 2004. p. 60.

⁷⁸¹ RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie (Lecture on Ideology and Utopia)*. Traduction de Myriam Revault d'Allones et Joël Roman. Paris : Seuil, 1997. p. 114.

⁷⁸² Idem. Ibidem.

confirmer leur hypothèse de départ et ignorait, de manière manichéenne et ethnocentrique, les autres. Sur l'idée de construction de la réalité dans certains films, Jean-Patrick Lebel affirme que les images du réel deviennent « le matériau du film; matériau à partir duquel une réalité imaginaire, qui est celle de la fiction du film, va être créée. Cette réalité-là ne renvoie pas au réel, au monde en général, mais purement et simplement à la fiction du film⁷⁸³ ». Dans les films du cinéma novo, cette réalité diégétique renvoie au réel mais seulement en tant qu'une vision idéologiquement reconstruite, partielle et subjective parmi d'autres possibles de ce même réel, loin d'être la vérité absolue prônée par les réalisateurs.

Le réalisme supposé du film ou, comme préfère le dire Glauber Rocha, la vérité inventée est encore un recours dans cette construction de la culture de l'Autre. Outre le fait d'être engagé, le cinéma typiquement brésilien devrait être basé sur la culture populaire nationale et sur la réalité du peuple brésilien. Mais pour ne pas tomber dans une sorte de naturalisme creux, comme certains films produits par la compagnie Vera Cruz qu'ils critiquaient, ils ont fini par créer la réalité de manière entièrement subjective et idéologique. Pour les cinéastes engagés, le cinéma, comme l'observait le réalisateur cubain Tomás Gutiérrez Alea, ne devrait pas être « un simple reflet, mais une sorte d'écho qui puisse enrichir la réalité⁷⁸⁴ », le cinéma devrait réorganiser la réalité autrement. Ou, comme l'affirmait Pasolini, « l'image ne reproduit pas, elle pense la réalité⁷⁸⁵ ». De toute façon, comme l'affirme Alex Viany, la réalité du cinéma ne peut être que différente de celle que nous voyons avec nos propres yeux. Selon lui, cette représentation de la réalité ne serait qu'« un simulacre de la réalité⁷⁸⁶ ».

Avec l'intention de ressembler à la réalité, afin que les films soient perçus comme vrais, comme des portraits sociologiques de la réalité, le cinéma novo a mis en scène l'univers culturel du pauvre, mais tout y est reconstruit, réinventé. De la langue aux expressions culturelles en passant par la mise en scène de l'espace tout a été ré-élaboré sous le prisme de la médiation idéologique des cinéastes de manière à mieux faire la synthèse historique des événements sociaux et politiques brésiliens de l'époque. Autrement dit, l'impression de vérité⁷⁸⁷ donnée par les films est totalement déconstruite par l'instance narrative, par le discours des films. La réalité externe n'était qu'un simple point de départ pour que les films soient reliés à la culture nationale, comme une sorte

⁷⁸³ LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris : Éditions Sociales, 1971. p. 66.

⁷⁸⁴ Entretien à Marcel Martin, *Écran 74*, n° 25, mai 1974. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 269.

⁷⁸⁵ PASOLINI, Pierre Paolo. « Sur le cinéma ». In : *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Paris : Payot, 1976.

⁷⁸⁶ VIANY, Alex. « Néo-réalismo no cinema americano ». Rio de Janeiro, s/d. Apud : AUTRAN, Arthur. *Alex Viany : crítico e historiador*. Op. cit. P42-43.

⁷⁸⁷ Nous préférons ce terme à celui d'impression de réalité qui serait plus pertinent, malgré les interminables débats sur le sujet. Pour en savoir plus sur l'impression de réel et de réalité, lire l'article de Michel Marie : « Impression de réalité ». In : MARIE, Michel et alii. *Lectures du film*. 4e ed. Paris : Albatros, 1980. P. 125-136.

d'authenticité esthétique et idéologique. Cette représentation ne représente pas forcément la vérité, mais l'interprétation, le point de vue des intellectuels de cette réalité qui, comme nous allons le voir plus tard, serait revue et reniée vers la fin des années 1960. Glauber Rocha lui-même disait, en citant Louis Malle, que « la caméra est un objet qui ment. Chaque fois qu'un réalisateur limite un espace de la réalité par le cadrage, il est train de mentir sur cette réalité, puisqu'il la décompose selon une convention⁷⁸⁸ » ou, à notre avis, selon une idéologie, soit-elle politique ou esthétique.

Les films, fussent-ils des adaptations ou des œuvres originales, cherchaient souvent à s'adapter à l'idéologie de la gauche de l'époque, à la thèse du mouvement ou de chaque réalisateur ; ils étaient fréquemment schématiques, allégoriques et présentaient une "typification" des personnages de manière à mieux faciliter la perception de la perspective idéologique spécifique du groupe et le processus de "conscientisation" du public. Ainsi, les films possèdent des fissures par rapport à la réalité représentée qui seraient propres, selon Marilena Chaui, au discours idéologique :

« Le discours idéologique est un discours fait d'espaces vides, comme une phrase dans laquelle il y aurait des lacunes. La cohérence de ce discours (le fait qu'il se maintienne comme une logique cohérente et qu'il exerce un pouvoir sur les sujets sociaux et politiques) n'est pas une cohérence ni un pouvoir obtenu en *dépit* des lacunes, en *dépit* des vides, en *dépit* de ce qui demeure occulte ; au contraire, c'est *grâce aux vides, grâce aux lacunes* entre ses parties, que ce discours se présente comme cohérent. Bref, c'est parce qu'il ne dit pas tout et qu'il ne peut pas dire tout que le discours idéologique est cohérent et puissant⁷⁸⁹ ». (C'est l'auteur qui souligne)

Dans les films du cinéma novo, ces lacunes sont la conséquence de l'analyse synchronique, donc anhistorique, de la culture populaire. Selon les membres de l'Iseb, l'une des influences des cinémanovistes, on ne devait sûrement pas ignorer les leçons du passé, mais il était déterminant de penser à ce que le pays deviendrait dans l'avenir et non à ce qu'il avait été. Les réalisateurs ont dû aussi se rappeler, très probablement, les conseils marxistes de Walter Benjamin, un autre à avoir pensé l'Histoire en dehors de son continuum historique, pour qui être un historien ne signifie pas reproduire le réel de manière objective, mais, pour la conception matérialiste de l'histoire, il s'agit plutôt « de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger [...]. A chaque époque, il faut chercher à arracher à nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier⁷⁹⁰ ».

L'incohérence de la représentation de la culture populaire au sein des films du cinéma novo peut être expliquée par le fait que la notion d'idéologie y apparaît non pas comme une forme de pratique

⁷⁸⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 50.

⁷⁸⁹ CHAU, Marilena. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 3e. São Paulo : Editora Moderna, 1982. p. 21-22.

⁷⁹⁰ BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire ». In : *Œuvres*, vol. III. Paris : Gallimard, 2000. p. 431.

politique, comme le prônait Althusser, mais surtout comme un système d'idées - dans le sens que lui avait donné Antonio Gramsci -, comme une conception du monde « qui se manifeste implicitement dans l'art, dans le droit, dans l'activité économique, dans toutes les manifestations de la vie individuelle et collective⁷⁹¹ ». Le même Gramsci qui signale que toute conception du monde porterait une part de spéculation et de solipsisme⁷⁹².

Les réalisateurs expriment davantage une conception politique du monde qu'une envie de vraiment le changer. Inspirés par la théorie exogène de la révolution communiste en deux étapes, ils ont bâti une idéologie qui faisait abstraction non seulement des conflits sociaux internes, mais aussi des particularités de l'histoire culturelle brésilienne. Ils avaient une espèce de grille idéologique qu'ils ont essayé d'appliquer aveuglément à une réalité considérée de manière monolithique et au détriment de toute matérialité. En essayant d'expliquer sa méthode de réalisation, Joaquim Pedro de Andrade soutient que, « A partir d'une idéologie, trouver la forme la plus efficace et l'appliquer à la réalité envisagée, tel est pour moi le problème essentiel^{793 794} », tandis que pour Glauber Rocha le réalisateur doit donner un sens politique à ses films « soit en filmant directement la réalité, soit en recréant la réalité à travers une vision subjective⁷⁹⁵ ».

Glauber Rocha est sans doute celui qui a le plus essayé de conceptualiser sa forme de construction du réel, étant donné que pour lui le rôle de l'artiste consistait à construire des mondes subjectifs et non pas à photographier le réel, faisant de la réalité extérieure un simple point de départ. Pour lui, qui considérait l'idée de caméra à la main comme synonyme de construction⁷⁹⁶, « l'art est invention, est l'inconscient de l'artiste, le rêve, l'imprévu, la forme nouvelle⁷⁹⁷ », « l'art est irréel, surréaliste, expressionniste, l'art est délirant. Le réalisme est dans les téléjournaux⁷⁹⁸ ».

⁷⁹¹ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho. Vol 1, 3e. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 2004. p. 98-99.

⁷⁹² Idem. p. 198-202.

⁷⁹³ In : MARCORELLES, Louis (org). « Rencontre avec le Cinéma Novo ». *Cahiers du Cinéma*, n° 176, mars 1966.

⁷⁹⁴ Dans une interview à Alex Viany lors de la sortie de son film *O padre e a moça* (*Le prêtre et la jeune femme*), cette même année-là, le réalisateur, en pensant très probablement aux critiques qui lui avaient été faites pour avoir réalisé un film intimiste en pleine dictature, fait allusion aux problèmes possibles apportés à la forme d'un film par une position idéologique prédéterminée. En niant avoir une idéologie définie, il se décrit comme « une personne en proie au doute » qui cherche à se positionner de manière critique face au monde, dans une quête permanente de valeurs qui seraient constamment redéfinies. Puis il conclut que « cette idéologie, tranquillement, définitivement bien fondée, n'est peut-être pas pour moi. Ma seule certitude est que j'ai le droit de douter de tout et le devoir d'exposer ce doute avec l'objectif de le dépasser pour agir, ou d'agir pour le dépasser, en utilisant l'action comme un processus de connaissance. » In : « Crítica e autocrítica : *O Padre e a Moça* ». Interview à Alex Viany, Revista Civilização Brasileira, n° 7, maio 1966 p-251-265. Apud : AVELLAR, José Carlos (org). *Alex Viany : o processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 160-161.

⁷⁹⁵ In : « Entrevista in tre tempi », interview à Enrico Viany, *Quaderno Informativo*, Pesaro, junho de 1970. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 82.

⁷⁹⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema Novo*. Op. cit. p. 176.

⁷⁹⁷ Cité chez GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit. p. 551.

⁷⁹⁸ Idem. Ibidem.

Léon Hirszman, pour sa part, avait affirmé que ce serait une erreur de considérer *São Bernardo* comme un roman réaliste de type sociologique et que *Eles nao usam black tie (Ils ne portent pas de smoking)* « n'a rien à voir avec la réalité ». Concernant les possibilités de l'utilisation politique des images cinématographiques, il a affirmé que ce qui est déterminant pour le réalisateur engagé, « c'est élaborer une dramaturgie populaire où l'essentiel est son propre discours, un récit qui contient évidemment une position politique, la nôtre, notre vision du monde⁷⁹⁹ ». Tout cela ne fait que confirmer que les réalisateurs ne semblaient pas vraiment préoccupés par la réalité, mais plutôt par l'expression de leur conception artistique du monde. La culture populaire n'est qu'un objet de leur expression idéologique.

On dit assez souvent que le cinéma novo a essayé de s'approprier de manière critique d'une culture populaire considérée comme aliénée. Ce que nous essayons de démontrer ici, c'est qu'il ne s'agissait pas d'une simple appropriation critique, mais d'une construction idéologique de l'univers de l'Autre. Comme révèle cette analyse de Jean-Claude Bernadet du film *Cinco vezes favela*, mais qui est valable pour tous les films de la première phase, les jeunes réalisateurs :

« débutent leurs films avec une vision déterminée de la société déjà schématisée en problèmes qui proviennent davantage de lectures de livres de sociologie que d'un contact direct avec la réalité qu'ils iraient filmer : la favela. *Les histoires ont été élaborées pour illustrer des idées préconçues sur la réalité*, qui, ainsi, est resté assujettie, écrasée par des schémas abstraits. On ne laisse pas à la réalité la moindre possibilité d'être plus riche, plus complexe que le schéma exposé ; *la réalité ne laisse pas de place à une interprétation autre que celle exposée, et donne l'impression d'avoir été inventée spécialement pour le bon fonctionnement de l'action*. C'est une espèce de réalité aseptique qui permet une compréhension et une interprétation unique : celle du problème énoncé⁸⁰⁰ ». (C'est nous qui soulignons).

A l'opposé de Jean-Claude Bernadet, qui semble dérangé par une représentation qui construit le réel d'une manière si unilatérale qu'elle en figerait les possibilités interprétatives, le critique José Carlos Avellar reconnaît la construction du réel dans les films mais l'érige en un point fort du cinéma novo. En analysant le film *Deus e o diabo na terra do sol (Le dieu noir et le diable blond)*, il constate positivement que c'est justement la prise de distance face à la réalité ou, autrement dit, ce refus du naturalisme qui transforme l'art dans une forme de construction de la réalité qui constitue

⁷⁹⁹ « Tradition et modernité ». Interview de Leon Hirszman à Paulo Antonio Paranaguá. *Positif*, n° 264, fev 1983. Apud: AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 99.

⁸⁰⁰ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 à 1966*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967. p. 24-25.

l'un des principaux mérites du film. Pour lui, qui analyse le film à partir du regard de la caméra⁸⁰¹ et de la notion "pasolinienne" de cinéma de poésie, le film « prend le réel comme référence mais le réinvente librement⁸⁰² », permettant aux personnages d'agir spontanément.

Sur le plan formel, ce principe de l'art comme une manière de construire la réalité pour élargir la connaissance du spectateur leur était peut-être parvenu par le biais de l'art d'Eisenstein, dont les réalisateurs, comme nous avons analysé ci-dessus, étaient de grands admirateurs et pour qui l'œuvre d'art n'était qu'une manière dynamique d'organisation des images de manière à toucher le sentiment et l'esprit du spectateur. Et « c'est cela qui constitue la particularité d'une œuvre d'art réellement vitale et la distingue de l'inanimée, dans laquelle le spectateur reçoit le résultat accompli d'un processus déterminé de création, au lieu d'être absorbé dans le processus en même temps qu'il se vérifie⁸⁰³ ».

Le même Eisenstein qui a inventé le mot *cinématisme* pour expliquer que le cinéma obéirait à des procédés prélogiques et qui, à partir d'une analyse supposant que El Greco avait peint le tableau *Tempête sur Tolède* dans son atelier sans avoir fait d'esquisses en extérieur, conclut qu'il « n'est pas basé sur le regard, mais sur le savoir⁸⁰⁴ » qui construit une représentation de la ville espagnole loin de toute objectivité, le peintre ne s'adonnant pas à peindre le modèle à son image et à sa ressemblance. Sur la dé-réalisation des mises en scène d'Eisenstein ou sur sa violation du découpage classique, Ismail Xavier note qu'il « intervient de manière délibérée sur le développement des actions et ne se préoccupe pas de l'intégrité des faits représentés, mais de l'intégrité d'un raisonnement fait au moyen d'images – soit à base de métaphores, d'éléments symboliques ou de différentes connexions abstraites entre les plans⁸⁰⁵ ». Avec Eisenstein, les possibilités de ré-élaboration du réel à travers l'art sont infinies.

Par ailleurs, dans son analyse du film *Octobre*, Michèle Lagny affirme que :

« il s'agit [...] d'une Histoire qui n'est pas donnée mais construite, à partir d'un système de contradictions reconnues. [...] On a [...] à la fois une conception et une écriture de l'Histoire. Le film ne raconte pas des

⁸⁰¹ Le point de départ d'Avellar est, très probablement, la phrase où Pasolini affirme que « la première caractéristique [des] signes qui constituent une tradition du cinéma de poésie consiste dans ce phénomène que les spécialistes définissent normalement et banalement par cette formule : faire sentir la caméra ». In : PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976.

⁸⁰² AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol : a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro : Rocco, 1995. p. 91.

⁸⁰³ EISENSTEIN, Sergueï. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990. p. 20.

⁸⁰⁴ EISENSTEIN, Sergueï M. *Cinématisme*. Traduction de Valérie Pozner et alii. Bruxelles : Les presses du réel, 2009. p. 71.

⁸⁰⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transferência*. 3e. São Paulo : Paz e Terra, 2005. p. 62.

événements, qui se seraient produits en octobre 1917; tout en gardant des références [...] il restructure toutes les données en fonction d'une interprétation assumée du changement historique⁸⁰⁶».

Dans le cas des films du cinéma novo, ce qu'il faut noter c'est qu'il n'y a pas forcément construction de l'univers diégétique, étant donné l'aspect quasiment ethnographique et documentaire des films, mais une construction idéologique (ou une déconstruction historique) des classes populaires et de leur culture. Les films n'altèrent pas la représentation du réel en tant qu'espace géographique ou topographique, mais changent, à travers le point de vue idéologique, la forme de compréhension de ce même réel à partir d'une réélaboration qui nous impose, de manière manichéenne, une unique partie des données représentées. Cette absence de dialectique des films viserait le renforcement du réel selon la conception du monde des réalisateurs.

En ce sens, les films du cinéma novo imiteraient certains films ethnographiques comme *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*), de Robert Flaherty, qui a supprimé du montage final presque toutes les influences de l'industrialisation dans la vie des Esquimaux, ne gardant que la radio et l'huile de ricine pour renforcer l'idée de résistance au monde moderne et de la préservation des traditions. Ainsi, nous pouvons dire que si la diégèse, le signifié, de certains films du cinéma novo est invariablement d'ordre réaliste, le discours narratif, le signifiant, est entièrement fabulé, construit, par l'instance narrative.

En analysant deux films de la première phase du cinéma novo, Jean-Claude Bernadet soutient que ces œuvres sont des faits culturels dans le sens où elles aborderaient des événements de la société brésilienne sans y être nécessairement fidèles. Pour lui, le réalisme de ces films « provient d'une totale réélaboration de la réalité, évidente dans le film *Deus e o Diabo*, qui se positionne dans un plan presque allégorique, mais non moins sensible, même s'il est plus discret, dans le film *Vidas Secas*. Même si ce dernier film a un aspect et une saveur documentaire, rien en lui n'est documentaire⁸⁰⁷».

En associant l'allégorique à la construction subjective de la réalité, le critique franco-brésilien pense, très probablement, à Georg Lukacs quand il proclame que « en tant que catégorie esthétique – elle-même très problématique – l'allégorie donne, effectivement, une expression esthétique à quelques conceptions du monde, dont le caractère est justement celui de dissocier le monde, en le fondant dans une transcendance essentielle, en creusant un abîme entre l'homme et le réel⁸⁰⁸».

⁸⁰⁶ LAGNY, Michèle et alii. *La révolution figurée : Inscription de l'Histoire et du politique dans un film*. Paris : Albatros, 1979. p. 118.

⁸⁰⁷ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 138.

⁸⁰⁸ LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília : Coordenada Editora, 1966. p. 66.

Avec leur envie de légitimation intellectuelle du cinéma, les réalisateurs opèrent une totale réélaboration intellectuelle de la culture populaire et créent un hiatus entre son univers objectif et l'univers filmique idéologisé. En analysant les rapports entre l'un et l'autre dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail Xavier en démontre les convergences et les différences et soutient que :

« entre la poésie populaire et la perspective du film, il y a une brèche. Le véhicule de la représentation est différent et il y a un versant progressiste dans le discours qui polémique avec la tradition et part des mythes pour les transformer, dénonçant leurs limites et leur humanité. La récapitulation du messianisme et du *cangaço* partage avec la mémoire collective ce mouvement de récupération du passé (et de ses héros) pour empêcher sa disparition et rehausser sa dignité. Mais alors que le *cordel* tend à projeter ses héros dans l'éternité comme des figures exemplaires qui échappent à la décadence du monde, *Le Dieu noir* les projette dans une temporalité marquée par un mouvement irrépressible, par des nécessités historiques qui décrètent la mort des uns et des autres comme essentielle pour le progrès des hommes et pour la réalisation des principes de la justice⁸⁰⁹ ».

Nous réitérons ici que nous ne voulons absolument pas mettre en cause le style des réalisateurs, que nous admirons, leur perception subjective du monde ou défendre une représentation positiviste du réel. L'artiste cherchant plutôt à se distancier du monde objectif, la cohésion de l'œuvre d'art doit être recherchée en elle-même et non avec le modèle dont elle s'inspire car, comme le remarque Carlos Nelson Coutinho :

« la vérité poétique qui élève les événements au niveau de l'universalité concrète, du symbole évocateur de l'auto-conscience humaine, ne s'identifie pas mécaniquement avec la vérité historiographique. Comme l'avait déjà observé Aristote, l'artiste ne s'intéresse pas à ce qui a effectivement eu lieu, la singularité dans sa nudité factuelle ; il s'intéresse surtout à ce qui aurait pu – et, considérées certaines conditions, devrait – avoir eu lieu. En d'autres termes : l'art authentique ne figure pas la réalité immédiate, mais le vraisemblable, ce que Hegel a appelé la 'possibilité objective', qui est une manière ontologique plus essentielle et plus profonde de la réalité comme un tout⁸¹⁰ ».

C'est la construction idéologique des classes subalternes et de leur culture que nous dénonçons ici. Le fait que leur représentation dans les films ignore certaines particularités de leur histoire. Corrobores cette idée le fait que, dans ces films, le peuple n'a pas le droit de cité et ne dépasse jamais le stage de simple figurant à qui l'on ne cède jamais la parole en se contentant de construire

⁸⁰⁹ XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction de Sylvie Debs. Paris : L'Harmattan, 2008. p. 137.

⁸¹⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. « O significado de Lima Barreto na literatura brasileira ». In : *Realismo et anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974. p. 45.

son discours, de penser à sa place. Ainsi, nous avons voulu démontrer que la représentation du populaire dans les films du cinéma novo exprime l'opinion personnelle et idéologique des réalisateurs, leur conception du monde, qui n'avait rien d'une simple description sociologique ou ethnographique et qui parfois contrariait même la réalité des faits. Schématiquement, elle ne présente que l'un des versants de la culture populaire qui est essentiellement ambivalente.

Mais cette construction de la culture populaire, qui révèle un certain déterminisme social dans la mesure où elle considère le pauvre comme une totalité unique, au mépris de toute singularité, a du mal à dissimuler son point de vue de classe. D'ailleurs, le sociologue brésilien Muniz Sodré définit l'idéologie culturelle par « toute tentative de réduction du sens de la culture aux modèles idéologiques agissant dans les relations sociales⁸¹¹ ». Cela étant, nous allons analyser maintenant comment cette construction de la culture populaire est aussi le résultat d'une extériorité, du point de vue d'une classe étrangère à la classe populaire.

2.4.1 - La vision du dehors

Nous comprenons par vision du dehors, le fait que les réalisateurs racontent comme étant vraies des histoires venues d'un univers qu'ils ne connaissaient que de l'extérieur, marginalement et partiellement, faisant en sorte que la culture de l'Autre a été jugée à partir de leur propre culture utilisée comme paradigme sans aucun souci de relativisation ou d'une recherche des cohérences internes possibles de la culture analysée. Cette vision du dehors peut être illustrée par le fait que dans la diégèse des films du cinéma novo, le peuple n'est jamais le sujet ni le personnage principal, ce dernier revenant souvent à quelqu'un extérieur à l'univers représenté dans les films. Ici, cette extériorité ne se définit pas par rapport au récit, par rapport au point de vue intra-diégétique (à la focalisation), mais par rapport au fait que les réalisateurs viennent d'une classe différente de celle concernant l'univers représenté.

Vision du dehors est ici synonyme de ce qu'Ismail Xavier considère, sans se référer au cinéma novo, comme une « représentation conventionnelle » où « le narrateur s'éloigne de ses objets ou, tout en cherchant la fidélité au réel, atteint seulement le pittoresque et sa description, attribuant de l'extérieur le sens à des expériences dont le narrateur n'arrive pas vraiment à se rapprocher⁸¹² » qui, à notre avis, finit par construire l'autre selon une idée préconçue, à partir d'une idéologie prédéterminée.

⁸¹¹ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 53.

⁸¹² XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 172.

Cette extériorité traduit aussi une mauvaise volonté et un certain messianisme qui avait du mal à dissimuler son autoritarisme. Les intellectuels de l'époque se jugeaient les seuls capables de sauver un peuple inculte, aliéné par une culture primitive et incapable d'agir par lui-même, raison pour laquelle le changement ne pouvait être réalisé que par un membre extérieur au peuple, représenté comme une espèce d'alter ego du réalisateur. Comme l'observe Barthélémy Amengual, « la volonté épique suscite les héros selon une optique messianiste. Il faut un éveilleur à ce monde résigné. Le salut vient donc de l'extérieur⁸¹³ ».

Ici, dans ce sous-chapitre, nous analyserons moins le point de vue de l'énonciateur, pour nous intéresser davantage à l'énonciation, au lieu d'où elle parle, afin de mieux désigner le rapport de classe dissimulé derrière le rapport culturel et ses possibles influences et interférences sur l'énoncé, sur le représenté. Nous entendons par vision du dehors, par extériorité, non seulement le fait que la réalité représentée (notamment celle des subalternes et leur culture) est racontée du dehors, par quelqu'un étranger à cette réalité, mais que cette focalisation est le résultat d'une perspective unique et manichéenne qui exclut totalement, sans aucun respect pour la dialectique, la possibilité d'une vision sous l'optique de la communauté racontée ou, du moins, une focalisation "avec" l'Autre. La vision du monde des classes subalternes et l'histoire de lutte de leur culture sont totalement méprisées en faveur d'une construction idéologique et exogène qui engendre un Autre méconnu (ou à peine connu) et méconnaissable.

En ce sens, nous sommes d'accord avec Stuart Hall quand il affirme que dans les représentations il y a toujours une position d'énonciation qui signale la position de celui qui parle ou écrit puisque « les récentes théories de l'énonciation suggèrent que, bien que nous parlions de nous-mêmes et de notre expérience, pour ainsi dire, 'en notre nom', celui qui parle et le sujet dont on parle ne sont pourtant jamais identiques ni exactement à la même place⁸¹⁴ ».

Nous sommes d'accord aussi avec Robert Stam lorsqu'il infère, à partir d'une analyse de textes de Mikhaïl Bakhtine, que « ce que nous voyons est déterminé par le lieu d'où nous voyons⁸¹⁵ ». Ces deux citations sont importantes, dans la mesure où elles servent non seulement à éclairer la position des cinémanovistes, ainsi que de l'immense majorité des intellectuels de gauche de l'époque face à la culture populaire, mais aussi comme éléments de réponse au problème du divorce existant entre l'univers populaire tel qu'il était et l'idée, totalement construite et idéologisée, que les intellectuels en avaient. Elles fonctionnent comme une forme d'introduction à notre analyse du fait que les

⁸¹³ AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1973. Op. cit. p. 47.

⁸¹⁴ HALL, Stuart. *Identités et cultures: politiques des cultural studies*. 2e. Edition établie par Maxime Cervulle. Traduit de l'anglais par Christophe Jacquet. Paris: Éditions Amsterdam, 2008. p. 311.

⁸¹⁵ STAM, Robert. *Bakhtin : da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Atica, 1992. p. 17.

subalternes et la culture populaire ont été représentés dans les films de la première phase du cinéma novo de l'extérieur, par des réalisateurs qui appartenaient à la classe moyenne et avaient très peu de rapport empirique avec l'univers qu'ils représentaient.

Avant tout, il est nécessaire d'expliquer dans quel sens cette vision du dehors exprimait aussi une vision de classe. Pour les intellectuels de gauche des années 1950 et 1960, presque tous originaires des classes plus aisées, le concept de culture, au moins dans un premier temps, se confondait avec celui de civilisation. Ainsi, paradoxalement, l'appellation culture n'était attribuée qu'à la culture dite supérieure, celle correspondant aux canons esthétiques des pays développés et impérialistes auxquels l'on se disait opposé.

Culture était synonyme autant d'intellection, de valeurs spirituelles que de développement technique, de progrès. Dans les films de la première phase, notamment dans la trilogie du *sertão*, nous y reviendrons, l'opposition entre la ville et la campagne reflète les dichotomies moderne versus archaïque, progrès versus primitivisme et savoir versus ignorance. Ainsi, la culture comportait aussi une conception de perfectionnement humain qui recelait la forme aristocratique et habituelle de distinction sociale. Comme le souligne Pierre Bourdieu, « A la hiérarchie socialement reconnue des arts et, à l'intérieur de chacun d'eux, des genres, des écoles ou des époques, correspond la hiérarchie sociale des consommateurs. Ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la 'classe'⁸¹⁶ ».

Dans une lettre à Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet attire l'attention de la position de classe du film *Terra em transe*, mais il souligne surtout l'arrogance paternaliste des intellectuels de gauche qui, en se sentant immunes face à la critique qui leur était faite par le film, prétendaient apporter aux pauvres incultes leur culture dite "supérieure" comme qui apporte la civilisation aux barbares :

« Je suis sûr, mais comme il y a très peu de personnes sûres, que ce qui doit se faire est d'apporter la vérité (c'est-à-dire, ma certitude) à ceux qui ne sont pas sûrs, les pauvres, les prolétaires, les paysans... Or, cette position de l'immense majorité des intellectuels (y compris les étudiants) de gauche de la classe moyenne est une position de classe : cette classe moyenne se positionne, du point de vue de la culture et des idées, comme une classe dominante et elle veut que ses points de vue soient transmis et assimilés par les classes inférieures⁸¹⁷ ».

Il est important de souligner que, malgré cette position de classe des intellectuels pour ce qui concerne leur interprétation de la culture populaire, ce n'est pas leur appartenance à une classe

⁸¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. I-II.

⁸¹⁷ Lettre de Jean-Claude Bernadet à Glauber Rocha, 21/07/1967. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo/ Glauber Rocha*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 289.

différente de celle des subalternes qui pose problème dans leur représentation du populaire. Le conflit survient plutôt du fait qu'ils ont essayé de représenter une culture qu'ils connaissaient peu avec des outils et un langage plus propices à la classe dont ils étaient originaires, ce qui n'a fait que renforcer l'extériorité et l'aspect de "représentation", de construction, par opposition à une vérité déterminée. La culture populaire que nous voyons dans les films n'est pas forcément la culture telle qu'elle était produite *par* le peuple (ou n'est que l'un des versants), mais comme la perçoivent ou la produisent les intellectuels *pour* le peuple. Et cette sensation d'étrangeté provoquée par une extériorité excessive qui reconstruit le populaire selon des modèles idéologiques qui lui sont extérieurs, en provoquant une distorsion sémantique entre le modèle et sa représentation, se révèle sans ambages dans cette citation de Glauber Rocha sur le tournage de son film *Barravento* :

« J'ai abandonné le scénario et je m'aventurais en *matérialisations arbitraires*. Je *réorganisais la mythologie* noire selon la dialectique religion-économie. Religion opium du peuple. A bas le père. A bas le folklore. A bas la *macumba*⁸¹⁸. Vive l'homme qui pêche avec le filet, l'épervier, avec les mains. A bas la prière. A bas le mysticisme. *J'ai attaqué Dieu et le Diable. Macumbeiro*⁸¹⁹ *de Buraquinho sans jamais être entré dans une camarinha*⁸²⁰. *Je filmais selon les véritables lois de l'anthropologie matérialiste*⁸²¹ ». (C'est nous qui soulignons).

Dans cette citation de Rocha, de l'extériorité à l'étrangeté en passant par les préjugés intellectuels, le marxisme et allant jusqu'à l'association de la culture populaire au folklore qui aboutit à une construction quasiment ethnocentrique de la culture de l'Autre, tout s'enchevêtre. Dans ce cas, nous pourrions presque concevoir cette ignorance intellectuelle de la culture de l'Autre comme volontaire, tellement elle est essentielle à leur conception du monde et à leur vision de la culture populaire comme uniquement aliénée et comme la principale responsable des malheurs des pauvres. La culture populaire y apparaît, très clairement, de manière entièrement imagée, comme un sous-produit de la conception du monde de l'intellectuel qui la construit du dehors, laissant transparaître l'abîme qui sépare l'univers du représenté de celui du représentant. Avec la dernière phrase de cette citation, le réalisateur, un brin moqueur, démontre toute la prétention de l'intellectuel qui, en transformant son inexpérience de la culture de l'Autre en valeur, essaie d'imposer analogiquement sa culture, un ersatz de sa classe, comme étant d'ordre supérieur.

Comme l'observe l'anthropologue brésilien Renato Silveira :

⁸¹⁸ Désignation laïque et générique des cultes afro-brésiliens condamnée par les membres du *candomblé* comme source de préjugés.

⁸¹⁹ Les percussionnistes, les habitués et les membres des religions afro-brésiliennes.

⁸²⁰ Petite chambre où se recueillent les membres des religions afro-brésiliennes pendant leur initiation.

⁸²¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 335-336.

« Glauber fut imperméable à la culture noire avant, pendant et après le tournage à Buraquinho. Son extériorité [à l'univers de la culture noire] est non seulement indiscutable comme porteuse de multiples facettes. Il était extérieur pour la raison la plus évidente, il est venu du dehors, avait eu une formation protestante et ne connaissait rien de la culture afro-bahianaise. Il a utilisé jusqu'à la fin de sa vie le terme '*macumba*' pour se référer au *candomblé*, un terme considéré comme inadéquat pour les responsables du *candomblé* de Bahia. Pendant son séjour à Buraquinho, il ne s'est pas fait d'amis sur place, ni même parmi les fils de saint recrutés pour le tournage. Il ne s'est pas positionné contre le racisme des producteurs⁸²² ni n'a été solidaire avec les figurants dans les moments critiques. Il était, à l'évidence, porteur d'une logique de l'extériorisation radicale selon laquelle il ne pourrait y avoir de leadership conséquent, légitime, si le postulant abandonnait les valeurs enracinées de la communauté⁸²³ ».

Les citations de Rocha et de Silveira montrent à quel point la culture populaire fut élaborée intellectuellement du dehors dans les films du cinéma novo jusqu'à devenir quelque chose de différent de ce qu'elle était vraiment, tellement elle a été transformée par le subjectivisme intellectuel des jeunes réalisateurs. Dans ce cas, nous sommes d'accord avec Carlos Guilherme Mota quand il soutient que « le recours à des sources documentaires de la sphère populaire ne permet pas de dire que le produit final est populaire : l'élaboration qui a lieu à partir de ces sources, servira évidemment à des intérêts de classe [...] dominante [...] et n'appartiendra pas à tous⁸²⁴ ».

Avec cette citation de Mota, nous pourrions penser, comme beaucoup avant nous l'ont fait, que l'erreur des intellectuels de gauche (et des cinémanovistes) proviendrait d'une attitude positive de nationalisation de la culture populaire ou, autrement dit, de l'universalisation du particulier, étant donné que toute tentative dans ce sens passerait par un processus d'uniformisation visant à la réduction des différences. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser et de démontrer que cela est faux, quand nous avons analysé la question du « populaire-national » dans le cinéma brésilien. La conception de la culture populaire faisait partie du projet nationaliste et anti-impérialiste qui considérait la culture nationale comme le reflet d'une culture dominante excessivement internationaliste.

⁸²² Luiz Paulino, le premier réalisateur de *Barravento*, dénonce le racisme du producteur Rex Schindler parce qu'il refusait de recevoir les figurants noirs et métis dans son bureau par peur de compromettre la réputation de sa boîte de production. Paulino affirme encore qu'il aurait été éloigné du film parce qu'il valorisait excessivement le *candomblé*. Pour plus de détails, lire GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

⁸²³ SILVEIRA, Renato. « O jovem Glauber e a ira do orixá ». *Revista USP*, São Paulo, n° 39, set-nov 1998. p. 100-101. L'article est une brillante réponse aux thèses soutenues par Ismail Xavier dans son livre *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim* selon lesquelles *Barravento*, par son ambiguïté, serait favorable au *candomblé* par la narration.

⁸²⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 3e. São Paulo : Atica, 1977. p. 68.

Par rapport au cinéma novo plus particulièrement, la culture populaire faisait partie d'un projet doublement personnel de légitimation du cinéma et de réification de l'intellectuel. Ainsi, afin que le cinéma soit comparé et porté au niveau de la littérature et que les réalisateurs soient considérés comme des intellectuels à part entière, il fallait réélaborer la culture populaire et la rehausser au niveau de la culture dite d'élite, comme le note Alexandre Figueiroa Ferreira dans sa thèse sur les rapports entre le cinéma novo et la critique française :

« Ils connaissaient mal les problèmes dont ils voulaient parler, tout au moins pas suffisamment, et ils disposaient de moyens très précaires. En outre, leur cinéma était engagé dans une voie intellectuelle et leurs films présentaient une série de problèmes que le public n'était pas habitué de voir à l'écran. Ils étaient abordés de façon parfois quelque peu hermétique, étaient techniquement inachevés avec une mise en scène plus expérimentale que véritablement aboutie et un son toujours mauvais. En effet, les réalisateurs cherchaient d'abord à atteindre un niveau culturel supérieur pour s'affirmer vis-à-vis d'un public intellectuel formateur d'opinion⁸²⁵ ».

Ainsi, comme nous venons de le voir, dans cette conception hiérarchisée de la culture, la culture populaire - par nature plus historique, dynamique et interactive, ce qui la rend plus perméable aux changements et lui assure un état permanent de réélaboration et de réactualisation - est souvent confondue avec le folklore (comme le prouve la citation de Glauber Rocha ci-dessus), qui est a-historique et immuable, pour mieux l'associer au conservatisme et au passéisme de la tradition qui devraient être supprimés pour que la modernité et la désaliénation puissent survenir et permettre la décolonisation du pays. Pour Glauber Rocha, la culture populaire, toutes époques et pays confondus, était folkloriste et servile⁸²⁶.

En analysant l'aversion du sociologue brésilien Florestan Fernandes pour cette association entre culture populaire et folklore, Renato Ortiz explique que pour l'auteur :

« définir la culture populaire comme le savoir traditionnel des classes subalternes des nations civilisées [...] impliquerait de l'assimiler immédiatement à la dimension de 'retard', de 'retardataire'. Une telle conception légitimerait l'existence d'une dichotomie structurelle de la société ; nous aurions d'un côté une élite qui se consoliderait comme source et propagatrice du 'progrès', d'un autre, les classes subalternes, qui représenteraient la permanence des formes culturelles qui archéologiquement s'accumuleraient comme l'héritage d'un passé lointain⁸²⁷ ».

⁸²⁵ FERREIRA, Alexandre Figueiroa. *La vague du Cinéma Novo en France fut-elle une invention de la critique ?*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 20.

⁸²⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 299.

⁸²⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 70.

N'oublions pas que la tradition, les mythes et les coutumes étaient considérés par les communistes, particulièrement par Trotsky, comme une source de primitivisme et, en tant que tel, comme des ennemis du socialisme et de sa vision quasiment élitiste de culture « comme un système structurant, légitimation pure et simple des mécanismes du pouvoir⁸²⁸ ». Pour les communistes, le folklore était la culture des incultes et c'est ainsi que la culture populaire apparaît dans les premiers films du cinéma novo. Pour la gauche brésilienne, sous l'égide de l'influence communiste, ce n'était pas différent. Comme le constate Denoy de Oliveira, réalisateur, metteur en scène et membre du CPC, pour les intellectuels des années 1960 « tout ce qui signifiait culture brésilienne était perçu comme ridicule, malodorant, sordide. Brésilienne et populaire, naturellement⁸²⁹ ». Ou encore, comme l'observe Daniel Pécaut, « le dédain affiché à l'égard de 'l'art du peuple', jugé pré-politique, n'est pas sans rappeler l'ancien mépris aristocratique envers l'ignorance du peuple. L'heure n'est pas encore venue où il sera de bon ton présenter ce même art comme preuve de l'identité politique propre des classes populaires⁸³⁰ ».

Dans leur posture anti-impérialiste et critique face aux pays industrialisés, les intellectuels de gauche de ces années-là auraient aussi associé la culture populaire, quoique de manière moins systématique et plus intuitive, à la culture de masse. En agissant ainsi, ils adoptèrent envers la culture populaire, par affinités inconscientes peut-être, une posture critique semblable à celle prise par l'École de Francfort envers la culture de masse. Afin de mieux séparer le cinéma qu'ils faisaient de la culture populaire et d'une simple expression de la culture de masse, ils l'ont transformé en un produit intellectuel réifié. Le dégoût qu'ils ressentaient envers la culture populaire, n'était pas très loin de celui des intellectuels allemands pour la culture de masse.

Nous devons observer que cette analyse d'une vision du dehors des réalisateurs n'a pas pour ambition de faire l'apologie d'une conception exclusivement endogène et déterministe des cultures comme une espèce de bloc monolithique de savoir codifié et perméable seulement aux détenteurs du code, car, comme l'observe Richard Hoggart, aucune classe sociale ou catégorie (intellectuelle dans ce cas) n'est prédestinée de manière innée « à l'objectivité de la perception sociologique⁸³¹ », de manière à pouvoir donner forme à une vision entièrement endogène. D'autant plus que certains ethnologues ont déjà attiré l'attention sur le danger de l'excès de familiarité avec l'objet d'analyse.

Ce que présuppose l'affirmation de Hoggart c'est que, malgré les problèmes que certaines représentations peuvent poser, il n'y a pas forcément une approche plus vraie ou vraisemblable (ou

⁸²⁸ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 54.

⁸²⁹ BARCELLOS, Jalusa (témoignages). *CPC da UNE: uma historia de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 179.

⁸³⁰ PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989. p. 144.

⁸³¹ HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. S/T. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. p. 17.

fausse) qu'une autre. C'est pourquoi nous préférons le terme de « construction idéologique » qui contourne la dichotomie manichéenne de vrai ou faux, puisque nous ne pensons pas qu'il y a une représentation véritable et une autre artificielle. A ce sujet, Pierre Bourdieu, dans une analyse sur la représentation improbable des ouvriers faite par les intellectuels, affirme que :

« Il n'y a pas lieu d'examiner si est vraie ou fausse l'image insoutenable du monde ouvrier que produit l'intellectuel lorsque, se plaçant dans la situation d'un ouvrier sans avoir un habitus d'ouvrier, il appréhende la condition ouvrière selon des schèmes de perception et d'appréciation qui ne sont pas ceux que les membres de la classe ouvrière eux-mêmes mettent en œuvre pour les appréhender; elle est *vraiment* l'expérience que peut avoir du monde ouvrier un intellectuel qui rentre de manière provisoire et décisive dans la condition ouvrière...⁸³² »

Et le sociologue français, comme son homologue anglais, rajoute dans une note qu'il ne suffit pas d'appartenir à la classe des ouvriers « pour être en mesure de produire une représentation exacte de leur vision du monde social... ».

Toutefois, nous défendons l'idée que la reconnaissance de la spécificité des cultures permet d'attirer l'attention sur le fait qu'elles possèdent effectivement une histoire et des codes distinctifs⁸³³. En outre, deux autres avantages affleurent de l'analyse des cultures comme un ensemble spécifique. Il s'agit de la négation du principe marxiste qui soumet, de manière inéluctable et causale, la superstructure à l'infrastructure (en reconnaissant les spécificités, on reconnaît les différences, ce que nie le marxisme) et le fait qu'elle renforce l'idée d'une nécessité de repérer préalablement les codes des cultures avant que l'on ne puisse s'aventurer à les analyser pour mieux pouvoir en saisir et déchiffrer les détails. Néanmoins, il n'est pas forcément nécessaire de devenir ce qu'Antonio Gramsci appelle un intellectuel organique (les intellectuels traditionnels qui s'érigeaient en représentants des classes ou catégories dont ils étaient originaires), mais il est vivement recommandé d'en connaître les bases afin de créer une médiation et d'éviter qu'elle ne soit analysée entièrement du dehors, comme cela a été le cas de la culture populaire dans les années 1950 et 1960.

Cette analyse de la vision du dehors dénonce le manque d'expérience de la culture de l'Autre, aussi bien que le manque d'expérience de la réalité sociale et naturelle qui sont les piliers de la représentation des films, sans chercher à valoriser ou à exiger un certain degré d'objectivité qui mettrait à mal la subjectivité de l'artiste. Malgré une représentation problématique de la culture

⁸³² BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 435.

⁸³³ Pour plus de détails sur la spécificité des cultures, lire: MORIN, Edgar. "De la culturanalyse à la politique culturelle". *Communications*, n° 14. Paris: Seuil, 1969.

populaire et de la classe des subalternes, les films du cinéma novo sont des expériences esthétiques et cinématographiques fascinantes. Nous ne nions pas qu'un surplus de connaissance de l'univers de l'Autre aurait sans doute permis de comprendre certains aspects de l'histoire de la culture populaire et du comportement des subalternes, outre que la représentation sonnerait moins comme un produit totalement fabulé par l'idéologie de l'intellectuel. Il n'est pas possible de réaliser un travail de terrain sans l'expérience du terrain. C'est comme si un anthropologue ou un ethnographe décidât d'analyser un peuple ou sa culture sans la connaître empiriquement ou sans aller sur le champ, étant donné que ce type de travail implique une relation de proximité entre l'artiste/chercheur et l'objet/sujet de son œuvre/recherche.

Par ailleurs, Glauber Rocha semble partager notre avis quand il explique les raisons pour lesquelles il n'aime pas le film *Que viva Mexico* :

« Je trouve le film très beau du point de vue plastique, mais du point de vue culturel c'est un échec, parce qu'il a voulu imposer au Mexique une conception historique et épique qui ne lui correspondait pas. Le film a quelque chose de faux par rapport à la réalité aztèque et mexicaine. Il n'a pas la vérité de *La Ligne générale* et de *La Grève*. Il considère les indiens un peu comme les moujiks, alors qu'il s'agit d'un autre contexte...⁸³⁴ »

Ou quand il affirme qu'il est impossible d'être cinéaste et de faire des films responsables sans avoir une certaine familiarité avec les sujets filmés, base de toute authenticité. Pour lui, « notre nature est en train d'être conçue dans les bureaux et construite dans les studios (...). Ce n'est pas que le cinéma ait l'intention d'être une statistique ou un essai. Mais il doit être l'exacte photographie du peuple. Exacte, que l'on souligne bien⁸³⁵ ». Des conseils qui furent un peu oubliés au moment de passer à la pratique. Le supposé réalisme cinématographique du cinéma novo se limitait aux décors naturels, les personnages et les histoires ayant été idéologiquement construits.

La nécessité d'une certaine contiguïté entre filmant et filmé devient davantage importante quand nous pensons que la vraisemblance a souvent été considérée comme l'un des critères de la brésilité dans le cinéma brésilien. Rappelons ici que la majorité des films de la Vera Cruz furent entre autres accusés, au début des années 1950, d'être aliénés, en raison de l'internationalisme de ses techniciens et réalisateurs qui, en tant qu'étrangers, auraient méconnu la réalité brésilienne. Cela prouve, comme nous l'avons souligné ci-dessus, qu'être autochtone ou endogène n'est pas un critère fiable de réalisme ou de vérisme.

⁸³⁴ Cité chez GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. *Cinema : repercussões em caixa de eco ideológica*. Op. cit. p. 206.

⁸³⁵ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit. p. 380.

Cette analyse de l'extériorité de la vision des jeunes réalisateurs nous permet de démontrer la distance quasiment insurmontable qui existait entre la culture populaire et la culture dite érudite, mais surtout la différence existant entre le peuple et l'intellectuel brésilien du début des années 1960. Un intellectuel qui, au contraire de ce qui est couramment proclamé, ne parlait pas au nom du peuple, mais au nom de lui-même, de ses idéaux instrumentalisés dans le peuple. Comme le souligne Jean-Claude Bernadet, « la valorisation du 'peuple' n'empêche pas que le cinéma continue d'être produit et réalisé par la bourgeoisie, faisant en sorte que les problèmes populaires soient focalisés à partir d'un point de vue bourgeois et non pas d'un point de vue réellement populaire⁸³⁶ ».

Les cinémanovistes et les intellectuels ne se sont jamais vraiment mis à la place du peuple. En se prenant pour des êtres supérieurs, partie d'une petite élite d'élus, ils ont jugé la culture du peuple inférieure et ont essayé d'imposer, de haut en bas et sans concertation, ce qui leur semblait mieux et plus correct. Ils ont oublié de demander au peuple ce qu'il souhaitait ou, du moins, de le préparer à l'émergence du nouveau. Ils n'ont fait que condamner ou négliger le passé, considéré comme archaïque, afin d'imposer une modernité rédemptrice à un peuple considéré comme un orphelin qui a besoin d'un père, d'un guide. La grande erreur de l'intellectuel du début des années 1960, si erreur il y a, fut, vraisemblablement, celle de parler de lui-même en pensant qu'il parlait de l'Autre, d'imposer de l'extérieur son idéologie comme si c'était la seule vérité possible, au lieu de parler de soi pour se connecter à l'Autre.

Carlos Nelson Coutinho attribue cette construction du dehors de l'univers populaire à une mauvaise foi et à une identification artificielle avec le peuple d'un certain type d'intellectuel qu'il considère, comme l'avait fait Gramsci, comme intimiste et qu'il définit comme quelqu'un :

« qui souhaite plus ou moins sincèrement s'identifier avec le peuple, mais qui est incapable de le faire 'de l'intérieur', en assumant la 'conscience possible' des classes populaires comme point de vue structurant de ses créations : la liaison de cet intellectuel avec le peuple est ainsi [...] 'seulement rhétorique'. De cette identification rhétorique, 'de dehors', émerge une attitude paternaliste, qui peut s'exprimer concrètement de différentes manières : les réelles contradictions populaires apparaissent dissolues dans une ambiance de fantaisie ; on attribue au peuple des valeurs idéalisées propres à la couche intellectuelle ; les figures populaires sont traitées comme des enfants sympathiques, mais comme des enfants tout de même...⁸³⁷ »

En réalité, quand nous disons que les intellectuels parlaient d'eux-mêmes au lieu de parler du peuple, dans le cas du cinéma novo nous pouvons prendre l'expression quasiment au pied de la

⁸³⁶ BERNADET, Jean-Claude. « Barravento e o recente cinema brasileiro ». *Brasiliense*, São Paulo, n° 44, nov-dez. 1962. p. 136.

⁸³⁷ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 67.