

LA TENTATIVE DE DIALOGUE ENTRE LE CINÉMA D'AUTEUR ET LE CINÉMA POPULAIRE

Nous allons analyser ici le changement de voie des cinémanovistes visant le dialogue avec le grand public, ainsi que les causes possibles de ce changement.

1.1 - Le contexte politique et culturel

Dans ce chapitre, nous allons analyser la fin du rêve d'une révolution socialiste et les changements immédiats que cela a entraînés dans la société brésilienne et, par conséquent, dans la posture des réalisateurs du cinéma novo. Ces bouleversements les ont obligés à revoir leur façon de réaliser les films et de percevoir l'industrie cinématographique, ce qui a entraîné une véritable métamorphose de leur cinéma.

Après le putsch militaire de 1964, les cinémanovistes se voient contraints d'altérer leur téléologie révolutionnaire et de modifier le contenu de leurs œuvres, mais aussi et surtout leur conception de la culture populaire. Interdits de poursuivre dans la lignée du cinéma politiquement engagé, ils sont obligés d'envisager un autre modèle de cinéma, plus anthropologique. Graduellement, ils cherchent une voie qui passe par la synthèse entre un cinéma d'auteur et un cinéma de communication avec le public - synonyme de renonciation au cinéma interventionniste et paternaliste du début des années 1960 qui croyait possible de transformer la conscience du spectateur - sans néanmoins, dans un premier temps, renoncer à leur capacité critique. Avant de poursuivre, nous allons analyser les faits politiques et culturels à l'origine de ce retournement.

Le facteur le plus déterminant de ce changement fut sans doute le coup d'État organisé par les militaires avec le soutien des forces libérales et conservatrices brésiliennes alliées au capitalisme international, sous l'égide de la CIA. Le 1^{er} avril 1964, les généraux de l'Armée de Terre brésilienne, soutenus par l'Église catholique, par une grande partie de la bourgeoisie industrielle nationale et par le gouvernement du Président des Etats-Unis Lyndon Johnson, mettaient fin au rêve de toute une génération d'opérer une révolution socialiste au Brésil. Pourtant, l'attitude des conservateurs ne constituait pas vraiment une surprise car, depuis la victoire de Getúlio Vargas lors de l'élection présidentielle de 1951, les militaires et tous les secteurs conservateurs de la société brésilienne attendaient impatiemment le moment de prendre le pouvoir par la force. En 1954, tout était prêt quand la balle tirée par Vargas dans sa propre poitrine les a empêchés de mettre en œuvre leur plan en les obligeant à patienter encore dix ans.

Mais ce n'est pas tout. Après le suicide de Vargas, les libéraux ont encore essayé d'empêcher Juscelino Kubitschek (JK) de prendre le pouvoir, alléguant qu'il n'avait pas eu la majorité absolue lors de l'élection présidentielle à un tour de 1955¹⁰⁹⁸. Il a fallu un coup militaire préventif organisé par le général progressiste Henrique Teixeira Lott pour que JK assume ses fonctions (un coup légaliste qui a empêché les libéraux de prendre le pouvoir avec l'aide des militaires conservateurs). En 1961, en raison de la démission du président Jânio Quadros, le vice-président João Goulart, connu sous le surnom de Jango, qui se trouvait alors en visite en Chine, devait assumer le poste comme le prônait la constitution, mais encore une fois les conservateurs ont essayé de l'en empêcher en l'accusant d'être ami des communistes et de vouloir instaurer une république syndicale au Brésil. Surtout, ils n'avaient pas encore oublié l'augmentation de 100 % du salaire minimum que Jango avait autorisé quand il était Ministre du Travail sous Vargas en 1954. La solution trouvée fut la création d'un système hybride avec un président et un premier ministre. Mais en 1963, Jango obtient et remporte un plébiscite sur le type de système politique qui préféreraient les brésiliens, qui ont choisi majoritairement le présidentielisme.

Avec le putsch, un État d'exception est instauré au Brésil en provoquant des changements radicaux dans l'organisation politique, sociale, économique et culturelle du pays. Le Président Jango, qui n'a pas voulu réagir de peur qu'éclate une guerre civile, s'est exilé en Uruguay. D'autres personnalités de gauche ont choisi le chemin de l'exil ou furent obligés de quitter le pays.

¹⁰⁹⁸ JK, candidat du PSD (Partido Social Democrático), a obtenu 35,68 % des votes valides ; Juarez Távora, un ex-participant de la *Coluna Prestes* devenu conservateur, candidat de l'UDN (União Democrática Nacional), parti extrêmement réactionnaire, a obtenu 30,27 % et Adhemar de Barros, le leader populiste de São Paulo, candidat du PSP (Partido Social Progressista), a obtenu 25,77 %.

Le groupe de militaires qui a réalisé le coup d'État était, depuis le départ, divisé entre les modérés¹⁰⁹⁹ et ceux de la ligne dure¹¹⁰⁰. Ces derniers, au contraire des premiers, comptaient bien se perpétuer au pouvoir le temps, au moins, de purger la société de tous les « subversifs » et communistes. Ainsi, pendant les premières années, si d'un côté les Brésiliens ont bénéficié d'une certaine liberté d'opinion et d'expression, avec des moyens de communication relativement libres, sans dissolution du Congrès (ce qui n'a tout de même pas empêché la cassation du mandat de 50 députés de l'opposition), de l'autre, l'État dictatorial n'a pas tardé à poursuivre les opposants de gauche¹¹⁰¹ et à plonger dans l'absolutisme en mettant en pratique des méthodes de torture les plus diverses et variées, inaugurant une longue et ténébreuse période d'intense répression politique et idéologique. Une répression qui s'est accentuée en décembre 1968 avec la victoire de la ligne dure et l'approbation de l'Acte Institutionnel numéro 5, qui a restreint toutes les libertés d'opinion et d'expression des opposants en instaurant définitivement la période des actions arbitraires. En transférant tous les pouvoirs au président et en autorisant les militaires à pratiquer toutes les sortes de sanctions, le décret est considéré comme un coup dans le coup. Nous y reviendrons.

Tout cela a eu une énorme influence sur les intellectuels et les artistes de gauche du pays. Le CPC et l'Iseb, deux des principales institutions de gauche avant le coup d'État, ont été aussitôt fermées et le PCB a été, une fois de plus, rendu illégal. L'art militant de gauche ne fut pas instantanément interdit. Peut-être pour mieux surveiller les artistes engagés et pour garder une mainmise sur la production culturelle, le gouvernement dictatorial a investi massivement dans la culture à travers la création de certains organismes étatiques tels que l'INC (Institut National de Cinéma, créé en 1966), puis l'Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), créée en 1969 avec la fonction de stimuler la production et la distribution de films brésiliens, la Funarte (Fundação Nacional das Artes), créée en 1975 afin de stimuler, promouvoir et développer la musique, les arts plastiques et les arts visuels à travers tout le pays, et le Concine (Conselho Nacional de Cinema) créé en 1976 pour remplacer l'INC (Instituto Nacional de Cinema) fermé en 1975, ayant comme principale fonction d'aider le Ministère de l'Éducation et de la Culture à élaborer une politique pour le cinéma brésilien, mais aussi de réglementer et de fiscaliser les activités cinématographiques. Après 1964, il y a eu, comme

¹⁰⁹⁹ Les modérés, aussi appelés « groupe Sorbonne » parce qu'ils étaient censés être plus intellectualisés, voyaient leur rôle comme un moment bref de transition et envisageaient le retour à la démocratie déjà en 1966, à condition qu'elle fût conservatrice, avec l'autorisation du suffrage universel pour l'élection présidentielle de 1965. Ils ont été les idéalisateurs de l'idéologie conservatrice mise en pratique par les généraux. Ils étaient considérés comme « entreguistas » parce qu'ils étaient proches des Américains et favorables au capital étranger.

¹¹⁰⁰ Les militaires de la ligne dure étaient beaucoup plus violents, mais aussi plus nationalistes que les militaires du « groupe Sorbonne ». Ils étaient économiquement moins américanophiles que les modérés, même s'ils comptaient eux-mêmes aussi sur le soutien logistique des Américains.

¹¹⁰¹ Y compris Miguel Arraes, le gouverneur de l'état du Pernambuco, les étudiants, dont le siège de l'Union Nationale des Étudiants fut fermé et incendié le premier jour du putsch, les professeurs et, de manière générale, les intellectuels opposants, les syndicalistes et les membres des Ligas Camponesas dans le *Nordeste*.

l'observe Renato Ortiz, l'adoption de plusieurs décrets-lois visant à organiser l'industrie cinématographique brésilienne mais aussi « la réglementation du métier d'artiste et de technicien, l'obligation de [production de] longs et de court-métrages brésiliens, des arrêtés ministériels qui régularisaient la stimulation financière des activités culturelles, etc.¹¹⁰²».

La création de ces organismes a provoqué, entre 1964 et 1980, de considérables augmentations de la production, de la distribution et de la consommation de culture au Brésil, permettant au pays de devenir le cinquième plus grand marché intérieur de cinéma avec 240 millions de billets vendus en 1971. Cette stimulation contrôlée de la culture par l'État dictatorial n'a pas posé beaucoup de problèmes aux artistes, précisément parce que le durcissement du régime fut graduel, même si la censure, avec ses caractéristiques très particulières, a été présente depuis le début. Selon Renato Ortiz, entre 1964 et 1980, la censure n'est pas systématique, « mais agit surtout comme une répression sélective qui rend impossible l'émergence de certains types de pensées ou d'œuvres artistiques. Sont censurés les pièces théâtrales, les films, les livres, mais pas le théâtre, ni le cinéma ni même l'industrie éditoriale. L'acte oppresseur atteint la spécificité de l'œuvre mais non la totalité de sa production¹¹⁰³». Tout cela a eu naturellement une grande influence sur les films des cinémanovistes à qui l'on n'a pas, dans un premier temps, interdit de travailler ou qui n'ont pas été forcés à quitter le pays, même si leurs œuvres n'ont jamais cessé de subir le poids continu de la censure. Plus surprenant encore pour les deux camps opposés (État dictatorial et cinéastes de gauche), à partir de 1968 et de la création de l'Embrafilme, les réalisateurs ont commencé à compter sur le soutien du gouvernement putschiste pour produire et distribuer leurs films.

Surprise par le coup d'État, la gauche a immédiatement essayé d'examiner ses motivations en revoyant et en questionnant ses certitudes du passé. Il fallait comprendre les raisons qui avaient abouti à l'échec du rêve révolutionnaire, mais aussi déterminer la meilleure ligne d'opposition politique et culturelle à suivre dorénavant. Selon le sociologue brésilien Celso Frederico, il y a eu deux lignes interprétatives qui débouchaient sur deux lignes d'action différentes. La première considérait le putsch comme une conséquence d' « un *détournement de gauche* [une radicalisation de gauche qui aurait mis fin au supposé front unique] du groupe démocratique et nationaliste qui soutenait le gouvernement Goulart ; la deuxième, au contraire, l'interprétait comme une alliance avec une bourgeoisie nationale présumée nationaliste, un fait qui a laissé le

¹¹⁰² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 88.

¹¹⁰³ Idem. p. 89.

mouvement populaire à la merci des événements, pris au dépourvu politiquement et idéologiquement pour résister à l'ennemi¹¹⁰⁴».

Selon l'auteur, la première ligne a été défendue par le PCB qui insistait sur l'idée de constitution d'un front unique nationaliste et démocratique pour lutter désormais de manière démocratique contre le gouvernement dictatorial. La deuxième interprétation critiquait cette position communiste, qui n'était pas différente de celle d'avant 1964, en la considérant comme « droitiste, "étapiste" et conciliatrice¹¹⁰⁵ ». Cette dernière, qui se reflète un peu dans l'attitude de l'intellectuel Paulo Martins du film *Terra em transe*, condamnait la posture populiste des communistes et défendait l'idée d'un combat frontal et direct avec l'ennemi à travers la lutte armée ou l'intensification de la lutte des classes.

Cette dichotomie s'est reflétée aussi dans la politique culturelle de cette période. Les défenseurs d'un combat démocratique à partir d'un front unique visant à miner les bases de soutien politique des militaires, insistaient, toujours en s'appuyant sur les conceptions populistes et sur le « national-développementisme » d'avant 1964, sur l'idée d'un art populaire-national et anti-impérialiste. Les partisans de la lutte armée jugeaient impossible et passéiste la défense d'un nationalisme culturel qui faisait abstraction des différences entre les classes sociales et leurs goûts et expressions culturelles respectifs. Ainsi, d'un côté, il y avait le Teatro Opinião qui, formé par les rescapés du CPC, défendait dans ses pièces *Opinião* ou *Liberdade, liberdade* (« Liberté, liberté »), entre autres, la ligne nationaliste d'affrontement démocratique. De l'autre, il y avait le Teatro de Arena, qui, avec ses pièces *Arena conta Tiradentes* (« L'Arène raconte Tiradentes ») et *Primeira Feira Paulista de Opinião* (« Premier Marché Pauliste d'Opinion »), rompt avec le PCB pour défendre ouvertement la lutte armée¹¹⁰⁶.

Puis, dans le champ artistique, il y a eu le développement d'une troisième voie par la compagnie théâtrale Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa et ses mises en scène en 1967 d'*O rei da vela* (*Le roi de la chandelle*), adaptation de la pièce d'Oswald de Andrade, et en 1968 de *Roda Viva*, du compositeur Chico Buarque. Ces deux pièces possédaient un caractère anarchique et contre-culturel de nette provocation et agression du public bourgeois qui allait au théâtre. Elles sont considérées comme des points de départ du *Tropicalisme* au théâtre. En dépit du modernisme et l'avant-gardisme de ces mises en scène, elles faisaient une certaine apologie de l'art pour l'art qui dérangeait les intellectuels engagés lesquels, cependant, préféraient relativiser cette gêne de manière à ne pas diviser ou fragiliser le groupe qui luttait contre les militaires.

¹¹⁰⁴ FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Vol 3. Op. cit. p. 342. 9

¹¹⁰⁵ Idem. Ibidem.

¹¹⁰⁶ Idem. p. 345.

Dans un texte sur sa mise en scène de *O rei da vela*, qui est dédiée à Glauber Rocha, Martinez Corrêa explique qu'il est allé chercher la source d'inspiration de son théâtre esthétiquement révolutionnaire dans l'œuvre d'Oswald de Andrade car, d'après lui, elle était :

« antérieure à toutes les bêtises chauvines de l'État Nouveau, de tout développement, des croyances dans une bourgeoisie progressiste, dans la tragédie de l'aristocratie décadente – enfin, de toute mystification que l'ainsi nommé peuple brésilien (à partir de la classe moyenne jusqu'à la haute) a inventé pour fuir au regard détaillé, face à face, avec le visage de ce pays stagnant. *O rei da vela*, écrite avant tout cela, prenait une direction différente. Une vision généreuse, furieuse, anarchisante, révolutionnaire, qui voyait la bourgeoisie brésilienne à sa façon... Oswald aujourd'hui ne parle pas seulement à nous. Aujourd'hui, avec la fin de tous les mohicans de la festività, il est la possibilité d'une limite de rupture avec toute une tradition du théâtre brésilien, politique ou pas, destinée à une vision grandiose et mystificatrice de notre réalité. Le Brésil n'a pas une tradition de culture révolutionnaire. Oswald en préconise une¹¹⁰⁷».

Ainsi, il y a eu, après 1964, plusieurs débats théoriques au sein des groupes progressistes à propos du genre d'art que l'artiste militant pouvait et devrait faire, aussi bien que sur les nouvelles conceptions de culture, toujours très idéologisées et directement associées au moment politique, et sur la meilleure manière d'atteindre le grand public. La plupart de ces débats prennent place dans les pages de la *Revista Civilização Brasileira*¹¹⁰⁸, le grand véhicule de transmission des idées progressistes qui, jusqu'à son interdiction en 1968¹¹⁰⁹, a eu Alex Viany comme l'un de ses rédacteurs, responsable de la section cinéma. La revue comptait sur la participation des plus grands intellectuels de gauche de l'époque, y compris les jeunes cinéastes du cinéma novo.

Dans son analyse de l'évolution de la ligne éditoriale de la revue, l'historien brésilien Carlos Guilherme Mota attire l'attention sur le changement de posture de la revue à partir de son numéro 13. Si, dans les numéros précédents, la revue défendait la ligne nationale-populiste d'avant 1964, proche du PCB, à partir de ce numéro d'avril 1967, « l'approche est plus sociologique (pour ainsi dire) et scientifique [...] et moins pamphlétaire¹¹¹⁰ » en même temps que l'éditorial « révèle une nouvelle impulsion, un peu rebelle, *contre les schémas et modèles préfabriqués d'analyse, dans*

¹¹⁰⁷ « A guinada de José Celso : entrevista a Tite de Lemos ». In : *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, IV (julho de 1968, p. 115-129. Apud : JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*. Op. cit. p. 72.

¹¹⁰⁸ La revue, qui appartenait à la maison d'édition éponyme, propriété d'Ênio Gonçalves, un militant du PCB, fut l'un des principaux véhicules de diffusion des idées de gauche même après le putsch. De l'épaisseur d'un livre et d'une très grande exigence intellectuelle, la revue a permis aux jeunes réalisateurs du cinéma novo, notamment Gustavo Dahl, d'y publier plusieurs articles. Sur les rapports entre le cinéma novo et la revue, lire la thèse de doctorat de Miguel Serpa Pereira : *O cinema novo na Revista Civilização Brasileira*, dirigée par le professeur Marília da Silva Franco et soutenue en 2001 à l'Escola de Comunicação e Artes (ECA) de l'Université de São Paulo.

¹¹⁰⁹ Voir, pour plus de détails, le cinquième chapitre de : MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3e. São Paulo, Atica, 1977.

¹¹¹⁰ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3e. São Paulo : Atica, 1977. p. 207.

*lesquels on cherchait à encadrer la réalité*¹¹¹¹», ce qui corrobore l'impression d'une « idée hors de lieu » des idéaux communistes d'avant 1964. Mota cite un texte de Luiz Israel Febrot sur le théâtre, apparu dans le numéro 18 de mars-avril 1968, qu'il considère comme fondamental pour l'histoire de la culture. Après avoir affirmé que l'option de l'artiste doit être celle de revendiquer, d'exposer et d'offrir son art au plus grand nombre, en allant à la rencontre de son public, l'auteur souligne que :

« Nous entendons le théâtre populaire comme celui qui prend le point de vue du peuple et se dirige vers les couches socialement actives de la société, dans un moment historique donné. Et le peuple, pour cette définition, n'est pas exactement l'ensemble de la population. Ce sont les couches travailleuses, c'est la majorité, dans son sens le plus ample et *lato* de l'expression. C'est pour cela que son point de vue, parce qu'il est celui de la majorité, est celui de la Nation, même sans être celui de tous¹¹¹² ».

Nous sommes loin de la conception de la culture d'avant 1964 où l'on prenait le point de vue des élites intellectuelles concernant la culture populaire et où on essayait de l'imposer au peuple, lequel était alors synonyme de classe éclairée et engagée. L'auteur attribue cette altération de la ligne éditoriale de la revue au changement des intellectuels participant à sa rédaction, parmi lesquels Glauber Rocha et Gustavo Dahl. Mais pour le moment, ce qui est important de signaler ici pour notre recherche, c'est l'avènement d'une approche plus sociologique et scientifique, qui évitait les *a priori* et les idées reçues établies aux dépens de l'expérience empirique. Comme l'affirme le poète communiste Ferreira Gullar dans une analyse du roman *Quarup* d'Antonio Callado, apparue dans le numéro 15 de septembre 1967 (après le changement donc), « il est nécessaire de se déséduquer, de se délivrer des conceptions idéalistes aliénées de la réalité nationale pour pouvoir se retrouver¹¹¹³ ». On a l'impression que les intellectuels se tournaient finalement vers le Brésil, en essayant de trouver sur place les théories plus adéquates à la résolution des problèmes internes, au lieu d'importer des idées toute faites, des idées « hors de lieu », inadéquates ou inadaptables, sans ajustement, à la réalité brésilienne.

Ainsi, après le putsch, toute la politique de la gauche brésilienne est remise en question. En raison de l'échec de la révolution socialiste et de l'idée quasiment absurde d'un bloc nationaliste incluant la bourgeoisie supposée progressiste, qui a pourtant participé activement à la sédition militaire, le marxisme et la politique du PCB cessent d'être un dogme incontestable, ce qui a permis l'émergence de nouvelles perspectives. Avec les jeunes cinéastes du cinéma novo, obligés de

¹¹¹¹ Idem. Ibidem. C'est nous qui soulignons.

¹¹¹² « Théâtre du travailleur et théâtre de masse ». *Revista Civilização Brasileira*, n°18, mars-avril 1968. Apud : MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 224-229.

¹¹¹³ Cité chez MOTA, Carlos Guilherme. Op. cit. p. 222.

réévaluer les positionnements qui avaient déterminé la première phase de leur production, cela n'a pas été différent. Dans la majorité des films réalisés tout de suite après le putsch, les cinéastes ont essayé de faire une sorte de bilan, de petite révision de la période précédente en y incluant une analyse du rôle et de la participation des intellectuels, afin de mieux comprendre les raisons de la défaite. C'est ce qui apparaît, de manière très explicite, dans des films comme *O desafio* (*Le défi*, 1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Fome de amor* (*Soif d'amour*, 1968), de Nelson Pereira dos Santos, *O Bravo Guerreiro* (*Le brave guérillero*, 1969), de Gustavo Dahl et *Os herdeiros* (*Les héritiers*, 1969), de Carlos Diegues.

Dans tous ces films, le *sertão* et le *sertanejo* cèdent la place à la ville et à la classe moyenne, la grande absente des films de la première phase pour des raisons déjà analysées *supra*, tandis que la tentative d'éveiller la conscience critique du peuple cède la place à l'autocritique des intellectuels qui analysent leur participation à la politique populiste de la période précédente. Au lieu de critiquer le peuple et sa culture, comme c'était courant avant le putsch, ils condamnent la contradiction d'une alliance entre la gauche et la bourgeoisie nationale. Selon Jean-Claude Bernadet, « ce renouvellement était nécessaire : il n'était plus possible de dissimuler le visage de la classe moyenne sous le masque d'un personnage pendulaire, de faire résoudre les problèmes populaires par des leaders messianiques. La classe moyenne va essayer de s'analyser directement¹¹¹⁴».

Cette crise de conscience de l'intellectuel provoque initialement une séparation entre les cinéastes et le peuple. Toutefois, quand la culture populaire refait surface dans les films, vers la fin de la décennie, elle acquiert une nouvelle dimension, distanciée de la notion d'opium du peuple, de culture aliénée des films d'avant 1964. Il est important de souligner que ce repositionnement de la culture populaire s'est fait graduellement, ce qui explique que les films de la deuxième phase portent encore une influence du passé. La culture populaire et le peuple y sont perçus encore négativement. Ce n'est que dans les films de la troisième phase, lorsque les cinéastes ont cherché à dialoguer directement avec les *chanchadas* afin d'atteindre un plus grand public, que le changement apparaît de manière plus évidente.

Avant de poursuivre l'analyse des événements ayant conduit au changement radical du genre de cinéma réalisé par les jeunes cinéastes du cinéma novo de la période avant 1964, nous allons analyser deux des films les plus importants et emblématiques de la deuxième phase, laquelle ne sert

¹¹¹⁴ BERNADET, Jean-Claude. « Le cinéma novo et la société brésilienne ». In : *Les Temps Modernes*, n° 257, oct 1967. p. 746.

le propos de notre recherche qu'en tant qu'étape de transition vers la troisième phase¹¹¹⁵. Cette deuxième phase commence après le putsch et représente la désespérance des jeunes cinéastes. Déçus de voir leur rêve d'un cinéma engagé et d'une révolution socialiste brisés par les conservateurs brésiliens, ils se voient obligés de changer de cap, d'abandonner la question de l'aliénation et la tentative de *conscientisation* du peuple. Ils abandonnent également le débat sur la forme des films pour se plonger dans l'analyse des contradictions de la période précédente, afin d'identifier les erreurs commises et d'essayer de comprendre les raisons de la défaite qui a mis fin au rêve d'une société plus juste de toute une génération d'intellectuels et d'hommes politiques de gauche.

1.2 – Deux films de la deuxième phase

O desafio

Le premier des deux films analysés est *O desafio (Le défi)*, le très beau film de Paulo César Saraceni, qui raconte les conflits politico-existentiels et amoureux vécus par le journaliste Marcelo avec sa maîtresse Ada, une bourgeoise mariée. D'un côté, parallèlement à son sentiment d'impuissance, il cherche la meilleure façon d'affronter le mal, d'agir. De l'autre, il s'interroge sur les raisons de maintenir sa relation avec une maîtresse intelligente mais bourgeoise (en fait, il se questionne sur les raisons d'avoir un rapport amoureux dans une telle situation). Il s'agit d'un climat de tension, de doute, de dépression et de peur.

Afin de faciliter l'analyse, nous avons divisé le film en six parties, qui équivalent quasiment à six séquences (le film en comporte quatre autres, plus courtes, qui peuvent être rattachées aux six principales).

La première partie du film présente le désarroi de Marcelo, son sentiment d'incompréhension et d'impuissance face au despotisme des militaires. Mais cette partie sert surtout à dénoncer l'alliance impossible, malgré certaines affinités qui peuvent exister, entre les intellectuels et la bourgeoisie supposée progressiste. Le journaliste aime toujours sa maîtresse, mais la voit, après la sédition conservatrice, avec d'autres yeux et d'autres sentiments. En outre, il a la ferme conviction qu'ils ne peuvent plus continuer ensemble, du même côté. Il est tourmenté, il cherche une voie d'action et a

¹¹¹⁵ Les autres films importants de cette phase de révision, *Fome de amor (Soif d'amour, 1968)*, de Nelson Pereira dos Santos, *O Bravo Guerreiro (Le brave guérillero, 1969)*, de Gustavo Dahl et *Os herdeiros (Les héritiers, 1969)*, de Carlos Diegues) répètent quasiment le même modèle que les deux autres, le film de Nelson Pereira dos Santos étant légèrement plus différent, parce que plus « essayistique ».

peur de s'accommoder, de tomber dans un conformisme qui serait nuisible à son action et à son existence : « Je ne peux pas être en paix quand j'ai besoin de guerre ! », dit-il. Vers la fin de la séquence, après que la voix d'un présentateur de radio (dont nous ignorons l'origine de la source) annonce la cassation des droits de quelques hommes publics et politiques (y compris de l'ancien président Janio Quadros, qui était pourtant très conservateur), le couple a le dialogue suivant :

- Marcelo (M) : Si je te touche, je sens quelque chose, mais pas comme je voudrais.
- Ada (A) : Je ne te comprends pas, mon chéri.
- M : C'est cela ! Je voulais t'expliquer, être lucide, te dire tout ce que je ressens, ce que je pense.
- A : C'est de ma faute ?
- M : Ce n'est la faute de personne !
- A : Tu ne veux pas communiquer !
- M : [après un long silence] C'est la seule chose que je veux !
- A : Je veux te comprendre, mon amour. Parle-moi, raconte-moi tout ! Nous devons faire un effort.
- M : Moi, comme les autres, je croyais au processus révolutionnaire brésilien. Je savais que tôt ou tard nous allions vivre ensemble. Nous avons des affinités, des idées communes. Toi aussi, tu y croyais. C'était une vision collective, sûre, belle [...] Notre idée, notre amour semblaient être une seule chose. On était en train de vivre...
- A : Nous sommes toujours en train de vivre. Cela ne sert à rien de se rendre. Maintenant, il faut plus que jamais que nous nous unissions.
- M : Non, la merde de ce putsch militaire nous empêche d'être du même côté.
- A : Mais je suis avec toi, maintenant plus que jamais !
- M : Mais il ne suffit pas d'être ensemble. Il ne s'agit plus de nous deux. C'est impossible de ne pas voir la réalité.
- A : La réalité existe, je le sais, et nous ne pouvons y échapper. Mais il ne faut pas en avoir peur.
- M : Il ne s'agit pas de peur. C'est la certitude de ne pouvoir rien faire pour la modifier.

Le journaliste, ainsi que toute la gauche et une grande partie de la population brésilienne, semble totalement perdu, déboussolé, pusillanime. Il semble ne plus croire en rien et cherche encore une solution, une manière d'agir. A partir de la moitié de la séquence, le dialogue devient moins personnel et acquiert un caractère plus symbolique, avec les personnages devenant une sorte de synthèse du pays pré-64. Marcelo devient le modèle de la gauche et Ada, celui de la bourgeoisie nationaliste. Ensemble, ils auraient dû constituer le couple parfait qui éviterait la victoire des forces conservatrices, mais la réalité a prouvé l'idéalisme et la vanité de leur alliance en dévoilant leurs différences. Et les deux petites séquences qui suivent, avant l'arrivée de la deuxième partie, ne servent qu'à illustrer cette contradiction.

Dans la première, le couple est dans la chambre exigüe du journaliste, allongé sur le lit. Les plans sont serrés et donnent l'impression d'étouffement, d'enfermement, de manque d'horizon. Il n'y a pas de fenêtre donnant sur le dehors. On y voit d'abord une reproduction de Guernica, le tableau de Picasso symbole à la fois de la violence du fascisme franquiste et de la résistance des Espagnols. Au demeurant, nous pouvons utiliser la fragmentation des personnages du tableau comme une allégorie du morcellement existentiel du journaliste et de la gauche. Ensuite, nous voyons une affiche du film *Deus e o diabo na terra do sol* (qu'à un certain moment l'instance narrative cite explicitement) avec la photo de Corisco. Dans un gros plan, caméra à la main, une partie du visage oscillant d'Ada – symbolisant peut-être la dichotomie et l'ambiguïté de la bourgeoisie, qui garderait toujours une partie masquée, invisible –, qui parle de sa vie intime et de son fils, divise l'écran avec la moitié du visage du *cangaceiro* : deux visages d'une même impuissance, d'un même leurre : la bourgeoisie et la contestation anarchique. Un sentiment que la musique triste de Villa-Lobos - la même Bachiana numéro 5 utilisée par Glauber Rocha dans son film - ne fait qu'aiguiser. On y voit aussi, au bout d'un petit travelling avant, un exemplaire de la traduction apparue en 1965 d'un livre américain, *L'invasion de l'Amérique latine*, où le journaliste John Gerassi dénonce la violente politique néo-colonialiste utilisée par des gouvernements américains successifs contre les pays de l'Amérique latine, à travers la manipulation des classes rétrogrades endogènes. Exactement comme ils l'ont fait au Brésil. L'exemplaire du livre est placé sur un numéro des *Cahiers du Cinéma*.

La séquence suivante montre l'arrivée d'Ada chez elle et la rencontre avec son fils d'environ cinq ans. Il porte un casque de la Police de l'Armée de Terre (PE), dont la caserne fut l'un des grands centres de torture à Rio de Janeiro et où Glauber, Joaquim et six autres intellectuels sont restés emprisonnés pendant presque un mois parce qu'ils avaient participé à une manifestation contre l'OEA (Organisation des États Américains). Il porte aussi un maillot de l'équipe carioca de Fluminense qui apparaît ici, non pas comme l'équipe de football que supporte le réalisateur du film (grand sportif, Saraceni a évolué dans les catégories de jeunes de ce club en jouant pour les équipes de natation, de water polo et de football), mais comme symbole de l'élite à laquelle le club a souvent été associé. Au contraire de l'appartement du journaliste, nous voyons une belle et spacieuse demeure typiquement bourgeoise. L'instance narrative utilise des plans larges avec une profondeur de champ et des contrastes clair/obscur encore une fois afin de matérialiser l'ambiguïté de la bourgeoisie.

Cette séquence est utilisée comme une sorte de contrepoint par rapport à la précédente, les deux servant à rendre visibles les différences entre les deux groupes. Si la fonction de la première séquence est de dévoiler tout l'engagement de Marcelo en montrant des formes variées de résistance dans divers arts (peinture, littérature, cinéma et musique) comme une possibilité de chemin à

suivre, la deuxième dénonce l'adhésion de la bourgeoisie au putsch. Dans la chambre du couple, nous apercevons, sur la bibliothèque, l'image d'une sainte de manière à signaler l'alliance entre la bourgeoisie et l'Église catholique.

Ces deux petites séquences - qui fonctionnent comme une continuation de la première, dans la mesure où elles servent à montrer, par contraste, les différences entre les deux groupes et, ce faisant, à justifier l'impossibilité d'une harmonie entre eux – sont totalement différentes des autres. Si, dans les autres, tout se passe par de longs dialogues très intellectualisés entre les personnages ou par des textes de chansons, elles aussi très intellectualisées, ici il y a très peu de dialogues et la plupart des informations est transmise à travers des images, des symboles.

La deuxième partie du film, qui se passe entièrement dans la rédaction de la revue pour laquelle Marcelo travaille, est celle de la quête d'une forme de résistance convenable et efficace. Non par hasard, elle s'ouvre avec des pages de revues qui font un petit bilan de la situation et de la période : des manifestations de sans logements, des cassations de mandats de certains politiques brésiliens, des photos du général Castelo Branco (le Président), un article sur une conspiration dans le cinéma brésilien, un autre sur la mort de John Kennedy, sur Hiroshima et sur le manque de progrès du *Nordeste*. Et quand la scène commence, Marcelo demande à un collègue comment était le show *Opinião* et ce dernier lui répond qu'il était important. Or, le show organisé par le Teatro Opinião - le successeur du CPC, dont Vianinha, l'acteur qui joue Marcelo, était l'un des fondateurs - incarnait une forme de résistance dans la ligne démocratique prônée par le PCB. D'ailleurs, cette idée d'une résistance artistique et pacifique, dans la même ligne que le show *Opinião*, apparaît avec Carlos, le photographe avec qui Marcelo est en train d'écrire un livre, qui lit une citation d'Otto Maria Carpeaux, un critique littéraire autrichien naturalisé brésilien et un farouche opposant au coup d'État :

« L'expérience historique enseigne que la littérature et la politique existent séparément. Bien qu'elles soient séparées, leurs destins sont communs. Elles sont conjointement libres ou conjointement esclaves. Il n'y a pas de motifs pour se désespérer, hormis les défaites d'un optimisme inconséquent. L'esprit n'est pas toujours vainqueur, mais il survit. Et c'est lui qui dans ces temps [difficiles] nous impose le onzième commandement : ne pas se laisser corrompre et ne pas avoir peur ».

Mais Marcelo, qui est de plus en plus déprimé, ne semble plus croire en cette forme de résistance rationaliste. Il se sent de plus en plus inconfortable face à l'anomie de la situation et a envie d'agir, mais il ne sait pas encore comment le faire. Après avoir entendu l'histoire d'un ami qui a été à nouveau incarcéré, Marcelo et ses collègues entament un dialogue qui est un parfait reflet de la

position des intellectuels de l'époque, tiraillés entre deux formes quasiment antinomiques de résister:

- Marcelo (M) : Impuissance de tout, des personnes. On ne peut rien faire.
- Carlos (C) : Écoute, à la fin tu verras comme tout ira mieux. C'est dur de vivre cette étape. Mais tout le monde va apprendre. C'est le temps de la *conscientisation*, mon gars. Ce qu'il manquait avant ! Mais nous allons encore remercier ce moment.
- Journaliste (J) : Et qui est-ce qui a de la patience ?
- C : Vous vous souvenez de Renato ? Il a été le premier à se tirer une balle dans la tête. Il n'a pas eu de patience. L'Espagne attend depuis 26 ans.
- M : Ne viens pas avec ton vieux discours. Ta lucidité, en ce moment, m'agace.
- C : Malheureusement, l'impatience est [du] romantisme !
- J : Alors on doit croiser les bras et attendre ?
- C : Non...

Carlos, qui incarne la position du PCB, considère la lutte armée comme étant du romantisme. Il pense qu'il est encore possible de résister artistiquement et démocratiquement. C'est pour cela que tout de suite après avoir répondu non à la question du journaliste ci-dessus, il met fin à la conversation en invitant Marcelo à discuter de leur livre. Cela est en même temps une réponse au journaliste et la démonstration de la voie à suivre. Lorsque l'un de leurs collègues les interrompt et Marcelo commente que cela fait dix ans qu'il essaie d'écrire un livre « joycéen », Carlos fait un commentaire *contentutista* digne d'un membre du CPC, qui pourtant avait divergé du cinéma novo précisément sur ce point, mais qui ne laisse aucun doute sur la voie à prendre : « Recherche formelle, c'est démodé ! ».

Mais Marcelo n'est plus sûr de vouloir écrire le livre car, au contraire de Carlos, il ne croit plus en ce moyen. Mais Carlos est déterminé et lui répond que « le livre est un chemin », qu'ils peuvent suivre à ce moment-là. Carlos insiste sur l'importance du livre et fait un commentaire qui est presque une anticipation de la position qui sera prise par Ada tout au long du film. Il affirme que, dans les moments difficiles, il n'y a que deux côtés et c'est l'idée ou la classe des personnes qui les font pencher d'un côté ou de l'autre. Et il insiste :

- Carlos : La phase de l'optimisme inconséquent, c'est fini. Maintenant, nous sommes entrés dans une phase plus embêtante, plus difficile, mais c'est la phase de maintenant. Cela ne sert à rien de pleurnicher.
- Marcelo : Qui est en train de pleurnicher ? Si jamais tu découvres une solution, une amélioration, félicitations ! Mais moi, je ne vois qu'obscurité !
- C : Certainement. Mais on a déjà commencé à réagir. Si jamais tu peux faire une analyse des erreurs du

passé, tu verras que la chose n'a pas beaucoup changé. On est seulement passé de la phase de l'euphorie à la phase de la dépression. C'est bien de plonger dans la merde. Mais il faut que l'on continue à lutter, mon gars.

« Etapiste », Carlos est optimiste quant à l'avenir. Fidèle à ses convictions révolutionnaires, il ne faiblit jamais face à la conjoncture difficile car il pense qu'elle est nécessaire pour l'avènement de la révolution socialiste. Il est convaincu que sa façon de résister est la meilleure dans les circonstances et condamne avec véhémence autant l'inertie que la lutte armée. Marcelo n'est pas d'accord. Il cherche une solution plus réactive, plus efficace et moins conformiste, mais il ne l'a pas encore trouvée.

La troisième partie présente, de manière plus claire, le vrai visage de la bourgeoisie et de la fracture sociale et culturelle existant entre elle et la gauche. Si Ada semble fatiguée des futilités, de l'égoïsme et de l'hypocrisie des personnes de son milieu social, Mário, son mari, oppose sa responsabilité et son pragmatisme de patron de centaines d'ouvriers à ses élucubrations intellectuelles. Il essaye de convaincre Ada de prendre conscience de la classe à laquelle elle appartient et de ses responsabilités en tant que bourgeoise, ce qu'il réussit plutôt bien étant donné que son discours semble l'influencer dans sa décision de se séparer de Marcelo. Mais le discours de Mário est important surtout parce qu'il clarifie le rôle de la bourgeoisie dans le putsch et la vision qu'elle a de la gauche et des intellectuels, qu'elle semble considérer comme des parasites. Vers la fin de leur discussion, Mário se culpabilise de son excès de travail qui l'a empêché d'être davantage auprès de sa femme comme il l'aurait souhaité, mais lui dit que le fait d'aimer lire et de participer à des conférences, ce que lui aussi ferait s'il avait du temps libre, ne doit pas la priver de ses obligations de bourgeoise et de patronne car, dit-il, « nous sommes sortis récemment d'une crise qui menaçait de conduire tout dans ce pays à la catastrophe. S'il n'y avait pas eu l'union de notre classe, très probablement ni toi ni moi ne serions ici aujourd'hui. Mais maintenant les choses sont plus calmes par ici et j'aurai un peu plus de temps ». Ainsi, le discours de Mário, qui ne laisse aucun doute sur la participation de sa classe dans la préparation et l'orchestration de la sédition, est une sorte d'ode à la victoire des conservateurs. Désormais, le putsch consommé, il aura plus de temps à consacrer à sa femme et à sa famille.

Ensuite, il y a, entre la troisième et la quatrième partie, une petite séquence qui montre deux chansons du show *Opinião*. La séquence, qui a aujourd'hui une énorme valeur historique, est une sorte de réponse à la deuxième et à la troisième partie dans la mesure où elle affirme qu'il faut résister aux réactionnaires en présentant une ligne de résistance possible qui va dans le sens de celle défendue par Carlos et les membres du PCB. C'est Marcelo qui, dans sa quête continuelle de la

meilleure manière de résister aux militaires, assiste au concert sans toutefois montrer beaucoup d'enthousiasme. D'après Jean-Claude Bernadet :

« l'un des meilleurs moments du film est la présentation du spectacle *Opinião*, d'une indubitable qualité artistique, et qui a incarné pendant un certain moment une illusion de réaction à la nouvelle situation, et de communication avec le grand public pour lui transmettre l'insatisfaction que l'on doit ressentir face à la situation brésilienne. Marcelo contemple le spectacle sans réaction, rien qui indique approbation ou rejet, et son impassibilité met en doute toute une ligne d'action qui a été et est celle d'une gauche appelée festive¹¹¹⁶».

Les deux chansons présentées, « Notícias de Jornal » de et avec le compositeur populaire Zé Kéti et « Carcará » de et avec João do Vale et Maria Bethânia, sont très engagées et critiques de la situation du pays. La première aborde des problèmes urbains en commentant les nouvelles des journaux sur le taux élevé de mortalité infantile chez les pauvres, le coût de la vie très élevé qui empêche les ouvriers de manger et la difficulté des pauvres d'accéder à l'enseignement supérieur. Et tout cela sans oublier de critiquer la censure imposée par la dictature car le refrain répète de manière très ironique qu'il commente ce qu'il lit parce que ce qu'il voit il ne peut pas le dire. La deuxième aborde les problèmes des travailleurs ruraux en comparant un oiseau du *Nordeste*, *Carcará* (qui sourit de la misère du peuple car même lors des grandes pénuries du *sertão* il ne meurt jamais de faim), à la cupidité des classes dominantes et à leur exploitation des pauvres. Son refrain a été utilisé comme une critique de la dictature dans la mesure où il parle d'un oiseau violent qui « prend [arrête], tue et mange ». Les deux chansons font un petit bilan des problèmes des Brésiliens les plus démunis.

La quatrième et la cinquième partie parachèvent la fin de l'épopée amoureuse du couple, la séparation des idées et des classes, comme l'avait prévu Carlos dans la deuxième partie. Marcelo arrive à la conclusion, malgré le sentiment qui le lie à Ada, que les temps difficiles ne sont pas propices au romantisme que l'on exige de lui, qu'il n'a pas le droit d'être heureux tandis que sévissent « la faim, la misère et l'injustice ». Son collectivisme s'oppose à l'individualisme égoïste d'Ada qui aurait aimé le voir agir en tant qu'artiste, comme le souhaite aussi Carlos. Mais Marcelo, dont les positions se radicalisent de plus en plus, refuse l'attitude conformiste ou sublimatoire, représentée par la réaction artistique. Il ne croit plus dans la capacité révolutionnaire de l'art et ressent de plus en plus le besoin d'agir de manière plus pragmatique contre la classe à laquelle Ada appartient. Tout cela finit par éveiller un sentiment d'incompatibilité entre les deux et par raviver chez Ada sa condition de bourgeoise tout en levant le voile sur l'immense différence et la distance qui la sépare de Marcelo. Au fond, comme le suggère l'une des chansons du film qui lui est

¹¹¹⁶ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 117-118.

directement associée, elle n'est qu'une pauvre jeune femme riche qui ne pense qu'à être aimée. A la fin, énervé par la posture bourgeoise et égoïste d'Ada, Marcelo réagit violemment en lui répondant : « C'est ça, tu as raison. Tu as toujours raison. Mais ça suffit ! Je ne supporte plus tes pondérations. Tu es assise sur un canapé en prêchant ce qui doit être, ce qui est vrai et ce qui est faux. Faire encore davantage ? Faire encore davantage ? Cela est une pensée bourgeoise de ta classe. Il ne suffit plus de critiquer la société. Il faut tout changer ! » À la fin du dialogue, après avoir traité Marcelo de gamin qui paiera le prix de son inconséquence parce qu'il prend la décision d'agir pour la collectivité (et contre la spoliation organisée par les classes dominantes) afin de faire émerger un autre monde plus utopique et plus juste, Ada lui rétorque : « Si la barrière que tu places entre nous est insurmontable, il vaut mieux que nous nous séparions [...]. Moi, comme une bonne bourgeoise, je décide de penser comme ma classe ».

Dans la cinquième partie, Ada va à l'usine de la famille, peut-être pour rompre définitivement avec Mário, son mari, mais finit par prendre conscience de son état de bourgeoise et par conforter son option de rompre avec Marcelo. En se positionnant au milieu des ouvriers qui, dans un registre proche du documentaire, sortent pour aller déjeuner (rappelant le film *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, des frères Lumière), la bourgeoise semble constater l'immense différence et le manque d'affinités qu'il y a entre elle et eux, tout en donnant l'impression d'assumer finalement son rôle de patronne prête à effacer l'idée d'une alliance avec le jeune journaliste révolté. Un peu avant, il y a un autre moment qui démontre l'illusion d'une union avec la bourgeoisie, en même temps qu'il dénonce la situation d'exploitation des ouvriers par les bourgeois, déjà signalée par Marcelo, et la séparation irréconciliable entre les classes. La secrétaire de Mário est en train de revoir avec lui son agenda du jour avec tous les rendez-vous ; lorsqu'elle lui parle de la réunion avec les membres du syndicat, il lui demande, sans dissimuler une certaine exaspération, de l'annuler et de la reporter à la semaine suivante. Toute cette discussion sur la séparation du couple comme métaphore de la rupture entre la bourgeoisie et la gauche est le résultat de la réflexion tardive, survenue seulement après le coup d'État, sur les erreurs de l'idée d'un front unique de résistance contre l'impérialisme soutenu par le PCB.

Dans la dernière partie, nous retrouvons Marcelo qui boit dans un bar à moitié fermé avec l'un de ses collègues de la rédaction qui a, lui aussi, une vision romantique du présent. Ils discutent de la séparation de Marcelo, du lyrisme portugais et brésilien, de l'idée sartrienne présente dans la pièce *Les mains sales* selon laquelle l'intellectuel doit s'engager, que les hommes doivent se battre pour leurs idées, de la question du super homme de Nietzsche, mais aussi de la culture populaire comme opium du peuple. Il est intéressant d'observer dans le dialogue entre les deux, la réaction de Marcelo qui - face au pessimisme et au nihilisme nietzschéen de son collègue (qui renvoie au

pessimisme tragique des personnages du cinéma novo Firmino, Gaúcho, Corisco, Antonio et Paulo Martins) qui condamne l'excès de rationalisme de la jeunesse - semble valoriser la résistance artistique.

A la sortie du bar, le journaliste invite Marcelo à aller chez lui pour lire quelques écrits et continuer à boire. En y arrivant, Marcelo se fait draguer par la femme de son collègue avec sa connivence, mais il résiste, car au contraire d'Ada, qui semble avoir trouvé sa place au milieu des bourgeois, Marcelo assume ne pas pouvoir vivre sans elle, ce qui paraît un peu ambigu. En sortant de la maison au matin, il croise, en descendant un long escalier, une petite fille pauvre de 3 ou 4 ans qui lui demande de l'argent. Marcelo s'arrête et puis, montrant un sentiment de révolte et d'indignation, il accélère sa descente tandis que la petite reste à l'observer au milieu de l'escalier. Il s'arrête un peu et pense à Ada, dont on voit le visage au moment où la chanson qui accompagne toute la scène parle de l'impossibilité d'être amis. Puis il continue et sort (symptomatiquement et emblématiquement) à la gauche de l'écran.

Comme la chanson que nous entendons a fait partie du spectacle *Arena conta Zumbi* (« L'Arena raconte Zumbi»), qui prônait la lutte armée, nous comprenons, notamment avec sa sortie à la gauche de l'écran, que Marcelo a finalement fait son choix. Composée par Gianfrancesco Guarnieri, sous l'influence de Bertold Brecht, et mise en musique par Edu Lobo, la chanson, qui s'intitule *Eu vivo num tempo de guerra* (« Je vis dans un temps de guerre»), est une sorte de résumé des dilemmes du journaliste et fonctionne comme une sorte de monologue intérieur de Marcelo au même temps qu'elle signale sa prise de conscience et de position :

Parler d'amour et de fleurs

C'est oublier qu'il y a beaucoup de gens qui souffre d'immenses douleurs

Tout le monde me dit que je dois manger et boire.

Mais comment puis-je manger ?

Mais comment puis-je boire ?

Si je sais que je tire ce que je suis en train de manger et boire

D'un frère qui a faim

D'un frère qui a soif

D'un frère

Mais je mange et je bois tout de même

Tout de même, c'est la vérité !

Selon des croyances anciennes vivre n'est pas lutter

Le sage est celui qui arrive à payer le mal avec le bien
Celui qui oublie sa propre volonté
Qui accepte de n'avoir pas de désir
Est considéré par tous comme un sage
C'est cela que je vois souvent
Et c'est à cela que je dis non

Je sais qu'il est nécessaire de vaincre
Je sais qu'il est nécessaire de lutter
Je sais qu'il est nécessaire de mourir
Je sais qu'il est nécessaire de tuer

Refrain

C'est un temps de guerre c'est un temps sans soleil
C'est un temps de guerre c'est un temps sans soleil
Sans soleil, sans soleil, aies pitié

[...]

Refrain

Note bien qu'en préparant
Le chemin de l'amitié
Nous ne pouvons pas être amis
Au mal, au mal, donnons de la méchanceté

Refrain

Si tu arrives à voir
Cette terre de l'amitié
Où l'homme aide l'homme
Pense à nous uniquement avec bonté

[...]

Cette terre là, je ne la verrai pas.

Le film, moderne, censé avoir été tourné en 15 jours, est un grand exercice intellectuel, de cinéma parlé, qui s'inspire du Godard d'*À bout de souffle*, de certains Antonioni, notamment pour ce qui

concerne l'angoisse de son personnage principal, mais aussi du cinéma vérité. Selon Ismail Xavier, dans une longue citation qui résume très bien le film, :

« *O desafio* travaille le désagrément, la dépression, le mélange d'apathie et de non-conformisme d'un intellectuel pour qui la crise déclenche la culpabilité et contamine tout ; n'importe quel geste ou sentiment se projette, immédiatement, dans la dimension historico-politique de l'existence. Au centre du film, nous avons l'anatomie d'une crise affective. De cette anatomie, il est intéressant ici de rappeler le plongeon dans la texture très particulière de l'atmosphère culturelle de l'époque. Il y a un ensemble de situations que le film observe de près, avec ses plans allongés, documente mais n'endosse pas souvent : les discours pompeux des rédactions des journaux sur la nécessité de supporter sans désespoir les ténèbres comme l'étape d'un processus inéluctable vers la lumière, les shows de musique où la gauche avait son rituel de protestation et y compensait, sur le plan imaginaire, des défaites subies, en célébrant son humanisme et sa sensibilité aux problèmes refoulés par la répression. De cette atmosphère, soit comme fait d'époque inséré dans l'expérience du personnage, soit comme commentaire superposé et assumé par la narration du film, le monde de Zé Ketí, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano et Bethânia [...] se fait présent, crée la tonalité émotionnelle, idéologique. La musique finale [...] compose, avec l'image de l'intellectuel qui descend l'escalier en s'éloignant de l'enfant pauvre, le moment de synthèse où le film dirige vers le public le cri de ceux qui vivent l'impuissance et l'ardeur du combat, le sentiment de l'urgence de l'action et le discrédit de son efficacité¹¹¹⁷».

Le film, qui est responsable du passage du cinéma novo des milieux ruraux vers les milieux urbains, a eu, comme l'on devait s'y attendre, beaucoup de problèmes avec la censure qui a pris environ huit mois pour le libérer avec quelques coupures dans les dialogues. Tourné en deux semaines, avec une caméra presque toujours à l'épaule et une équipe réduite, l'œuvre a eu une grande influence sur quelques films du cinéma novo tournés après et portant sur le même thème de la révision critique de la période précédente, tels que *Terra em transe*, *Fome de amor* (*Soif d'amour*, de Nelson Pereira dos Santos) et *O bravo guerreiro*¹¹¹⁸.

Terra em transe

Dans sa tentative de compréhension du processus historique antérieur au putsch, le film raconte les aventures du poète de gauche Paulo Martins et ses oscillantes alliances tantôt avec le leader populiste Felipe Vieira, tantôt avec la bourgeoisie réactionnaire et son leader Porfírio Diaz (des alliances qui renvoient à celles d'une certaine gauche d'avant 1964) jusqu'à l'éclosion du coup

¹¹¹⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento : cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo : Brasiliense, 1993. p.17.

¹¹¹⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Op. cit. p. 437.

d'État et son propre assassinat (presque un suicide) par les forces putschistes. Par ailleurs, le film présente les machinations de la droite conservatrice et son alliance avec la bourgeoisie et l'impérialisme pour usurper le pouvoir en mettant fin au gouvernement populiste de gauche et en stoppant les réformes progressistes qui étaient en marche au Brésil en 1964.

Nous avons divisé le film en 10 parties. La première raconte le déclenchement du coup d'État par les forces réactionnaires, la décision de Vieira de ne pas résister et l'assassinat de Paulo Martins par des policiers qui en a découlé¹¹¹⁹. En demandant à son conseiller militaire de disperser les troupes, Vieira répétait la décision du Président João Goulart, qui a préféré quitter le pays plutôt que de résister, ayant peur d'une guerre civile aux conséquences imprévisibles et incommensurables pouvant aboutir à un massacre du peuple. Surtout, João Goulart était déjà au courant de la participation nord-américaine au putsch et avait été informé que l'une de leurs escadres se dirigeait vers la baie de Guanabara.

Le poète et journaliste Paulo Martins, comme le journaliste Marcelo du film *O desafio*, est partisan, de manière beaucoup plus explicite, de la résistance armée. Comme il le dit, « nous devons résister », « le sang versé n'a pas d'importance » car « on ne change pas l'histoire avec des larmes » et on ne peut pas « observer l'histoire sans souffrir ». En faisant l'apologie de la lutte armée, Paulo représente la dissidence radicale du PCB, celle qui ne supportait plus une politique considérée comme conformiste et révisionniste qui prônait une résistance pacifique. Avant de poursuivre l'analyse du film, essayons de comprendre la personnalité et les enjeux politiques qui entourent la mort du poète.

Même si Glauber Rocha affirme qu'il est le portrait d'un intellectuel communiste latino-américain typique des années 1960, le personnage du poète Paulo Martins est, sûrement, l'un des personnages qui garde le plus d'affinités avec son créateur. Les doutes et les sentiments du poète, notamment son arrogance vis-à-vis du peuple et de sa culture, sont ceux du cinéaste, ses contradictions sont celles des cinémanovistes et des intellectuels de gauche de son époque.

Paulo Martins, que Glauber, dans son interview à Michel Ciment, considère comme une sorte de développement de la conscience ambiguë d'Antonio das Mortes, n'est plus un personnage relais dans la mesure où il n'est pas un alter ego des intellectuels de gauche au sein du récit, mais l'intellectuel lui-même. Le rêve d'une société révolutionnaire et socialiste ayant été brisé, Paulo Martins incarne non pas le personnage révolutionnaire, issu des milieux populaires ou des classes moyennes inférieures, responsables de l'éveil de la conscience critique des pauvres, mais

¹¹¹⁹ Le poète, révolté, est dans une voiture avec l'intellectuelle de gauche Sara, en train de discuter de la décision du gouverneur Vieira de ne pas réagir au putsch conservateur lorsqu'il force un barrage de police et est fusillé. Pendant sa longue agonie, dans un long flash-back, il revoit la période précédent le putsch.

l'intellectuel en crise, dans sa relation directe avec sa classe et sa catégorie et qui s'interroge sur les raisons des erreurs du passé. Ainsi, il ne s'agit plus d'une vision du dehors, de raconter la culture de l'autre sans jamais lui céder la parole. Ce rôle de l'intellectuel poète révèle une vision endogène, une réalité connue empiriquement. Paulo Martins ne représente plus un idéal en devenir, mais la critique du passé, la caricature de l'action des intellectuels dans la période antérieure à 1964. Ses erreurs, comme ses alliances avec la droite et la gauche, ou sa mauvaise foi envers le peuple, doivent être perçus comme la critique d'un temps révolu.

Il est un bourgeois romantique qui défend la lutte armée et qui ne voit aucun problème à mourir pour ses idées. Mais dans son élitisme, il y a un certain mépris envers le peuple qui n'est pas différent de celui cultivé par les intellectuels conservateurs. Après le documentaire qu'il réalise contre son ami, le conservateur Porfirio Diaz, Paulo, ressentant quelques regrets, va à la rencontre de son ex-protecteur et mentor politique. À un certain moment, après lui avoir demandé ce qu'il voulait pour revenir au bercail, Diaz lui dit : « la politique est une arme pour des élus ! Pour les dieux ! Les extrémistes ont créé la mystique du peuple, mais le peuple ne vaut rien. Le peuple est aveugle et vindicatif. Si l'on donne des yeux au peuple, qui fera-t-il ? ». Cette phrase fait penser, pour des raisons différentes, à celle de Paulo Martins, déjà analysée dans ce travail, lorsqu'il interrompt le discours du personnage Jerônimo, considéré comme le représentant légitime du peuple par Sara, et le traite d'imbécile, d'analphabète et de dépolitisé. Ouvrons une parenthèse pour expliquer que cette position de Paulo Martins peut être interprétée au moins de deux manières différentes. D'abord, nous pouvons la voir, dans un film qui prétend être l'analyse critique de la praxis politique et des mauvaises stratégies des intellectuels de gauche, comme la manière équivoque dont ces intellectuels méprisaient le peuple et sa culture, mais aussi comme la vision du cinéaste lui-même (en tant qu'homme de gauche) - et, par extension, des cinémanovistes -, puisque le poète est une sorte d'alter ego du réalisateur, un personnage très autobiographique, qui, malgré les erreurs du passé, continue à faire preuve de mauvaise foi envers le peuple et sa culture, à les considérer de façon hautaine. Cette dernière lecture peut d'ailleurs être corroborée par quelques-unes de ses déclarations que nous analysons ci-après.

Ainsi, concernant les ressemblances entre les phrases du poète et du sénateur conservateur, ce n'est pas un hasard si, à la fin du film, Alvaro dit à Paulo qu'il est une sale copie de Diaz. Mais autant la phrase de Diaz que celle de Paulo Martins font penser à un discours de Glauber Rocha qui apparaît dans les extras du DVD du film où il raconte que *Terra em transe* « démystifie le peuple et dés-idéalise le prolétariat qui avait été romancé par le romantisme socialiste et par les Européens car évidemment le niveau des ouvriers européens est supérieur à celui des latino-américains ; l'ouvrier [européen] est plus cultivé et sait lire et écrire ». Comment est-il possible, pour un cinéma supposé

révolutionnaire, transformateur et éveilleur de conscience, d'entamer un dialogue avec un public limité intellectuellement en lui proposant des œuvres sophistiquées et hermétiques ? Comment se fait-il que l'on ait la conscience de ses limitations au moment de le critiquer, mais pas au moment de lui proposer quelque chose qu'il puisse comprendre ?

La sentence de Diaz rappelle une autre prononcée par un gouverneur de l'état de Minas Gerais, Antonio Carlos, un peu avant la Révolution de 1930, qui disait : « Faisons la révolution avant que le peuple ne la fasse ». Cette proposition, comme celle de Diaz, démontre la préoccupation envers la possibilité d'une révolution réalisée par le peuple qui pourrait mettre fin aux privilèges des classes moyennes. D'ailleurs, Diaz n'hésite pas à ironiser au moment où il va rencontrer Fuentes pour lui parler du putsch : « Le peuple au pouvoir ? Jamais ! ». Mais les énoncés de Diaz, de Paulo et de Rocha ne montrent pas seulement la symbiose qu'il peut y avoir entre le réalisateur et ses personnages, mais aussi le préjugé et le mépris des intellectuels, toutes tendances politiques confondues, envers le manque d'intelligence académique et de culture générale de la majorité du peuple. En ce sens, ils ne sont pas très différents d'un discours prononcé par Plínio Salgado, l'intellectuel nationaliste et conservateur qui a fondé en 1932 le groupe *Ação Integralista Brasileira* (AIB), le parti fasciste brésilien, au cours duquel il affirme que « Nous ne pouvons aucunement courtiser la masse populaire. Elle est un monstre inconscient et stupide (...). Le peuple s'est déjà fait l'esclave, depuis longtemps, de ceux qui l'exploitent. Nous ne devons pas cajoler l'esclave mais le sortir de sa prison, non avec des amabilités, mais en lui imposant de nouvelles formes de mentalité¹¹²⁰ ».

Malgré ses ambiguïtés, Paulo représente surtout l'engagement intellectuel et politique de son créateur et des intellectuels engagés de sa génération. C'est pourquoi la mort du poète dans le film symbolise la fin d'un rêve de toute une génération, le terme du romantisme révolutionnaire qui a marqué les années précédentes. En tuant le personnage, Rocha tue non seulement l'idée d'une révolution socialiste au Brésil, mais surtout le rêve d'un cinéma révolutionnaire et transformateur qui ferait des cinéastes les gourous et les précepteurs - une espèce de philosophes dans le sens voulu par Platon - d'une société plus équitable. Mais comme le dit Hélio Pelegrino dans les extras du DVD sur le film, la mort du poète c'est une mort en vie. En ce sens, la mort de Paulo décrète aussi, en tant que fin d'un rêve, la fin d'une forme d'engagement artistique et l'avènement d'une résistance plus radicale. La poésie et la politique, étant, comme l'avait pronostiqué Sara, trop pour un seul homme, Paulo choisit l'action politique et la lutte armée. Comme l'avait dit Rocha lui-même, Paulo «sait [ou prend conscience, selon nous] que les paroles sont impuissantes pour la

¹¹²⁰ Cité chez : CHAUI, Marilena, CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978. p. 48. Apud : Daniel Pécaut. *Entre peuple et nation*. Op. cit. p. 38.

résolution des problèmes pratiques, que les poètes [ou plutôt la poésie] n'ont pas la capacité de faire face aux problèmes pratiques¹¹²¹», même si nous pensons que, dans son romantisme individualiste, il conçoit son engagement, son action, comme un sorte de prolongement moral et éthique de son art.

Ainsi, en optant pour la lutte armée, le poète veut, comme le journaliste Marcelo du film *O desafio*, dénoncer l'immobilisme, le conformisme et l'inefficacité de la résistance simplement artistique. Son choix fait par conséquent le partage entre la théorie et la pratique dans la mesure où nous pouvons concevoir comme conclusion que l'art et la politique sont deux choses totalement différentes et pas souvent conciliables. Paulo n'arrive jamais à harmoniser les deux, étant souvent un artiste esthétiquement déterminé et plein de convictions, mais un homme politique hésitant et riche en contradictions. Il nous donne l'impression parfois que sa poésie n'est pas un reflet immédiat de la réalité, mais, pleine de volontarisme, elle est le fruit d'une réalité médiante, faite par d'autres arts, comme les photos que lui montre Sara et sur lesquelles il pense qu'il faut écrire quelque chose, ou par d'autres personnes (l'auteur des photos ou les deux leaders politiques qu'il suit). Ses convictions politiques semblent être le résultat d'une volonté, d'une foi, d'un désir subjectif, romantique et quasiment messianique de changement qui se fait au détriment du réel, au détriment de la masse comme symbole d'une collectivité. Une foi que sa mort viendra nier comme il le dit : « Ce n'est plus possible ! Ni la foi impuissante [de l'artiste], ni la foi ingénue [du peuple, de politiques] ! »

D'ailleurs, avec sa mort, il espère finalement avoir harmonisé l'art et la politique car dans la société qu'il laisse derrière lui, il était impossible d'accorder l'esthétique de l'artiste avec la justice sociale, les deux causes pour laquelle il serait en train de mourir. Dans ce sens, nous sommes d'accord avec Jean-Claude Bernadet quand il soutient que :

« Le poète qui se lance dans la politique n'est pas ni ne devient jamais un professionnel de la politique. Ce sont des motifs éthiques, c'est l'impossibilité d'accepter la société telle qu'elle est qui le conduisent à l'action. La politique est pour lui un instrument de l'éthique. La réalisation totale serait l'harmonisation de la politique, de l'éthique et de l'esthétique. Éthique et esthétique peuvent s'harmoniser, mais la politique n'est ni morale ni esthétique, et cela détruit Paulo Martins qui ne connaît pas Machiavel¹¹²² ».

La deuxième partie porte sur la rupture du poète avec Diaz, représentant du conservatisme, qui marque le début d'un long *flashback* avec les réminiscences du poète moribond qui revoit sa vie, représentée comme l'emblème des erreurs commises par la gauche dans son alliance avec le

¹¹²¹ Le journal *Estado de Minas*, 13/05/1980. Apud: Sidney Rezende (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 205.

¹¹²² BERNADET, Jean-Claude. *Trajectoria crítica*. São Paulo : Polis, 1978. p. 120.

populisme et la bourgeoisie. Au début de cette partie, Rocha donne sa version de la première messe au Brésil. Dans cette relecture d'un épisode historique marquant le début de la colonisation, au lieu de l'idée de fondation d'une Nation, Rocha symbolise l'idée de la permanence du colonialisme culturel, économique et politique. Mais à la différence du XVI^e siècle, au XX^e siècle le colonialisme se fait avec la connivence des classes dominantes internes. Ici, le colonisateur est personnifié par le pouvoir conservateur et fasciste (le drapeau noir) représenté par Porfirio Diaz avec le soutien de l'Église officielle (le crucifix¹¹²³) et de l'Explint, l'entreprise américaine, avec le soutien du peuple aliéné (les personnages qui représentent l'Indien et le colonisateur sont des figures carnavalesques).

Comme les anciens colonisateurs, Diaz habite dans un palace aussi baroque que les palais portugais de l'époque ; et comme les militaires, il semble appuyer son pouvoir sur l'Église et la foi. Pendant son discours, il semble entrer dans une transe mystique lorsqu'il parle du Christ, auquel il se compare. Puis, nous le voyons danser une valse avec Sylvia qu'il offre en mariage à Paulo un peu plus tard dans la séquence, en agissant comme s'il était son maître, comme si elle n'avait pas ou ne pouvait pas exprimer sa propre volonté. Sylvia, tout de blanc vêtue, peut être perçue comme le symbole de la république dominée par le pouvoir conservateur.

Davantage qu'une simple séparation, cette rupture avec Diaz marque aussi la quête d'émancipation du poète et son envie d'être un créateur indépendant et engagé, autonome, semblable à l'idéal des jeunes cinéastes qui ont fait table rase du passé pour créer leur propre cinéma, lequel, à son tour, rompait avec le cinéma commercial d'avant. Quand le sénateur lui demande s'il n'est pas satisfait, il répond que si, mais qu'il n'a plus envie d'être le pupille de quelqu'un et qu'il souhaite écrire « une poésie nouvelle », « parler de choses plus sérieuses ». Il trouve d'abord du travail comme journaliste et puis auprès de Vieira qui est quasiment une sorte de produit de l'imagination du poète, la réalisation du rêve du philosophe précepteur des gouvernants voulu par Platon. Quand Vieira cherche son indépendance et contrarie les plans, la direction, que le poète avait tracés, Paulo rompt avec lui. Vieira serait la principale création du poète et en ce sens il garde une certaine association avec le cinéma dans la mesure où Vieira incarne les changements idéalisés par le poète autant que les films étaient les vecteurs de transformation de la société pour les membres du cinéma novo. En ce sens, le leader politique est pour Paulo ce que le cinéma était pour Rocha.

¹¹²³ Dans le film, le défilé sur une voiture découverte représentant une sorte de bateau se dirigeant vers les rives brésiliennes symbolise autant l'idée de colonisation étrangère (portugaise entre autres) que les fameuses Marches de la famille avec Dieu pour la liberté. Après le comice du 13 mars 1964 lorsque le président Jango, soutenu par une grande majorité de la gauche, avait annoncé ses principales réformes de base, les groupes conservateurs ont organisé ces marches en signe de répudiation du président et de son supposé gouvernement communiste.

La troisième, la quatrième, la cinquième, la sixième et la septième partie ont rapport à la campagne de Vieira. D'abord, Sara va rendre visite à Paulo Martins dans la rédaction afin de le convaincre de travailler pour Vieira. Le plan de l'arrivée de Sara se répète, indiquant peut-être qu'elle est allée lui parler plusieurs fois. Puis Paulo s'engage dans la campagne de Vieira et dès sa première rencontre avec le leader populiste il essaye de dicter la ligne politique que ce dernier devrait suivre en récitant un court passage de *Martin Fierro*, ce poème de l'Argentin José Hernandez qui jouit d'une immense popularité dans son pays en raison de son engagement du côté du gaúcho, symbole du peuple :

« Tout seul en toute saison
C'est le pauvre sans avoir
Lorsque nul ne veut devoir
À sa race offrir raisonnement
Quand il lui faudrait maison
École, église et pouvoir»

Ensuite, nous voyons la campagne populiste de Vieira qui défile au milieu du peuple en promettant « Des jours meilleurs pour les pauvres ! Une vie nouvelle pour tous ! ». Felício, le leader des sans-terres, essaye de parler mais, outre sa difficulté personnelle à s'exprimer, il n'y parvient pas parce que Vieira le coupe avant qu'il ne termine ce qu'il voulait dire, en observant que lui, Vieira, mettra fin aux abus. Si, d'un côté, l'instance narrative représente le leader populiste comme quelqu'un qui veut parler au peuple sans écouter ce que le peuple a à lui dire, de l'autre côté, elle représente le pauvre comme un imbécile, incapable de communiquer ou de transmettre ses envies et ses besoins. Juste après cette tentative de dialogue, Vieira manifeste son envie de « promulguer des élections libres pour élire les représentants légitimes du peuple ». Et ce représentant légitime n'est pas Felício, mais « ceux qui lutteront pour ses [du peuple] nécessités immédiates ». Cette dernière phrase définit, comme nous l'avons déjà analysé, la notion de peuple de l'époque qui se restreignait aux personnes engagées, à ceux qui luttaient pour la libération et qui excluait les subalternes, considérés comme aliénés.

Après la campagne qui a élu Vieira gouverneur de la province d'Alecrim, Paulo commence à se poser des questions sur les problèmes à venir, sur les promesses tenues lors de la campagne et comment le candidat, lui-même et leurs alliés réagiraient. Et les problèmes ne tardent pas à faire surface. Toute de suite après ces réflexions, la caméra montre une foule silencieuse¹¹²⁴, bien moins

¹¹²⁴ Ce plan est issu du documentaire de Glauber Rocha, *Maranhão 66*, où il montre la foule qui attend José Sarney, le gouverneur élu de l'état du Maranhão, Nordeste du Brésil. José Sarney, l'un des hommes politiques les plus corrompus du pays - qui serait le premier président brésilien après la dictature, en remplacement de Tancredo Neves, dont il était le

enthousiaste que celle qui suivait le candidat pendant la campagne. Elle occupe la place comme si elle attendait quelque chose, comme si elle espérait que les promesses soient satisfaites. Puis nous voyons Felício, le visage fermé et habillé avec les mêmes haillons qu'avant (signalant que la situation des pauvres n'a pas changé), qui monte une petite pente, suivi d'une foule de paysans aussi mal habillés que lui.

Tandis qu'il monte, la caméra, placée dans la position de Vieira qu'il va rencontrer, recule en zoom arrière pour mieux dénoncer la distance entre le peuple et les autorités politiques. Plus le peuple essaie de se rapprocher, plus les autorités reculent. Mais la distance entre les uns et les autres est aussi marquée par la façon dont ils sont habillés. Si Felício et les paysans portent des haillons ou sont torse nu, Vieira sort de sa belle voiture avec son costume blanc, tenant un cigarillo à la main. Outre ses acolytes habituels, le gouverneur vient cette fois-ci accompagné des forces de l'ordre qui, avec leurs matraques, repoussent les paysans, en les éloignant du lieu où le leader populiste se retrouve. La scène est une citation, comme l'ont déjà noté plusieurs analystes avant nous, de la scène de l'escalier Odessa du *Cuirassé Potemkine*, de Sergueï Eisenstein, où le peuple est massacré par les forces du tsar.

Menacé d'expulsion de ses terres, Felício est allé parler à Vieira pour lui dire le suivant :

« Nous nous sommes installés sur ces terres, il y a déjà plus de vingt ans... et on a labouré cette terre, on y a planté. Et nos femmes ont accouché sur ces terres. Maintenant, on ne va pas s'en aller d'ici rien que... parce qu'un propriétaire est tombé, Dieu sait d'où, avec un papier officiel disant que ces terres lui appartiennent. Ce que je voulais dire, Monsieur... On a confiance en vous, mais si la justice décide que l'on doit quitter ces terres, on mourra, mais on s'en ira pas ».

Paulo l'interpelle, ils discutent et le poète finit par traiter ce représentant du peuple de « pauvre type, faible, bavard, lâche ». Felício essaye de le frapper, mais il est jeté par terre par le poète qui lui lance, de manière très méprisante, un « tu vois que tu ne vaux rien ! ». Dans une ambiguïté typique de l'époque, en même temps qu'elle dénonce l'arrogance et le mépris des intellectuels envers le peuple, l'instance narrative représente ce dernier encore une fois comme un idiot, de sorte que le public est presque obligé d'être d'accord avec la position du poète. En outre, Paulo traite Felício de lâche et de faible, tandis que l'attitude du paysan qui affronte tout seul le gouverneur, ses alliés et les forces de l'ordre est tout sauf froussarde. Que voulait le poète ? Que Felício arme son peuple, comme l'ont fait plusieurs leaders messianiques, pour affronter les puissants et se fasse assassiner comme l'ont été les leaders religieux, dont les enfants furent parfois égorgés ?

vice-président, qui est décédé avant d'accéder au pouvoir. José Sarney, un ami de Glauber Rocha, a été le commanditaire du documentaire.

Cette séquence marque la trahison du gouvernement élu face aux intérêts du peuple en dénonçant les promesses non satisfaites, son alliance avec les oligarchies et la spoliation des terres à l'intérieur du Brésil. Sans une politique de réforme agraire efficace, les paysans n'avaient pas de terre où cultiver une agriculture de subsistance et quand ils trouvaient une portion de terre abandonnée depuis des années, ils étaient, après l'avoir transformée en terre productive, souvent victimes de l'ambition des « colonels » qui apparaissaient pour usurper leurs terres avec de faux certificats de propriété émis invariablement avec la connivence des gouvernements locaux. Les paysans étaient impuissants face à la force des oligarchies régionales. Cette fois Vieira, le visage fermé, est très loin de la sympathie souriante affichée pendant la campagne. Au lieu de défiler au milieu du peuple - il reste pendant toute la séquence en retrait et ne dit rien -, il envoie la police qui l'aide à garder la distance et à contenir le silence de la masse.

Plus tard dans son appartement, alors que le spectateur pense qu'il va regretter son attitude violente envers le leader du peuple, Paulo démontre plutôt de la crainte puisque, selon lui, il aurait pu recevoir « un coup de pioche ». Puis il persiste dans sa vision méprisante du peuple « lâche et servile ». Difficile à croire, qu'il ne voulait, avec son attitude, que prouver la lâcheté et la servilité du peuple afin, peut-être, de susciter sa révolte.

Dans la séquence suivante, Felício git assassiné et le peuple accuse Vieira d'être l'assassin : « C'est Vieira l'assassin ! Il n'a pas tenu ses promesses [...] Ce misérable nous a trahi. L'assassin travaille pour le gouvernement. Il travaille pour le 'colonel' Moreira ». Puis apparaît Vieira qui demande à son officier de ne pas réprimer les manifestants, « tous ont le droit de protester », au même temps qu'il demande également de ne pas arrêter, comme le suggère l'officier, le « colonel » Moreira, commanditaire récidiviste de l'assassinat, parce qu'il a financé une grande partie de sa campagne. En raison de l'incapacité morale de Vieira à « choisir entre les bases électorales et les engagements », du fait qu'il ment au peuple et de sa décision de mettre en marche une « répression policière » contre le peuple – ce qui contredit la phrase dite à l'officier concernant le droit à tous de protester -, Paulo décide de ne plus participer à la farce et de rompre avec Vieira. De surcroît, Paulo est préoccupé par le fait que la veuve de Felício, peut-être parce qu'elle le reconnaissait comme le mentor politique du gouverneur, l'accusait d'être l'assassin. La séquence dénonce l'association immorale entre le gouvernement populiste et les forces rétrogrades et conservatrices qui luttèrent contre les intérêts du peuple, mais aussi la séparation entre l'élite et le peuple dont les intérêts divergents et antinomiques rendaient l'idée de front unique impossible.

La dernière séquence, avant le retour du poète à Eldorado, sert à signaler la différence entre Sara et Paulo comme modèles conflictuels de deux types d'intellectuels engagés et de deux formes de résistance possibles dans un pays en lutte contre le fascisme. Sara est une représentante typique de

l'engagement symbolisé par le PCB. Elle a sacrifié sa vie privée aux idéaux collectifs pour lesquels elle lutte et auxquels, même après avoir été arrêtée et torturée, elle n'a jamais renoncé. En révélant ses expériences pragmatiques, elle dénonce les aspects dogmatiques et théoriques de la vie menée par le poète qui serait totalement éloigné de la réalité et le conduirait à penser davantage à lui-même qu'à sa propre cause (un dialogue qui rappelle celui entre le journaliste Marcelo et Ada, sa maîtresse bourgeoise). Par ailleurs, il importe de souligner que pendant ces petites séquences qui conduisent à la rupture entre Paulo et Vieira, le poète, malgré le fait qu'il défend les intérêts du peuple en demandant justice, parle tout le temps à la première personne en affirmant qu'il ne peut pas admettre un tel mensonge, qu'il n'est pas le policier du gouvernement, qu'il a des engagements envers lui-même ou qu'il a soif d'absolu. C'est dans ce dialogue avec Sara que Paulo commence à montrer une certaine désillusion par rapport au pouvoir, à la capacité effective de la transformation sociale par l'art et son envie d'une action plus efficace et plus directe. Il observe, lorsqu'elle l'invite à reprendre la plume, que « la poésie n'a pas de sens. Des mots ! Les mots sont inutiles ! »

Avec son retour à Eldorado, terre de Porfirio Diaz, le poète semble avoir renoncé à l'écriture et à l'engagement pour plonger dans une sorte de vide existentiel symbolisé par les orgies organisées par Julio Fuentes, le magnat local de la presse, qui reflètent l'état de confusion de sa pensée et sa désillusion. Comme lui-même le dit, « quand je suis revenu à Eldorado [...], je portais en moi la dure amertume des rencontres perdues et, une fois de plus, je m'égarais dans le tréfonds de mes oublis. Je ne croyais ni aux rêves ni à rien. Seule la chair me brûlait et je m'y rencontrais ». Le poète montre, dans l'un des plus beaux moments de sa poésie, toute sa désespérance, sa dépression et son dégoût de la vie lorsqu'il soutient que :

« Quand la beauté est surpassée par la réalité
Quand nous perdons notre pureté dans ces jardins de maux tropicaux
Quand, parmi tant d'anémiques, nous respirons
La même haleine de vermine par tant de pores animaux
Ou quand nous fuyons les rues et à l'intérieur de nos maisons
La misère nous accompagne dans les choses les plus fatales
Comme la nourriture, le livre, le disque, les vêtements, le plat, la peau
Le foie en rage éclatant, la gorge en panique
Et un inexplicable oubli de nous-même,
Nous sentons, finalement, que c'est la mort qui converge,
Même sous forme de vie, agressive ! »

La huitième partie marque le retour du poète vers Alecrim et Vieira. Paulo est délivré de son désarroi et convaincu de l'inutilité de la vie orgiaque par Sara et deux autres militants qui vont à son

appartement, à la demande de Vieira, pour l'inviter à se réengager aux côtés du leader populiste afin de sauver le pays de la colonisation de l'Explint (entreprise multinationale symbolisant dans le film l'impérialisme américain). Pour cela, il faut qu'il utilise le groupe de presse de Julio Fuentes pour détruire son ami Diaz. Le dialogue de Paulo et Fuentes, qui met en scène l'alliance du populisme avec la bourgeoisie supposée être nationaliste représentée par Fuentes, montre les hésitations et le peu de civisme et de patriotisme d'une bourgeoisie intéressée uniquement par les profits personnels qu'elle peut tirer du jeu politique. Finalement, Paulo arrive à séduire Fuentes qui lui donne carte blanche pour faire ce que bon lui semble contre Diaz. Et il réalise un documentaire, très influencé par *Citizen Kane*, où il dénonce tous les crimes du sénateur conservateur, dépeint comme un traître, un putschiste associé au capitalisme international¹¹²⁵. Le documentaire, que Paulo réalise non sans contrariété et regrets, et la conversation qui s'ensuit entre Diaz et lui marquent la rupture définitive du poète avec son ami Diaz et son retour à la campagne de Vieira.

La neuvième partie est consacrée à la campagne présidentielle de Vieira, mais aussi à une sorte de rupture définitive du poète et de l'instance narrative avec le peuple et le populaire. On a l'impression que Paulo ne revient à la campagne que pour exposer ses contradictions et constater que rien n'a changé et ne changera jamais tant que le pays aura un peuple aussi imbécile et soumis. Et cela apparaît de manière très nette dans la façon ironique dont il présente Vieira comme un candidat populaire où la phrase « Vieira, un candidat populaire » semble plus une interrogation qu'une affirmation, étant donné qu'il est associé à la bourgeoisie qui lutte contre les intérêts du peuple. C'est aussi une manière de se moquer de la cécité et de la manipulation du peuple qui n'arriverait pas, en raison de son ignorance et de son aliénation, à percevoir les véritables intentions du leader populiste, qui est, en réalité, un grand imposteur démagogue.

Dans cette partie - la plus hermétique et la plus polysémique en raison d'un discours fuyant et plus fragmenté qui la rend quasiment impénétrable et insaisissable à un public peu habitué à ce genre de cinéma -, Paulo Martins, qui semble hésitant dans ses convictions, fusionne le pessimisme de Corisco et le nihilisme d'Antonio das Mortes avec le préjugé et le mépris qu'ont certains intellectuels envers le peuple et le populaire. C'est lors de cette séquence qu'il insulte Jerônimo, présenté par Sara comme un représentant du peuple, que les collaborateurs directs de Vieira tuent un représentant légitime des classes subalternes (un qui, au moins, savait s'exprimer) devant tout le

¹¹²⁵ Le personnage de Porfirio Diaz est très influencé par Carlos Lacerda, un homme politique *carioca* très conservateur, ex-gouverneur de l'état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro. Lacerda, qui a été communiste dans sa jeunesse, a été associé à la tentative de coup d'État pendant la présidence de-Getúlio Vargas, a été l'un des responsables de la renonciation du président Janio Quadros en 1961, a participé activement à la tentative d'empêcher João Goulart, le vice président de Janio Quadros, d'assumer le pouvoir et fut l'un des principaux artisans du putsch de 1964.

monde, y compris la masse qui - défilant dans une sorte de transe carnavalesque derrière le leader populiste, au milieu des danseurs et des percussionnistes d'une école de samba - accuse la victime d'être un extrémiste, un communiste. Ce défilé du peuple est représenté comme métaphore de la désorganisation d'Eldorado, mais surtout comme allégorie de l'adhésion aveugle et aliénée du peuple à Vieira. De cette manière, l'assassinat et la démonstration d'aliénation du peuple sont utilisés par l'instance narrative pour dénoncer en même temps la naïveté des communistes, dont Sara est le modèle, qui croyait à une préparation du peuple, et les ambiguïtés du populisme qui voulait incorporer le peuple au système social et politique mais qui, en réalité, l'excluait par la pratique de ses hommes politiques ou par les membres de ses alliances. D'après le poète qui ne croit pas à une existence indolore et se moque de la possibilité qu'un jour la masse puisse prendre le pouvoir par sa conscience,

« ...Le peuple maigre, apathique, abattu
[qu'il voit dans les rues]
Ce peuple ne peut croire en aucun parti
Ce peuple brisé dont le sang sans vigueur
Ce peuple a besoin de la mort
Beaucoup plus qu'on ne pense
Le sang qui en son frère stimule la douleur
Le sentiment du néant qui fait naître l'amour
La mort comme foi, non comme peur.»

De plus en plus pessimiste et nihiliste, le poète, qui ne croit plus aux transformations par la politique, fait l'apologie du sacrifice de la masse. Ce plaidoyer de la violence et de la mort du peuple comme quelque chose de bénéfique et revigorant rappelle le leader messianique Sebastião qui, dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, défendait une revitalisation du peuple par le sang des innocents et des femmes. Cette apologie d'une violence transformatrice fait aussi penser à Georges Sorel et à son livre *Réflexions sur la violence* où l'auteur français suggère qu'il faut parfois oublier les conséquences immédiates d'un acte pour penser à celles lointaines où, éloignés de tous les aspects émotionnels et passionnels, nous pourrions voir les effets positifs provoqués par ce qui était au départ perçu comme un cataclysme. Éloignés dans le temps, nous pouvons souvent analyser les faits de manière plus impartiale et motivés uniquement, pour le meilleur ou pour le pire, par l'observation empirique.

La dixième et dernière partie représente la trahison de la bourgeoisie et sa participation au coup d'État à côté des conservateurs et du capital étranger. Oscillante et hésitante dans ses convictions,

la bourgeoisie y démontre, encore une fois que, dans les enchères du jeu politique, elle campera toujours du côté du plus fort ou de celui qui lui propose plus d'avantages. Diaz fait voir à Fuentes (comme Mário fait voir à sa femme Ada dans le film *O desafio*) que la politique est une lutte de classes et qu'en tant que bourgeois, Fuentes ne pourrait jamais être du côté des prolétaires car une fois la révolution prolétarienne enclenchée, les riches seraient les premières victimes d'un peuple qu'il voyait comme revanchard. Pragmatique, Diaz oblige Fuentes à reconnaître la vacuité et le côté artificiel de son discours pseudo-sociologique ou social en le réduisant à ses aspects plus matériels, à sa réelle valeur d'échange. Autant dans sa coalition avec les progressistes que dans sa cabale aux côtés des conservateurs, le film dépeint la bourgeoisie comme une force auxiliaire et parasite, objet et jamais sujet du processus social, se donnant souvent au meilleur payeur. Il dénonce encore une fois les aspects oniriques et utopiques de l'idée d'un front unique avec une bourgeoisie nationaliste. Dans un ultime et désespéré recours, Alvaro va à la rédaction de la revue proposer à Paulo de s'allier à Diaz et à Fuentes afin d'empêcher le putsch. Face à la résistance et à la détermination du poète de rester jusqu'au bout aux côtés de Vieira, Alvaro, persuadé que ce dernier n'a pas l'étoffe d'un héros, préfère, en présageant des jours ténébreux pour le pays, renoncer à la lutte et se suicider. Le film représente Alvaro comme le symbole d'une gauche festive, théorique et lâche qui, le moment venu, renonce au combat.

Après la mort d'Alvaro, nous voyons, dans un montage alterné et court, plusieurs plans des campagnes de Diaz et de Vieira. Tandis que le premier est déterminé à accéder au pouvoir par la force, qu'il considère comme un acte démocratique puisque la démocratie est « un exercice de la volonté du peuple » et que les putschistes furent élus par le peuple, Vieira et ses acolytes ne voient pas la nébuleuse se former et, dans leur romantisme et leur naïveté, croient encore dans les voies constitutionnelles et pensent encore être capables de lutter contre l'impérialisme. Diaz s'appuie sur la défense des valeurs morales et religieuses de la société, alors que Vieira, naïvement, croît à la force du soutien du peuple. Ces scènes de la campagne sont les dernières parties du *flashback*.

Ensuite, nous revenons à la première partie et à l'agonie du poète. Les scènes alternent des plans du couronnement de Diaz transformé en une sorte d'empereur moderne – certainement pour mieux accentuer son despotisme - avec d'autres plans sur la mort du poète qui voit, dans son délire, des scènes du passé et rêve d'une victoire de la lutte armée. On voit Diaz monter les escaliers, accompagné des représentants des groupes qui l'ont soutenu symbolisés par le prêtre (l'Église), Fuentes (la bourgeoisie), les forces de l'ordre (les militaires) et le peuple. Certaines personnes du cortège sont déguisées avec des vêtements du Moyen Age pour caractériser l'aspect conservateur et passéiste du putsch.

La mort de Paulo Martins symbolise l'échec de la politique populiste¹¹²⁶ et des intellectuels progressistes qui ont déterminé la fin du rêve d'une révolution socialiste de la gauche brésilienne et d'un cinéma engagé. Mais cette mort romantique du poète est avant tout la mort du paternalisme et du messianisme politique des intellectuels et de leur rêve d'une société dirigée par des hommes politiques formés et influencés par les idées des intellectuels-précepteurs. En ce sens, cette mort peut aussi être perçue comme une fuite (comme celle d'Álvaro), une sorte de suicide. Le refus d'une vie où il n'y aurait plus d'espace pour la beauté esthétique d'une poésie révolutionnaire et militante ni pour la justice sociale pour lesquelles l'artiste se battait. Ainsi, le film *Terra em transe*, épitaphe d'une génération et d'un idéal, est en même temps une allégorie de la crise d'un pays et un requiem pour le rêve d'un art téléologique (la poésie dans le cas du film) qui « guiderait » le peuple et transformerait la société.

En représentant le peuple à côté des conservateurs, le film veut peut-être dénoncer le manque de préparation et la naïveté de la gauche qui croyait aux bases révolutionnaires d'un peuple prêt à résister en cas de putsch. S'il mentionne en passant le manque de mobilisation des masses, tout en les accusant de passivité à la fin, il oublie de signaler qu'elles n'ont jamais été vraiment préparées pour une lutte commune puisque la plupart des manifestations artistiques et politiques de l'époque, qui devaient leur apporter la conscience critique, n'étaient pas dirigées vers eux, outre le fait que ces manifestations faisaient abstraction des principaux problèmes qui affligeaient directement le peuple.

D'après Glauber Rocha, *Terra em transe* est une continuation de *Deus e o diabo na terra do sol*. C'est l'arrivée de Manuel à la mer, à une ville divisée par les conflits politiques qui est loin de la vision de la terre promise, berceau de la rationalité et lieu de passage obligatoire pour les candidats révolutionnaires ainsi que le supposaient les films de la première phase. De solution et d'espace de modernité, la ville est devenue une terre en transe, en conflit et dominée par le chaos. Et Manuel - qui, comme Aruan, est parti vers la ville pour éveiller sa conscience critique - pourrait bien être Felício, le leader des paysans sans-terre assassiné par la bourgeoisie. À la fin, avec la mort du poète sur les dunes, espèce de désert figurant la solitude du poète, nous avons l'impression que c'est la mer (la ville) qui est devenu *sertão*, représenté comme un synonyme d'archaïsme, d'obscurantisme, de retardement et de paralysie dans les films de la première phase.

Dans *Terra em transe*, le peuple continue à être l'objet des décisions prises par le haut de l'échelle sociale et politique sans qu'il ne soit jamais invité à participer aux concertations. Il y est

¹¹²⁶ Il est curieux de noter que les deux personnages les plus populistes du film (Vieira et le petit sénateur qui l'accompagne pendant la campagne) sont originaires des *chanchadas*, que Glauber Rocha considérait comme un cinéma populiste et populacier.

constamment insulté et toujours perçu comme retardé et inculte par les élites intellectuelle et politique. Selon Ismail Xavier :

« cette réaction, portée à ses limites, ne va pas sans restituer les données qui, pendant plus d'un siècle, ont justifié les solutions par le haut, le penchant autoritaire des projets d'organisation nationale élaborés par des intellectuels conservateurs et/ou amenés à la pratique par une élite pragmatique, très peu menacée dans son contrôle de l'État. C'est une question très présente dans les excès et provocations de *Terra em transe* où Glauber réalise une radiographie de cette tendance autoritaire de l'intellectuel, en mettant sur la table des thèmes dérangeants, marqués par une charge de stéréotypie déjà sédimentée dans l'idée de 'tropicalité' comme complexe spécifique de culture. Dans sa réflexion sur le pouvoir, son film n'exclut pas une réappropriation symbolique de ce qui, dans la tradition brésilienne, était un argument lapidé par la pensée conservatrice pour accentuer la particularité du pays¹¹²⁷».

Parfois, quand nous confrontons le discours de Rocha, qui affirme que le film est le fruit « d'une observation personnelle directement associée à ma réalité sans aucune autre base de la tradition culturelle brésilienne¹¹²⁸», à celui de Paulo Martins, ou quand nous voyons la manière dont le peuple est représenté dans les films du cinéma novo de la première phase, aussi bien que dans quelques-uns de la deuxième phase (que nous considérons comme une phase de transition), nous devons nous poser la question de savoir si le film incarne la « radiographie » d'un processus en marche depuis longtemps ou une permanence à travers la tentative de démythification de l'ouvrier voulue par Rocha. Ce qui apparaît dans les films est la vision d'un peuple humilié, constamment rabaissé et aboulique qui n'a jamais sa destinée en main et qui a besoin, pour se transformer, se moderniser et se libérer, d'être télécommandé par un leader politique ou par un intellectuel. L'idée d'insulter le peuple pour susciter sa révolte est un argument fragile et peu fiable. Si les offenses et les souffrances permettent un éveil de la conscience critique, les subalternes, qui souffrent dès le début de la colonisation au Brésil, auraient déjà fait leur révolution depuis longtemps car ils n'ont jamais été la priorité des gouvernements successifs.

Film légèrement hermétique et excessivement abstrait par moments, donnant parfois une impression de confusion ou d'élitisme, l'œuvre, qui rompt définitivement avec l'idée de parler au peuple pour s'adresser directement aux intellectuels, a été incomprise et attaquée de manière violente par une grande partie de la presse brésilienne. En réalité, outre les dérangements provoqués par les engagements hésitants d'un poète dont la conscience est en transe comme son pays ou par une vision critique du peuple qui contrariait les idéaux marxistes de l'époque, il n'est pas

¹¹²⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 18.

¹¹²⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 172.

improbable que le film, qui est l'un des mieux de son auteur, ait été victime de sa position politique bien tranchée concernant la lutte armée. Une bonne partie de la critique intellectuelle étant influencée par le PCB, le fait que le film défende une position politique différente a amené plusieurs critiques à le considérer comme irrationnel et inconséquent dans une période où l'on cherchait la meilleure façon d'agir contre la dictature.

Oduvaldo Viana Filho, le Vianinha (le Marcelo, du film *O desafio*, et le Gazaneu, d *Escola de samba alegria de viver*, l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*), dramaturge et acteur communiste, fondateur du CPC et du Teatro Opinião après le putsch, qui défendait la ligne de résistance prônée par le PCB, a affirmé quant au film que « Le Brésil n'est pas cela ! Le Brésil n'est pas cette merde que Glauber Rocha voit¹¹²⁹ ». Une autre personnalité importante du milieu politique qui critiqua le film fut Jacob Gorender, historien marxiste et militant du PCB, puis du PCBR (Parti Communiste Brésilien Révolutionnaire). Il a écrit que « L'aversion émotionnelle du populisme a atteint le terrain des arts et a glissé vers l'aversion de la masse populaire dans la filmographie de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satirise le leader populiste et les masses imbéciles qui se laissent tromper. On n'avait rien à attendre de ces masses idiotisées, mais de l'intellectuel qui dégaine sa mitraillette¹¹³⁰ ». Pour le journaliste et homme politique Fernando Gabeira, qui à l'époque défendait les positions du PCB mais qui plus tard adhérerait à la lutte armée en participant à la séquestration de l'ambassadeur américain Charles Burke Elbrick, le film « a été réalisé pour une minorité intellectualisée et qui s'imaginait capable de comprendre et d'interpréter ses allégories, mais qui ne pouvait profiter en rien en terme de compréhension d'une réalité nationale ou latino-américaine¹¹³¹ ». A la véhémence de la critique, Rocha répond avec un article violent et d'une teneur un peu dramatique :

« Ceux qui avant me considéraient comme un génie, maintenant me prennent pour un imbécile. Je restitue la génialité et l'imbécillité. Je suis un intellectuel sous-développé comme ces mêmes messieurs, mais face au cinéma et à la vie, au moins j'ai le courage de proclamer ma perplexité. Le cinéma ne m'intéresse pas de la même manière qu'il vous intéresse. Le cinéma est pour moi un moyen, y compris pour mon suicide, mais pourrait aussi être un pistolet. J'ai assez de courage pour appuyer sur la détente, tandis que vous n'avez pas même l'humilité d'analyser un film nouveau qui ne respecte pas les idées traditionnelles des maîtres du cinéma qui ont formé vos tranquilles apprentissages. Dorénavant, je vous dispense de juger mes films passés et à venir. Avec la sécurité de celui qui affronte ses propres risques sur un chemin qui n'est pas celui de la servilité,

¹¹²⁹ MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991. p. 166.

¹¹³⁰ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6e. São Paulo : Atica, 2003. p. 82.

¹¹³¹ Cité in « Terra em transe em debates no Rio », *Folha de São Paulo*, 19/05/1967. Texte consulté sur le web le 10/01/2013 à l'adresse http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_25mai00.htm.

ni celui de l'impuissance, je vous réponds avec une phrase de mon ami et maître Heitor Villa-Lobos : 'Mes œuvres sont des lettres à la postérité, dont je n'attends pas de réponse'¹¹³²».

Mais le film a aussi eu droit à ses défenseurs intransigeants. Lors de sa sortie, après des problèmes avec la censure, le Musée de l'Image et du Son (MIS) et la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro ont organisé le 18 mai 1967 un chaleureux débat avec la médiation du critique de cinéma Sérgio Augusto et la participation de plusieurs intellectuels, journalistes et personnalités du milieu cinématographique brésilien. Rocha n'a pas pu participer au débat. Outre Luiz Carlos Barreto, directeur de la photographie du film, le critique de cinéma Maurício Gomes Leite¹¹³³ et Hélió Pelegrino, un psychanalyste, écrivain et poète militant de gauche, furent quelques-uns des rares défenseurs du film¹¹³⁴. Dans sa belle analyse du film, Gomes Leite observe que :

« *Terra em transe* touche une vérité désagréable de manière désagréable, c'est-à-dire que le film blesse les idées reçues de la pensée ordonnée, des concepts solides de la droite et quelques slogans immuables de la gauche. Le cinéma de Glauber Rocha, comme du reste tout le bon cinéma des années 1960, est un cinéma provoquant, polémique, c'est-à-dire poétique. *Terra em transe* offre, dans un pays en crise, une féroce interrogation et beaucoup de désenchantement. Paulo Martins, le poète, oscille dans une sorte d'interlude romantique. Il aime son œuvre, il aime Sara, il respecte Diaz, il construit Vieira. Eldorado, pays en crise, est aussi un pays en transformation où tout oscille : hommes, faits, femmes, idées. Chaque plan dans le film signifie l'image d'une attitude morale ou d'un doute politique. *Terra em transe* est le portrait d'un peuple de l'Amérique latine, enthousiasme et paresse, aspiration mystique à la liberté, la façon de chacun de sauver la nation à sa manière. Glauber recourt à l'émotion avant l'intelligence. Son film est violent, pathétique, déséquilibré comme Eldorado. *Terra em transe* n'est pas forcément un grand film politique. C'est un film sur l'agonie de la politique¹¹³⁵».

1.3 – Les raisons possibles du changement de voie

Vers la fin de cette deuxième phase de réflexion, de révision du passé et de transition, quasiment concomitamment avec certains de ses films, d'autres œuvres étaient en cours de gestion et allaient apporter un nouveau genre de cinéma novo. Les nouveaux films allaient avoir une nouvelle forme

¹¹³² ROCHA, Glauber. *Jornal do Brasil*, 21/05/1967.

¹¹³³ Dans les années 1970, le réalisateur et critique de cinéma Maurício Gomes Leite s'est exilé à Paris, où il a travaillé pour l'Unesco et où il est décédé d'une attaque cardiaque en 1993.

¹¹³⁴ Le texte que le psychanalyste a présenté lors du débat ne fut publié que le 30 août 1981 dans le *Jornal do Brasil*, après le décès du cinéaste. Une autre personnalité ayant défendu le film dans la presse, ce qui n'a sûrement pas contribué à l'épargner de la critique de gauche, fut le dramaturge conservateur Nelson Rodrigues qui, pour des raisons évidentes, n'avait pas été invité au débat.

¹¹³⁵ LEITE, Maurício Gomes. Texte présenté lors du débat et tiré des extras du DVD du film, rubrique « Documentaire », puis « Terra em debate MIS 1967 ».

de représentation du peuple et de sa culture, plus anthropologique et nullement « conscientisatrice » et seraient davantage préoccupés par le marché et le dialogue avec le public, sans renoncer aux préoccupations auteuristes. Durant cette période, les cinéastes ont essayé de concilier le cinéma art et le cinéma spectacle en oubliant certains de leurs préceptes anti-commerciaux et indépendantistes du début.

Avant d'analyser quelques films de ce que nous considérons comme la troisième et dernière phase du cinéma novo, nous allons nous pencher sur trois événements (un politico-culturel, la création de l'Instituto Nacional de Cinema ; un culturel, l'avènement du *Tropicalismo* ; et un autre politique, la publication du décret intitulé Ato Institucional número 5) qui, à côté du coup d'État, ont eu une incidence directe sur le changement de direction des jeunes cinéastes¹¹³⁶.

Nous pourrions aussi parler d'un quatrième événement important pour le changement de posture des cinémanovistes. Il s'agit de la perte de l'hégémonie culturelle¹¹³⁷ du PCB qui se concrétise avec l'AI 5, mais qui avait commencé avec la révélation du rapport de Khrouchtchev au XXème Congrès du Parti Communiste de l'URSS qui accusait Staline des crimes les plus ignobles. La diffusion des détails de ce rapport a provoqué une sorte de séisme au sein des PCs et un divorce entre les communistes et une partie des intellectuels de gauche qui signale le début d'un désenchantement parmi ces derniers au niveau national et international. Ceci aboutit, au Brésil, à la création en 1962 du PC do B (Parti Communiste du Brésil), un parti radical de tendance maoïste et stalinienne qui, proche de l'Albanie et de la Chine, refusait les critiques faites à Joseph Staline, condamnait avec véhémence le réformisme du PCB et prônait la chute du président João Goulart, accusé d'être un allié des impérialistes. Parallèlement aux querelles internes du PCB, il y a eu aussi le massacre de la révolution culturelle chinoise en 1966, une certaine déception envers Cuba, la mort de Che Guevara en 1967 en Bolivie et l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968 à la suite des réformes libérales entreprises par le réformiste slovaque Alexander Dubček pendant le Printemps de Prague. Tout cela n'a fait qu'accentuer les divergences et les réserves des intellectuels par rapport à certains dogmes du PCB et à l'efficacité de sa politique.

Entre 1964 et 1968, la gauche a déclenché une véritable « réévaluation autocritique de ses vieux modèles. La faillite de la lutte armée, dans toutes ses variantes (maoïste, trotskiste, castriste), a aidé

¹¹³⁶ Insistons sur le fait que ce n'est pas notre but ici de faire une analyse approfondie de ces trois événements marquants de l'histoire politique et culturelle brésilienne, étant donné que cela ne rentre pas dans les limites définies par les objectifs de ce travail. Nous nous contenterons de les résumer en signalant les moments les plus importants et les influences possibles qu'ils ont pu avoir sur les films et les cinéastes du cinéma novo. Pour plus de détails, voir les quelques livres qui seront cités au long de ce sous-chapitre.

¹¹³⁷ Rappelons ici que la majorité des membres du cinéma novo était affiliée au PCB et que ceux qui ne l'étaient pas étaient des sympathisants du parti.

à rendre évident le fait que la société brésilienne était devenue complexe, 'occidentale', réfractaire, de cette manière, aux modèles révolutionnaires copiés de sociétés 'orientales'¹¹³⁸».

Comme conséquence positive et directe de ce mécontentement, nous devons signaler la publication au Brésil de certains livres avec d'autres visions du marxisme, moins sectaires, plus dialectiques, modernes et critiques qui, néanmoins, n'ont pas pu empêcher une réduction progressive de l'enthousiasme romantique et de l'engagement caractéristiques de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Tout cela a eu une énorme influence sur la conception du nationalisme, qui était fortement sous l'emprise du PCB, et sera déterminant pour la nouvelle posture des cinémanovistes envers la culture populaire qui ne sera plus perçue comme aliénée, comme opium du peuple.

A la suite de ce dégoût, de la prise de conscience de la fin du rêve, survient une vague de scepticisme qui permet l'émergence d'une contre-culture de fond anti-intellectuel, de valorisation du plaisir immédiat qui nourrissait un profond mépris envers les théories¹¹³⁹ et la politique tout en se moquant de tout et en ne prenant rien au sérieux. Ceci a conduit la gauche à considérer le mouvement comme une forme d'irrationalisme d'influence américaine. Grosso modo, nous pouvons affirmer qu'il y avait dans la contre-culture une sorte de déni du réel et des institutions officielles qui avait pour ses participants le même effet « *escapista* » qu'avaient certaines religions populaires pour les pauvres. Toutefois, en raison des aspects non-systématiques et graduels de ces influences, nous préférons ne pas les analyser en profondeur.

En plus, vers la fin des années 1960, le PCB a essayé de pratiquer une politique culturelle différente de celle des années antérieures à 1964, qui était marquée par les déterminismes économiques typiques des membres de l'Iseb. Ainsi, les communistes ont cherché à faire la différence entre nationalisme économique et culturel en défendant un certain internationalisme artistique qui pourrait valoriser le particulier dans l'universel, sans tomber dans le cosmopolitisme¹¹⁴⁰. Ce qui a sans doute aidé les artistes de gauche à avoir une conception plus étendue du nationalisme et à abandonner l'idée d'une culture nationale aliénée parce qu'elle serait sous-développée. Dans le cas précis des cinémanovistes, cela leur a permis de renouer avec les *chanchadas*.

¹¹³⁸ COUTINHO, Carlos Nelson. « O Gramsci no Brasil : recepção e usos ». In : MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. p. 161.

¹¹³⁹ Jusqu'à la deuxième moitié des années 1970, Gramsci, Marx et Lukacs, trois théoriciens qui avaient beaucoup influencé l'intellectualité brésilienne de l'époque, sont temporairement oubliés par les adeptes de la contre-culture.

¹¹⁴⁰ FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In MORAES, João Quartim de (org). *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. p. 350-351.