

L'aliénation

Au Brésil, depuis la moitié des années 1950, le concept d'aliénation était associé aux concepts de « situation coloniale ⁸⁹⁷» et de « dépendance» créés par les membres de l'Iseb à partir d'une vision anti-impérialiste et de la notion hégélienne de maître et esclave qui engendre la division et le débat subséquent entre un art engagé et un art aliéné, entre un être sujet et un être objet. Selon Renato Ortiz :

« L'identification du maître au colonisateur et de l'esclave au colonisé est certainement idéologique, mais elle permet aux penseurs périphériques de se situer du côté de l'Histoire, et rend possible l'articulation d'un discours politique qui s'insurge contre la domination colonialiste. En traitant la situation coloniale en termes d'aliénation, ils peuvent immédiatement concevoir sa corrélation, le processus de désaliénation du monde colonisé. Si, comme le disent quelques membres de l'Iseb, l'Être de l'homme colonisé est aliéné dans l'Être de l'Autre, il est nécessaire d'initialiser un mouvement qui restitue au colonisé son 'essence'. Cela ne peut arriver que si le discours se répand du terrain philosophique vers le domaine politique⁸⁹⁸».

Dans ce cas, le colonisé, l'esclave, n'aurait pas de conscience critique parce qu'il refléterait la conscience du colonisateur, le maître. Ainsi, la culture des pays dépendants économiquement et politiquement d'autres pays ne pouvait être qu'aliénée, en étant le reflet de la culture dominante qui ne ferait que copier ou importer la culture métropolitaine. Comme l'avait observé Alvaro Vieira Pinto, l'un des membres de l'Iseb, « le propre de la colonie est de ne pas posséder une conscience authentique, d'être l'objet de la pensée d'autrui, de se comporter comme objet. Se représenter à soi-même comme objet, en sachant que c'est un autre qui a son sujet, c'est l'essence de l'être colonial⁸⁹⁹». Le colonisé ne pourrait avoir une culture authentique qu'à partir de l'indépendance totale de son pays face aux pays impérialistes.

Cette position des membres de l'Iseb et de la gauche de l'époque part d'une lecture un peu étroite de la phrase de Marx et d'Engels où ils affirment que « Les pensées de la classe dominante sont aussi à toutes les époques les pensées dominantes» et que « Les idées [des classes dominantes] sont les

⁸⁹⁷ En ce qui concerne l'association du concept d'aliénation à celui de situation coloniale, nous avons déjà eu l'occasion de citer aussi l'influence de Fanon aussi bien que celles de Georges Balandier et de Jean-Paul Sartre.

⁸⁹⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 59.

⁸⁹⁹ PINTO, Alvaro Vieira. *Ideologia e desenvolvimento nacional*. 4 ed. Rio de Janeiro : Minc/Iseb , 1960. p. 27. Apud : JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma...* Op. cit. p. 44.

idées dominantes de leur époque⁹⁰⁰» sans, cependant, en inférer que la culture des classes dominées est une conséquence de cette culture dominante ou qu'elle soit aliénée. D'ailleurs, le texte ne cite jamais les classes dominées et ne parle jamais d'idées dominées. L'aliénation y est expliquée par la propriété privée et par la division du travail. Pourtant, cela n'a pas empêché des amalgames associant, dans un inéluctable déterminisme «économiste», la domination économique et politique à la domination culturelle, en faisant voir les idées des classes subalternes comme des idées forgées et influencées par les classes dominantes. Dans ce passage du texte, Marx et Engels font allusion à une espèce de hiérarchisation des idées qui nous permet d'inférer qu'il y aurait une culture dominante entre autres cultures non nécessairement dominées, mais subordonnées et indépendantes. Dans ce cas, il serait plus pertinent, en pensant comme Gramsci, de parler d'une hégémonie culturelle, où il y aurait prédominance d'un rapport de force, mais non d'aliénation.

Mais depuis la fin des années 1950, le concept d'aliénation commence à être employé par les jeunes intellectuels de gauche, y compris les jeunes réalisateurs du cinéma novo, dans le sens économico-social développé par Marx à partir d'une idée de Hegel et de Feuerbach (pour ce qui concerne le champ religieux) selon laquelle l'être humain n'a plus sa conscience individuelle, ni son identité et personnalité, « ce qui signifie que sa *volonté* est écrasée par la conscience d'un *autre*, ou par la conscience sociale – la conscience du groupe. C'est une forme de *para-conscience*, c'est-à-dire, une conscience particulière incomplète, à travers laquelle l'homme perd partiellement ou totalement sa capacité de décision. [...] il se massifie, appartenant à la masse et non à lui-même⁹⁰¹». L'aliénation saute du champ culturel au champ politique et religieux. Ainsi, la culture populaire passe d'une chose inauthentique, d'une fausse conscience (parce que le reflet d'une conscience étrangère à soi), à une mystification, à une non-conscience qui empêcherait l'homme d'affronter la « véritable » réalité tout en devenant un obstacle au processus de "conscientisation" et à la conséquente libération de l'homme simple par la révolution socialiste.

Pour les cinémanovistes, la culture populaire est perçue comme quelque chose d'authentique, mais mystifiante. Elle perd son caractère de culture aliénée, dans le sens où elle n'est plus perçue comme le reflet d'une culture exogène, et elle acquiert celui de culture politiquement aliénante, dans le sens où elle servirait à détourner l'homme de la réalité, l'empêchant de s'indigner et de faire la révolution libératrice. Plus ethnocentriques, les jeunes de gauche ne croyaient pas que la culture populaire s'améliorerait avec un meilleur développement du pays. Culture d'un peuple primitif, précapitaliste, il fallait, au moins dans un premier temps, qu'elle disparaisse pour que la modernité pût survenir.

⁹⁰⁰ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. L'idéologie allemande I. Op. cit. p. 15.

⁹⁰¹ BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo : Símbolo, 1977. p. 17-18.

Et si la culture populaire est aliénante (opium du peuple), le peuple, lui, est aliéné. Aliéné non seulement parce qu'il pratique une culture qui le détourne de la réalité, mais surtout parce qu'il est non politisé, désinformé et non conscient de la « vraie » vie. Si dans les films le peuple « inculte » et sans défense est aliéné en raison de la pratique d'une culture aliénante et inférieure – et il ne pouvait pas en être autrement s'agissant d'un cinéma paternaliste qui cherchait à construire son identité sur la représentation d'une culture authentiquement nationale et sur l'engagement politique –, extra-diégétiquement le public est aliéné car trop influencé par les images du cinéma américain. Comme l'avait observé Glauber Rocha, déçu par les échecs commerciaux des films engagés :

« Le cinéma américain [...] a eu une industrie de pression d'opinions qui a réussi, à longue échéance, à moduler une conscience. [...] Toute la classe moyenne de l'Amérique latine est formée par la mentalité du cinéma américain. Il est très difficile de convaincre que l'Américain spolie la société brésilienne. Cela n'est possible que dans les couches plus intellectualisées. La masse elle-même préfère le mythe de John Wayne [...] L'artiste engagé ne résout rien⁹⁰² »

Cependant, le fait est qu'il n'y a pas eu, de la part des cinémanovistes, une vraie tentative de conceptualisation, une préoccupation théorique avec la notion d'aliénation qui a acquis, de cette manière, une fonction simplement idéologique et ethnocentrique. S'appuyant sur l'idée d'une culture populaire considérée comme authentique mais aussi comme inférieure, comme opium du peuple et obstacle à l'éveil de la conscience du pauvre lorsqu'elle est comparée à la culture dite d'élite, les cinéastes de gauche ont dénoncé, de manière généralisée et très peu nuancée, l'aliénation présumée de la culture populaire sans aucune préoccupation pour son histoire, son passé de lutte et de résistance d'affirmations identitaires ou pour les possibilités concrètes de reconnaissance et d'évolution sociales que cette culture rendait possible. Ils ont même oublié que, dans *Les manuscrits de 1844*⁹⁰³, Marx affirme que la création artistique est une façon de s'opposer et de vaincre l'aliénation.

En réalité, la notion d'aliénation survient du fait qu'ils concevaient les expressions de cette culture comme non politisées, mais aussi comme un modèle d'art primitif, de l'art pour l'art que la réification du politique de la période exérait plus que tout. Pour eux, adeptes des analyses synchroniques de l'histoire, le ludisme et le mysticisme de la culture populaire ne serviraient qu'à maintenir le peuple dans une sorte d'extase illusoire, éphémère et aliénée.

⁹⁰² Cité chez : GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica...* Op. cit. p. 89.

⁹⁰³ MARX, Karl. *Les manuscrits de 1844*. Traduction inédite de Jacques-Pierre Gorgeon. Paris: FlamMáron, 1996. p. 115-116.

Ils étaient tellement convaincants, qu'une large partie de la critique, notamment de la critique internationale qui ne connaissait pas très bien la réalité brésilienne, se faisait presque le porte-parole de leurs idées. C'est le cas de René Gardies, pour qui :

« il faut bien constater que dans la décennie (1961-1971) où s'élabore ce texte, la classe populaire brésilienne souffre d'une aliénation quasi totale. Aliénation économique, politique, mystique (le mysticisme afro-brésilien, s'il a sauvé longtemps l'authenticité de la culture populaire, constitue un obstacle majeur à une prise de conscience politique) et même culturelle (le cinéma de consommation, américain et européen, a implanté des schémas de réception aliénants). Ce qui s'est tenté avant 1964 [...] fut seulement le fait des classes moyennes et des intellectuels, le peuple demeurant totalement à l'écart. C'est pourquoi celui-ci ne saurait conduire directement l'action des films et pourquoi sa présence est toujours ailleurs, déplacée, dans l'espace du discours des personnages. Dans l'en-deça ou l'au-delà, jamais à la barre⁹⁰⁴ ».

Ce texte aurait pu être écrit par n'importe quel réalisateur du cinéma novo tellement il est fidèle aux idées du mouvement. Le peuple, au contraire de ce que dit le chercheur français, n'est pas demeuré à l'écart, mais il a souvent été mis à l'écart par un processus de marginalisation orchestré par les gouvernements successifs qui ont toujours préféré prendre la défense des classes moyennes, niant aux pauvres le droit à l'éducation, à l'information et à des salaires dignes, sans compter les autres activités régaliennes. Même s'il voulait participer, s'organiser, ce qu'il parvenait à faire de temps en temps, il n'avait pas forcément les moyens sociaux de le faire. Ainsi, ce qui est considéré comme de l'aliénation politique, nous le voyons sous l'angle de la marginalisation, surtout en ce qui concerne l'économique et le politique. En outre, le peuple est éloigné du centre des films non pas par incapacité, mais pour satisfaire les ambitions messianiques des intellectuels, envieux de se transformer en philosophe roi de Platon et aussi parce que les intellectuels, paternalistes, ne le croyaient pas capable de le faire, d'où la nécessité d'un messie venu du dehors.

Nous souhaitons souligner le point de vue différent de certains critiques des *Cahiers du Cinéma*, notamment Pierre Kast qui, dans une interview de Glauber Rocha réalisée en 1969, démontre une profonde connaissance des religions populaires brésiennes, particulièrement des religions afro-brésiennes, qu'il présente comme l'un des plus grands et importants mouvements de résistance culturelle après l'esclavage. Même si le Glauber Rocha de l'époque de l'interview n'était plus le même que celui des films *Barravento* et *Deus e o diabo na terra do sol* et avait une autre conception de la religion populaire, nous sentons une certaine gêne dans la mesure où le réalisateur brésilien, souvent très bavard, ne rebondit pas sur les affirmations de Kast. Ni même quand les autres critiques qui accompagnent Kast affirment, pour souligner l'importance de la culture noire,

⁹⁰⁴ GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Paris : Seghers, 1974. p. 121-122.

que « la force noire existe non pas parce qu'elle se détache de la religion, mais au contraire parce qu'elle se resserre autour de sa religion⁹⁰⁵ ». On est loin de la représentation de la religion dans les films de la première phase, notamment dans *Barravento*.

En réalité, outre la question de la lutte anti-impérialiste, les intellectuels, ont jugé la culture populaire à partir de la culture dite d'élite et n'ont jamais cherché à savoir quelles étaient les véritables nécessités du peuple, à partir d'une écoute du peuple lui-même. Ils n'ont fait que condamner et critiquer l'aliénation supposée de quelques pratiques culturelles populaires qu'ils considéraient comme la responsable directe de la misère dans laquelle vivaient les subalternes. Aussi messianiques que les leaders religieux qu'ils dénonçaient, ils donnaient l'impression qu'il suffisait que le peuple reconnût et renonçât à l'aliénation pour que le paradis existe sur terre. Il n'a jamais été question - très probablement à cause de la notion de « front unique » et de son idée utopique d'une union nationaliste inter-classes sociales - de dénoncer et de critiquer l'analphabétisme des pauvres comme une partie d'une initiative dirigée et consciente de la part des gouvernements et des classes moyennes visant à maintenir le peuple désinformé afin de faciliter sa manipulation politique et son utilisation comme main-d'œuvre à bas coût. Outre le manque d'information, le pauvre n'agissait pas par peur des représailles du gouvernement comme le montre, sans plus ample développement, l'action des forces de l'ordre, alliées des classes dominantes, dans les films *Barravento*, *Os Fuzis*, *Vida secas* et *Terra em transe*, entre autres.

Toutefois, cette critique de la culture populaire faite par les intellectuels de gauche n'allait pas sans poser des problèmes. Carlos Nelson Coutinho estime l'association entre nationalisme culturel et économique ainsi qu'entre culture nationale et culture aliénée comme réactionnaires⁹⁰⁶, tandis que Marilena Chaui, en paraphrasant Marx, considère comme romantique cette conception de l'aliénation basée sur la responsabilisation du peuple et de sa culture « sans prendre en considération une détermination essentielle pour sa compréhension, c'est-à-dire, l'efficacité de la machine répressive montée, conservée et actionnée par les dominants⁹⁰⁷ ».

Vieira Pinto, comme beaucoup de marxistes avant lui, concevait l'aliénation comme un corollaire de la situation de dépendance économique. Mais, en interprétant autrement le déterminisme économique, il excluait les pauvres de l'état d'aliénation. D'après lui, n'ayant pas les moyens intellectuels ou économiques pour penser les problèmes politiques, les pauvres ne pouvaient pas

⁹⁰⁵ DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre et NARBONI, Jean. « Entretien avec Glauber Rocha », Cahiers du Cinéma, n° 214, juillet-août 1969. p. 26. L'interview a été publiée dans le livre *Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha.

⁹⁰⁶ “Cultura e ideologia”, texte inédit de Carlos Nelson Coutinho écrit sur commande du PCB pour un congrès qui aurait dû avoir lieu en 1969, mais que l'endurcissement de la dictature a contraint à annuler. Apud : FREDERICO, Celso. « A política cultural dos comunistas ». In : MORAES, João Quartim (org). *Teorias. Interpretações*. 6 Vols. 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007 (vol 3 de *Historia do marxismo no Brasil*). Op. cit. p. 351.

⁹⁰⁷ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia*. Op. cit. p. 46.

être désignés comme politiquement aliénés. L'aliénation était pour lui une catégorie restreinte aux élites dominantes qui avaient les moyens mais ne les utilisaient pas souvent. Il croyait, comme la plupart des partisans de la philosophie du "national-développementisme", qu'une fois dépassée l'étape du sous-développement économique, les pauvres adhèreraient automatiquement au nationalisme qui leur fournirait la conscience critique nécessaire à la suppression de leur aliénation⁹⁰⁸.

Même si implicitement elle met en valeur le rôle des intellectuels et de l'éducation, cette analyse⁹⁰⁹ de Vieira Pinto est *a fortiori* très intéressante car au lieu de considérer l'aliénation comme la cause de la misère, comme l'ont fait les cinémanovistes, il la conçoit comme sa conséquence et cela sans nier les liens de causalité du déterminisme économique. Vieira pensait, sans doute, à ce passage de *L'idéologie allemande* où Marx et Engels affirment que les hommes sont les produits de leur milieu social et que ce sont les conditions matérielles de leur existence qui déterminent leur conception du monde et leur conscience de soi et non l'inverse⁹¹⁰. La vie intellectuelle serait corollaire de la vie matérielle.

Cette analyse nous permet aussi d'inférer que les masses, au contraire de ce que suppose René Gardies, n'étaient pas forcément aliénées, mais qu'elles n'avaient pas les moyens (la force, le temps, le courage, les outils) de s'engager en raison, entre autres choses, de leur condition de marginalité sociale et économique. Elles se savaient exploitées, seulement elles ne savaient pas comment faire pour renverser la situation, étant donné que le suffrage universel, leur seul espoir, les décevait constamment. En plus, elles se sentaient délaissées et constamment manipulées par les autorités, qui ne pensaient qu'à leurs propres intérêts et à ceux de leurs classes. Il leur restait comme confort ponctuel le recours aux « escapismos » (les échappements, les points de fuite) de leur culture. Ainsi, même si ces « escapismos » peuvent être considérés à la fois comme aliénants ainsi que ponctuellement désaliénants⁹¹¹, ils ne devraient jamais être considérés comme la cause de la misère

⁹⁰⁸ TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB : Fábrica de ideologias*. Op. cit. p. 74-75.

⁹⁰⁹ Il va sans dire que nous ne partageons que ce qui concerne son analyse de l'aliénation des pauvres, étant donné que nous considérons la croyance dans le national-développementisme aussi exagérée et messianique que les autres idées de la gauche de l'époque. Dans un pays aussi hiérarchisé que le Brésil, où les classes dominantes sont très ambitieuses et très peu civiques, une égalité totale de droits et d'opportunités ne serait possible que par une révolution de type socialiste. L'État brésilien est trop connivent, trop soumis aux intérêts des élites pour qu'il se passe quelque chose par les voies constitutionnelles. Même aujourd'hui, avec un gouvernement plus progressiste, les changements sont lents et tardent à venir.

⁹¹⁰ MARX, Karl, ENGELS, Fredrich. *L'idéologie allemande I*. Op. cit. p. 8.

⁹¹¹ Les « escapismos », nous allons avoir l'opportunité d'y revenir, sont toutes ces choses qui aident l'homme à supporter la dure réalité, tels que les religions, les fêtes, quelques sources de loisir etc. Ils peuvent symboliser une double négation de la réalité. Dans un cas ils nieraient la réalité et seraient synonymes d'abstraction volontaire de cette réalité. On les utiliserait à tort pour éviter ou fuir, comme l'autruche, la vérité. Dans un autre, ils symboliseraient une négation, une réprobation de cette réalité. On aurait recours aux « escapismos » pour fuir, en la niant, une réalité ingrate, injuste et trop dure en espérant qu'ils puissent apporter une vie nouvelle, un salut quelconque. Si dans le premier cas, ils

des subalternes, qui résulterait du manque de moyens et de l'exploitation qu'ils subissaient. Attribuer la faute de la misère des pauvres à ses croyances et à ses pratiques culturelles serait dissimuler les véritables coupables.

C'est pourquoi, même si nous défendons l'idée que la culture populaire n'était pas souvent ou uniquement aliénée, nous pensons que cette absence d'un certain idéalisme ou d'un engagement plus accru de la part du pauvre et de sa culture pouvait aisément être attribuée à son manque d'espoir car, comme le dit Richard Hoggart, « Quand on ne s'attend pas à grand-chose de bon dans la vie, il est bien difficile de s'élever jusqu'à l'indignation morale⁹¹² ». Si le cinéma novo a préféré les représenter comme totalement et uniquement aliénés, c'est en raison de l'idéologie des réalisateurs qui, comme le suggère Fernão Ramos, plaçaient les films dans le cadre du contexte idéologique du début des années 1960 où « La représentation de l'univers populaire reflète l'émergence de toute une idéologie autour des 'classes populaires' qui traversera le cinéma brésilien en 1960-1962, laquelle aura ses réflets étendus jusqu'au coup militaire de 1964⁹¹³ », et même un peu après, à notre avis.

Cette notion d'aliénation était aussi fondée sur quelques idées communistes importées que nous avons considérées *supra* comme « hors de lieu », étant donné qu'elles faisaient abstraction de l'histoire et des spécificités brésiliennes. La notion d'aliénation, fût-elle d'origine « isébiennne » ou marxiste, était entièrement fondée sur la position anti-impérialiste et dans les deux cas il s'agissait de défendre et de valoriser l'industrie nationale. Les membres de l'Iseb défendaient l'économie et la culture brésiliennes contre les invasions étrangères, notamment américaines. L'authenticité de la culture brésilienne ne se dévoilerait au grand jour qu'après l'indépendance politique et économique du pays.

De son côté, le cinéma novo défendait le cinéma brésilien contre l'hégémonie du cinéma américain. L'option pour la culture populaire, pour l'engagement et pour l'auteurisme ont constitué une tentative d'affirmation d'une identité cinématographique possible et une alternative au cinéma commercial américain. Dans le cas spécifique du cinéma novo la critique de l'aliénation populaire, parallèlement à l'absence de critique portée aux classes moyennes, peut aussi être perçue comme une conséquence d'un supposé front unique nationaliste d'opposition à l'impérialisme américain.

Comme l'intellectuel cherchait un rôle social et ne pouvait pas critiquer les élites dominantes, en raison du supposé pacte nationaliste, il ne lui restait qu'à considérer la culture populaire comme

peuvent être perçus comme une aliénation et servir au conformisme, dans le deuxième cas ils se transfigureraient en une sorte d'utopie populaire et pourraient servir de base, de point de départ à une possible révolte.

⁹¹² HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. Op. cit. p. 138.

⁹¹³ RAMOS, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 329.

aliénante, ce qui lui permettait de se positionner comme sauveur d'un peuple sans défense. Ainsi, l'idée de considérer la culture populaire comme aliénante servait à la fois aux propos sur un cinéma engagé et au paternalisme messianique de l'intellectuel rédempteur venu de l'extérieur apporter la conscience aux incultes à partir de la démythification d'une culture prélogique qui ne servait qu'à dissimuler la réalité aux pauvres.

Dans tous les films de la première phase et quelques-uns de la deuxième phase, la culture populaire est représentée comme aliénante et, pour cette raison, comme un obstacle à la conscience et à la révolution. Au contraire de la grande majorité des analystes, nous ne pensons pas que les films représentent la culture populaire comme un stade nécessaire avant la révolution, mais comme un mal à extirper pour qu'une nouvelle ère émerge. L'avènement de la révolution est conditionné à l'inexistence de la culture populaire, du moins dans l'état d'aliénation où elle se trouvait à l'époque. Le *candomblé* dans *Barravento* (Glauber Rocha), le millénarisme et le *cangaço* dans *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha), le millénarisme encore dans *Os fuzis* (Ruy Guerra), la samba dans les films *Escola de samba alegria de viver* (l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*) et *Terra em transe*, le football dans les films *Garrincha*, *Alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade), *A falecida* (Léon Hirszman) et *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla), et toutes les religions brésiliennes plus populaires dans le film *Viramundo* (Geraldo Sarno), tous sont représentés comme des expressions d'une culture populaire aliénante dont la fin serait profitable à l'homme simple, qui pourrait finalement devenir sujet de son histoire, et déterminante pour l'arrivée de « la grande guerre », tel qu'annoncée par Antonio das Mortes. Dans aucun de ces films il n'est possible de parler de valorisation de la culture populaire, du mythe, étant donné que le cinéma novo n'en a perçu que les aspects supposés aliénés et aliénants.

Analysons maintenant quelques exemples de la culture populaire qui furent construits comme quelque chose de culturellement aliénant dans certains films du cinéma novo.

2.5 - La construction de la culture populaire comme opium du peuple

Ici nous allons analyser la représentation de quelques manifestations de la culture populaire qui ont été construites dans les films du cinéma novo à partir de la notion marxiste d'opium du peuple.

2.5.1 - La représentation des religions populaires

Au début du film *Barravento* nous pouvons lire le texte suivant :

« Dans le littoral de Bahia vivent les pêcheurs noirs de 'xaréu', dont les ancêtres sont venus esclaves de l'Afrique. Subsistent jusqu'à aujourd'hui les cultes aux dieux africains et tout ce peuple est dominé par un mysticisme tragique et fataliste. Ils acceptent la misère, l'analphabétisme et l'exploitation avec la passivité caractéristique de ceux qui espèrent pour le royaume divin. 'Yemanjá' est la reine des eaux, 'la vieille mère d'Irecê', maîtresse de la mer qui aime, protège et châtie les pêcheurs. 'Barravento' est le moment de la violence, quand les choses de la terre et de la mer se transforment, quand dans l'amour, dans la vie et dans le milieu social surviennent des changements...».

Nous ne nous attarderons ni sur l'aspect totalement pamphlétaire de ce texte, qui est caractéristique de l'époque, ni sur les quelques incohérences qu'il présente⁹¹⁴ ni sur son aspect rébarbatif par rapport à ce qui est montré dans le film, pour nous concentrer sur sa conception d'une culture populaire comme opium du peuple, comme un obstacle à l'éveil de la conscience d'un peuple représenté comme une masse manipulée en attente d'un rédempteur, qui était entièrement tributaire de l'interprétation de l'idéologie marxiste prédominante dans le Brésil des années 1960, même si la plupart des jeunes cinéastes n'avaient pas encore lu l'auteur allemand, comme l'a affirmé Glauber Rocha dans une lettre à Paulo Emilio⁹¹⁵. Cette question de la culture comme opium du peuple est inspirée par un passage dans lequel Marx observait que :

« La misère religieuse est, d'une part, l'expression de la misère réelle, et, d'autre part, la protestation contre la misère réelle. La religion est le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'une époque sans esprit. C'est l'opium du peuple. Le véritable bonheur du peuple exige que la religion soit supprimée en tant que bonheur illusoire du peuple. Exiger qu'il soit renoncé aux illusions concernant notre propre situation, c'est exiger qu'il soit renoncé à une situation qui a besoin d'illusions. La critique de la religion est donc, en germe, la critique de cette vallée de larmes, dont la religion est l'auréole⁹¹⁶».

Marx apporterait davantage de précision lorsque, dans un passage de *Le capital*, il affirme que :

« Généralement, le reflet religieux du monde réel ne pourra disparaître aussi longtemps que les conditions de travail et la vie pratique montreront aux hommes des relations plus transparentes et rationnelles non seulement

⁹¹⁴ Pour plus de détails sur cette question, voir José Gatti, *Barravento: a estreia de Glauber*. Op. cit. p. 57-58; et Renato Silveira, "O jovem glauber e a ira do orixá". Op. cit. 92-95.

⁹¹⁵ « Le film part, même si c'est de manière très primaire, de 'la religion est l'opium du peuple'. J'avance que je n'ai jamais lu Marx ». Lettre de Glauber Rocha à Paulo Emilio Sales Gomes datant du 02 novembre. In: BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. Op. cit. p. 125. Nelson Pereira dos Santos a aussi affirmé que les jeunes intellectuels ne faisaient parfois que commenter des idées et des livres qu'ils connaissaient peu et mal. In : Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema : o caso Vera Cruz*. Op. cit. p. 208.

⁹¹⁶ MARX, Karl. *Contribution à la critique de La philosophie du droit de Hegel*. Texte Consulté sur le WEB le 27 octobre 2012. In : <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm>.

des hommes entre eux, mais aussi des hommes avec la nature. La vie sociale, dont la base est formée par la production matérielle et par les relations que celle-ci implique, ne sera libérée du nuage mystique qui la recouvre que le jour où dans la vie sociale se manifestera l'œuvre d'hommes librement associés, agissant consciemment et maîtres de leur propre mouvement social⁹¹⁷».

Notons l'ambivalence évidente de cette condamnation de la religion qui peut aussi être analysée comme une défense partielle. Marx ne conçoit pas la religion simplement comme une source d'irrationalismes superstitieux ou comme la cause des malheurs de l'homme simple, mais comme le résultat des conditions matérielles difficiles de sa vie. La religion y est perçue comme une espèce de baume quasiment nécessaire à une plaie sociale constamment ouverte. Proclamer l'extinction de la religion, c'est avant tout, pour lui, proclamer la fin de cette "blessure sociale" qui justifierait l'existence de l'opium religieux. Marx essaie de démontrer qu'il ne faut pas seulement essayer de signaler la mystification religieuse, mais qu'il faut surtout essayer de comprendre l'homme aliéné et les contradictions internes des sociétés comme partie d'un même processus qui produit cette condition d'aliénation en engendrant des mécanismes de condensation des frustrations sociales dans un contexte socio-historique bien précis. Avec la dernière phrase de la première citation, Marx dit clairement qu'il ne faut pas s'attaquer seulement à la religion, mais notamment à ce qui la rendrait possible, à ce qui favoriserait son existence, qui en serait la cause, c'est-à-dire, « la misère réelle » qui obligerait l'homme simple à chercher refuge dans l'immatérialité religieuse, qui en serait la conséquence.

Cette position nuancée de Marx, qui conçoit la religion comme une idéologie - donc comme une image à l'envers du monde -, est totalement opposée à celle des cinémanovistes qui ont accusé la religion populaire d'être la responsable de l'aliénation et de la paralysie des pauvres, la cause de leurs malheurs sociaux, au lieu de la voir comme une conséquence, comme l'avait fait Marx. Pénétrés par une attitude paternaliste au contour visiblement autoritaire, ainsi que par leur envie de réaliser un cinéma politiquement engagé à partir d'une culture populaire-nationale authentique, les jeunes réalisateurs n'ont pas su ou voulu voir l'ambivalence des religions populaires qui, comme l'observe la philosophe marxiste Marilena Chaui en traduisant autrement le cerne de la pensée de Marx citée ci-dessus, « se réalise comme une forme de connaissance du réel, comme une pratique qui à la fois renforce et nie ce réel, qui combine fatalisme (conformisme) et désir de changement (anticonformisme)...⁹¹⁸».

Même si elle est légèrement transformée, ce qui ressort de cette proposition marxiste, c'est le discours d'origine anthropocentrique, d'inspiration feuerbachienne, qui fait de l'homme le centre de

⁹¹⁷ Cité chez : KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 58-59.

⁹¹⁸ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 84.

tous les intérêts, l'homme base de l'homme, l'*homo homini deus*. Cependant, au contraire de Feuerbach, Marx ne pensait pas que la conscience de Dieu et de l'homme ne faisaient qu'une. Pour lui, Dieu était un mal et/ou une nécessité temporaires, mais une fois les problèmes qui rendent possible la croyance en Dieu disparus, l'homme s'éloignera de la foi (un peu comme les membres de l'Iseb concevaient l'aliénation : une fois le développement et l'indépendance économique du pays atteints elle disparaîtrait). Pour Feuerbach, l'un des premiers à parler d'aliénation religieuse, le Dieu de l'homme se confondrait avec sa propre essence étant donné que « l'être divin n'est rien d'autre que l'essence humaine ou mieux, l'essence de l'homme, séparée des limites de l'homme individuel, c'est-à-dire réel, corporel, objectivée, c'est-à-dire contemplée et honorée comme un autre être, autre particulier distinct de lui » ce qui veut dire, poursuit-il, que toutes les caractéristiques de l'être divinisé appartiennent à la nature humaine⁹¹⁹.

Quand bien même tous les deux chercheraient à valoriser l'homme, ils le font de manière entièrement différente. Là où Marx voit la religion comme le corollaire d'un processus d'origine sociale, Feuerbach, qui cherche ses explications plutôt dans la philosophie et dans l'anthropologie que dans la sociologie, la voit quasiment comme quelque chose de naturel, d'inhérent à l'être humain. Si l'un cherche à affirmer l'importance et la primauté du social dans la vie de l'homme, l'autre cherche à restreindre la dimension de la religion sans la réduire aux déterminismes d'origine sociale et économique et sans la nier totalement puisque, outre la conscience du genre humain qu'elle impliquerait, elle servirait aussi à distinguer l'homme des animaux⁹²⁰, qui n'en ont pas. En fait, tous les deux semblent admirer l'authenticité anthropologique de la religion, son côté humaniste, au détriment de la croyance illusoire et des dogmes théologiques.

Toutefois, il faut souligner que si la religion apparaît, autant pour Marx que pour Feuerbach, comme l'aliénation de la conscience de soi qui entraînerait une séparation de l'homme d'avec lui-même, pour Feuerbach, pour qui Dieu est le reflet de l'homme et non l'inverse, le christianisme, souvent encensé par certains marxistes, ne comporterait aucun progrès culturel et serait « l'expression la plus achevée de l'inculture⁹²¹ ».

C'est en ces mêmes termes ethnocentriques, d'origine plutôt feuerbachienne que marxiste, que les cinémanovistes auraient idéalisé une notion de culture populaire aliénante faisant abstraction de son ambivalence naturelle et de son historicité. En réalité, en ne reconnaissant que sa dimension négative d'opium du peuple et refusant toute contextualisation, ils ont surtout confondu la religion populaire avec la religion des classes dominantes, avec le christianisme - comme si elles étaient

⁹¹⁹ FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Traduction de Jean-Pierre Osier avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein. Paris: Gallimard, 2008. p. 131.

⁹²⁰ Idem. p. 117.

⁹²¹ Idem. Présentation de Jean-Pierre Osier. p. 41.

interchangeables et ne constituaient nullement, ainsi que le présupposait Gramsci, une conception du monde selon différentes classes et catégories - sans porter attention aux particularités et aux déterminismes historiques et sociaux autour des religions populaires. Ainsi, au nom de leur paternalisme et de la conception d'un cinéma engagé, ils n'ont pas su voir, comme le suggère Marx dans la citation ci-dessus, la religion populaire comme une réponse, pour le meilleur ou pour le pire, aux malheurs et aux souffrances du pauvre, mais seulement comme quelque chose d'aliénant, obstacle à la conscience critique. Au lieu de s'attaquer aux principales difficultés du peuple en critiquant et en condamnant ses principaux bourreaux, ils ont préféré critiquer le peuple.

Concernant son film *Barravento*, Glauber avait affirmé dans une lettre à Paulo Emílio qu'il était en train de réaliser le film « avec le sentiment que le peuple brésilien souffre davantage parce qu'il est plus religieux : aussi bien l'ouvrier catholique que le *nordestino* fanatique ou le Noir fétichiste. Ces gens-là n'acquerront ce que l'on appelle 'conscience sociale' que lorsque leurs croyances y compris le carnaval, qui est la religion du *carioca* pauvre, seront jetées par terre⁹²²». La mention du carnaval ne fait que confirmer que la cible des cinémanovistes était bien la culture populaire dans sa totalité. Dans cette même lettre, Glauber assume que le film « est contre les *candomblés*, contre les mythes traditionnels, contre l'homme qui cherche dans la religion le soutien et l'espoir⁹²³».

Avant de désigner les problèmes posés par cette posture des jeunes cinéastes, essayons d'analyser la représentation de quelques expressions de la culture populaire au sein de certains films du cinéma novo.

2.5.1.1 - Le candomblé dans *Barravento*

Nous avons déjà analysé comment dans *Barravento* Glauber Rocha représente le *candomblé*, la principale religion afro-brésilienne, de manière très réductrice du début jusqu'à la fin du film. La religion est montrée comme quelque chose d'archaïque, source de magie noire, aliénante et responsable de la misère et du retard des pêcheurs et de la communauté de Buraquinho. La seule solution possible qui se présente aux pêcheurs dans un film très schématique, s'ils veulent s'en sortir, est de fuir vers la ville (représentée comme une option moderniste et éclairée par opposition aux archaïsmes et aux obscurantismes de la vie à l'intérieur du pays) ou de susciter le *barravento* définitif qui provoquerait la démystification de leur société et l'émergence de l'éveil critique, prélude nécessaire au soulèvement révolutionnaire.

⁹²² Lettre de Glauber Rocha à Paulo Emilio Sales Gomes datant du 2 novembre 1960. In: BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. Op. cit. p. 127.

⁹²³ Idem. p. 126.

C'est pourquoi ici nous nous contenterons de démontrer certains aspects importants qui furent ignorés par la critique des jeunes réalisateurs du cinéma novo. Ignorés non pas parce qu'ils les méconnaissaient, mais surtout parce que cela faisait partie de leur idéologie, de leurs ambitions paternalistes de sauver un peuple sans défense, ainsi que de leur envies d'affirmer une identité pour le cinéma brésilien fondée sur l'engagement politique et sur la représentation critique de la réalité du peuple brésilien, tout en fonctionnant comme une alternative au cinéma commercial et aliénant américain. En outre, ce nouveau cinéma pourrait rendre possible le rêve économique de conquête d'un marché cinématographique entièrement dominé par les films étrangers, notamment américains. Il est important de souligner le rôle idéologique de leur conception du populaire car dans la pratique ils n'étaient pas aussi imperméables à la religion populaire qui ne le montrent leurs films. Nous avons déjà observé *supra* que Paulo César Saraceni a eu deux femmes qui appartenaient au *candomblé*, qu'il s'est marié une fois dans un lieu de culte de cette religion et qu'en 1972 il a réalisé un documentaire intitulé *Nosso Sr. Oxalá*⁹²⁴ ("Notre père Oxalá") sur le syncrétisme religieux. Encore en 1972, il a aussi réalisé le film *Amor, carnaval e sonhos* (« Amour, carnaval e rêves») où quelques entités du *candomblé*, ainsi que quelques personnages de la mythologie romantique mondiale, participent au carnaval *carioca*, sans doute la plus grande fête populaire brésilienne. La séquence finale du film est une apologie de la religion afro-brésilienne et des orixás auxquels Paulo César semble s'identifier. Necy Rocha, sœur de Glauber Rocha et femme de Walter Lima Júnior, consultait régulièrement les pères de saint (*babalorixás*); le père de Walter Lima était lié au spiritisme. Deux ans après la mort de Glauber Rocha, invité par la Mairie de Rome à organiser une fête en son honneur, Giani Amico a invité plusieurs musiciens brésiliens, notamment des *bahianais*, sans oublier d'amener quelques illustres représentants du *candomblé*. Gianni savait très bien que si dans leurs films ils adoptaient une posture marxiste vis-à-vis de la culture populaire, dans les conversations de leur vie quotidienne la religion et le football avaient quasiment autant d'importance que le cinéma.

Cela n'est pas étonnant étant donné que même les plus grands intellectuels communistes ont souvent eu une grande sympathie pour le *candomblé*, peut-être en reconnaissance à son passé de lutte et de résistance contre le colonisateur. Dans les années 1940, le député communiste et écrivain Jorge Amado crée, en pleine persécution par les autorités des lieux de culte des religions afro-brésiennes, une loi assurant la liberté religieuse dans le pays, ce qui n'a pas empêché les cultes afro-brésiliens d'être poursuivis par la police jusqu'au milieu des années 1970. Un peu avant, pendant la violente répression des communistes qui a suivi l'échec de la tentative de révolution

⁹²⁴ C'est la principale entité du panthéon Yorouba. Oxalá est le dieu de la création et de la procréation et est souvent associé à Jésus Christ dans le syncrétisme.

communiste de 1935, le folkloriste communiste Edison Carneiro a trouvé refuge dans un *terreiro* de *candomblé* durant un certain temps. Le même Edison Carneiro qui, en 1937, avec l'aide du journaliste Aydano do Couto Ferraz, tous les deux membres du PCB, a organisé le IIème Congrès afro-brésilien.

Les films des jeunes cinéastes ont ignoré, au nom de l'idéologie, toute l'historicité du *candomblé*, son passé de résistance dans la lutte des Noirs pour affirmer leur culture et leur identité, ce qui leur avait permis de garder un lien avec leurs origines, mais surtout de résister à la tentative d'émiettement et d'effritement de leur être et de lutter contre une culture imposée du dehors par les colonisateurs blancs. Les réalisateurs ont aussi négligé le rôle que cette religion a eu, à l'instar d'autres religions populaires, dans la constitution d'une chaîne de solidarité entre les Noirs de différentes ethnies qui les faisait se sentir plus forts et a rendu possible le sentiment d'appartenance dénié par l'esclavage.

Tout aussi important dans les films de la première phase du cinéma novo, c'est, comme le note Jean-Claude Bernadet dans son livre *Brasil em tempo de cinema*, l'absence de critique des classes dominantes, des détenteurs des moyens de production, ce qui ne fait qu'augmenter le sentiment d'une mauvaise foi de la part des intellectuels envers le peuple. Dans *Barravento*, cette malveillance intellectuelle apparaît sans ambages lorsque l'émissaire du patron annonce son refus de donner un nouveau filet et que les pêcheurs partent réparer le vieux. Au lieu de condamner le geste capitaliste du patron, responsable de l'exploitation des pêcheurs, Firmino accuse la religion d'en être la responsable. Il crie que les Noirs sont allés au Brésil pour souffrir (il parle comme si leur départ de l'Afrique avait été un acte volontaire), qu'ils travaillent beaucoup, mais ne mangent rien, sauf lui parce qu'il avait déjà abandonné cette histoire de religion, parce qu'il savait que « le *candomblé* ne résout rien, rien du tout » et que la seule solution est de lutter et de résister.

Dans la suite de la séquence, quand l'émissaire apparaît pour récupérer le filet que Firmino avait coupé, ce dernier manifeste une envie de réagir, mais non contre le système capitaliste ou contre les patrons, symbole majeur de l'exploitation des subalternes, mais contre la police qu'il déteste. La même police que, quelques secondes auparavant, dans un dialogue avec Cota juste après avoir coupé le filet, il avait accusée de le poursuivre et de l'empêcher de gagner sa vie dans la ville. Pour mieux marquer le conformisme des pêcheurs, Aruan, qui avait manifesté l'envie de résister mais qui ne l'a pas fait pour se conformer et agir en tant que membre d'un groupe et non pas comme individu, l'empêche de réagir.

Cette scène montrant un peuple incapable de réagir contre l'émissaire du patron, mais n'hésitant pas à se bagarrer en son sein fait penser à un passage du livre *Les Damnés de la terre*, pourtant sortie lorsque le film était déjà en train d'être réalisé, dans lequel Fanon écrit que si le policier ou

l'occupant, comme disait Paulo Emilio, peuvent frapper et/ou humilier constamment l'occupant sans qu'il esquisse une réaction, « on verra le colonisé sortir son couteau au moindre regard hostile ou agressif d'un autre colonisé. Car la dernière ressource du colonisé est de défendre sa personnalité face à son congénère. Les luttes tribales ne font que perpétuer de vieilles rancunes enfoncées dans les mémoires⁹²⁵».

Un peu plus tard dans le texte, en essayant d'expliquer le rôle de la religion dans l'attentisme et dans la paralysie des subalternes, ainsi que son importance dans la sublimation de leurs énergies agressives, Fanon observe que, pour cause de la religion, les colonisés finissent par ignorer toute la méchanceté des colons. Ainsi, par une sorte de « fatalisme, toute initiative est enlevée à l'opresseur, la cause des maux, de la misère, du destin revenant à Dieu. L'individu accepte ainsi la dissolution décidée par Dieu, s'aplatit devant le colon et devant le sort et, par une sorte de ré-équilibration intérieure, accède à une sérénité de pierre⁹²⁶». Ce n'est pas du tout le cas de certaines religions populaires brésiliennes où le peuple demande des améliorations et parfois même la mort de ses malfaiteurs.

Comme nous l'explique Fanon, cette scène de bagarre ne sert qu'à confirmer la thèse de la passivité et de l'inertie du peuple afin de mieux justifier la nécessité d'un être supérieur venant du dehors apporter la conscience à une masse ignorante et sans défense. A ce sujet, Glauber Rocha a affirmé que :

« Ce qu'il faut d'abord faire est d'essayer de donner au Noir la conscience de cette misère et peut-être l'accentuer le plus possible, comme on accule un chat dans une impasse. C'est ainsi qu'a agi Fidel avec les paysans cubains. La tumeur a explosé. La thèse de la lâcheté, de la faiblesse et de la servilité des pauvres brésiliens est très correcte. Nous devons les rendre conscients de ce qu'ils sont. Avoir la pitié du pauvre signifie être encadré par le champ du 'service social' [...] L'assistance sociale est un truc de la conscience bourgeoise afin de pouvoir avaler son whisky en paix⁹²⁷ ».

Dans son film *Barravento*, Glauber Rocha a oublié l'importance que la religion avait comme espace d'intégration et de résistance pour les Noirs dans leur lutte pour l'affirmation d'une identité personnelle et culturelle. Depuis leur arrivée sur le territoire brésilien, tout a été fait par le colonisateur pour annihiler le passé religieux, politique, ethnique et culturel des Noirs. La pratique religieuse était leur seule façon de garder un lien avec leur culture d'origine. Comme l'observe Maria do Socorro Carvalho, le candomblé était l'un des seuls points de référence pour les noirs en

⁹²⁵ FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 55.

⁹²⁶ Idem. Op. cit. p. 56.

⁹²⁷ ROCHA, Glauber. "Experiência Barravento : confissão sem moldura". Journal *Diário de Notícias*, 25-26 de dezembro de 1960.

terres étrangères. « Dans les relations sociales, il a fonctionné comme l'une des formes de création et de maintien du complexe réseau de solidarité entre les Noirs, esclaves ou affranchis, en servant de soutien affectif et financier essentiel. La résistance de ces religions a encore permis la poussée du versant culturel africain, sans laquelle la culture brésilienne serait certainement moins riche⁹²⁸». Quant à l'importance du rituel pour la culture noire, il est essentiel dans la mesure où il fonctionne comme un moment d'échange culturel et de perpétuation du symbolisme religieux, mais aussi comme l'affirmation de la culture des Noirs, de leur mémoire collective qui les a empêchés d'être assimilés, d'être absorbés par la culture de l'Autre. Comme le souligne Muniz Sodré :

« Dans le rituel – cette stratégie des apparences -, les gestes, les chants, le rythme, les danses, les nourritures, tous les éléments symboliques s'enchaînent sans relations de cause à effet (il n'y a pas de signe déterminant), mais par contiguïté, par contact concret et instantané. La magie et la musique partagent le même langage, la même absence de signification, la même pluralité des espaces⁹²⁹».

Ce rituel, qui s'accomplit dans un *terreiro*, lieu de rassemblement et de pratique culturelle et culturelle, est une espèce de condensé de presque toutes les expressions culturelles des Noirs, mais est aussi :

« à la fois (a) un continuum culturel, c'est-à-dire, la persistance d'une forme de rapport avec le réel, mais reposée dans l'Histoire [...] et (b) un effort de *résistance* à l'idéologie dominante, dans la mesure où l'ordre originaire ici reposé comporte un projet de l'ordre de l'humain, alternatif à la logique de pouvoir en vigueur. Même si cette alternative n'assume plus des expressions guerrières, la résistance est un effet d'hétérogénéité culturelle dans un même territoire politique. Les pratiques du *terreiro* rompent les limites d'espaces, pour occuper des lieux imprévus dans l'intrigue des rapports sociaux de la vie brésilienne⁹³⁰». (c'est l'auteur qui souligne).

En analysant l'importance et la cohérence du travail social et culturel d'un *terreiro* et le fait que nous n'y retrouvons pas le même système de vérités absolues et universelles caractéristiques des rites de véridicité occidentaux, Muniz Sodré affirme que cela expliquerait « l'impossibilité de 'récupération' de l'univers culturel archaïque par n'importe quel discours révolutionnaire classique, marxiste ou non, étant donné que le concept classique de révolution est encore un moment de dialectique occidental de vérité⁹³¹».

⁹²⁸ CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana : cinema na Bahia (1958-1962)*. São Paulo: USP, 1999 (thèse de doctorat). p. 125.

⁹²⁹ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 135.

⁹³⁰ Idem. p. 91.

⁹³¹ Idem. p. 114.

Le colonisateur, qui ne s'intéressait qu'aux capacités physiques des Africains, connaissait la valeur, la signification et l'importance que la culture avait pour les Noirs – comme forme de résistance non seulement culturelle mais aussi existentielle, dans la mesure où ces pratiques magiques leur permettait de se sentir un être existant, pas encore totalement brisé par les coups du fouet et de la vie en captivité - et a tout fait pour les en priver. Selon l'historien brésilien Joel Rufino dos Santos :

« Pour les esclavagistes, la culture des Africains était un luxe non nécessaire. D'abord ils l'ont admirée, puis l'ont méprisée. Plus qu'un luxe, cependant, elle était un obstacle à l'esclavage des Africains, puisque c'est elle qui les maintenait comme des *êtres entiers* – incapables, pourtant, de dépenser toute leur énergie dans le travail gratuit pour un autre. Pour avoir l'Africain comme esclave, il était nécessaire de lui supprimer la culture – l'âme – en le transformant en bête ou chose. On lui enlevait son nom tribal, on lui imposait un autre, portugais ; on lui interdisait la religion ancestrale, on l'obligeait à accepter celle du Christ⁹³². (C'est l'auteur qui souligne).

Le colonisateur avait pleinement conscience que l'expression de leur mémoire collective à partir de la pratique de leur cosmogonie africaine était une forme dangereuse d'affirmation de soi qui contrariait et niait les principes colonialistes car, comme le note le philosophe brésilien Marco Aurélio Luz, « la religion [noire] est une source qui permet la dynamisation d'un *ethos*, est indicatrice de comportements, habitudes, enfin d'une manière noire d'être. Elle établit et présente une éthique propre. Elle imprime des formes de relations sociales, en stipulant des formes d'organisation propres et des hiérarchies et en stimulant la vie communale⁹³³».

Plus tard, dans la troisième phase du cinéma novo, quand les cinéastes auraient une autre conception de la culture populaire et que le poids de l'idéologie se retrouverait amoindri après le coup d'État de 1964, Glauber affirmerait qu'à Bahia « la civilisation noire avait réussi à imposer ses religions, cuisine, musique, danses. Même politiquement elle a résisté à la dictature de Vargas à travers une véritable guerre clandestine⁹³⁴» et que « Les plus grandes rebellions de l'histoire brésilienne sont les guerres que les Noirs et les paysans mystiques ont organisé à l'époque de l'esclavage. Les plus célèbres sont celles de Zumbi dos Palmares (noire) et Canudos (mystique/paysanne)⁹³⁵».

Voyons à présent comment le cinéma novo a représenté les mouvements messianiques.

⁹³² SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. 2e. São Paulo: Global, 2006. p. 12-13.

⁹³³ LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 38.

⁹³⁴ Entretien de Glauber Rocha aux Cahier du Cinéma, n° 214, juillet-août 1969. Publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 197.

⁹³⁵ Idem. p. 198.

2.5.1.2 - Le messianisme

Ici nous allons analyser la représentation du messianisme dans les films *Deus e o diabo na terra do sol* et *Os fuzis* et la manière dont la religion populaire est encore une fois représentée comme source d'aliénation, obstacle à la conscience critique du peuple et associée à la misère et à la décadence socio-économique des régions où elle prédomine. Commençons par analyser le film de Glauber Rocha qui raconte l'histoire du couple Manuel et Rosa qui, en essayant de fuir la misère du *sertão*, traverse une sorte de rite initiatique qui lui fait découvrir le messianisme et le *cangaço*, représentés dans les films comme aliénants et inefficaces, avant de pouvoir finalement atteindre l'éveil critique de sa conscience.

L'influence principale du film est la culture populaire du *Nordeste* du Brésil. De manière très judicieuse et intelligente, Glauber se réapproprie la littérature de *cordel* comme moyen de discuter de questions plus profondes sur la réalité politique, sociale et économique du Brésil. Comme lui-même l'affirme, dans le film il y a tout un héritage portugais et espagnol d'une certaine poésie populaire qui celle des *cantadores* [des chanteurs populaires dont les chansons sont des récits historiques]. [...] Tout l'épisode de Corisco dans *Deus e o Diabo* a été tiré de 4 ou 5 romans populaires et la séquence de la mort de Corisco suit le découpage d'une chanson⁹³⁶».

Le film est divisé en trois parties et chaque partie se termine par une mort qui lance le couple dans la partie suivante. Ces trois morts sont presque comme des rites propitiatoires, dans le sens où elles apportent un changement dans la vie du couple principal, malgré lui. Elles suscitent chez Manuel une prise de conscience de l'inutilité et de l'incongruité de ses actions, mais dénotent aussi sa conscience changeante ou, autrement dit, sa totale inconscience qui lui fait confier sa destinée au gré de Dieu et du Diable.

D'abord il y a l'assassinat par Manuel du "colonel", son patron, qui lance le couple, le fil conducteur de l'intrigue, sur le chemin de la quête de la prise de conscience. Manuel espérait échanger les vaches auxquelles il avait droit contre un peu de terres de façon à avoir ses propres plantations. Voyant ses rêves contrariés par un colonel égoïste et impitoyable qui considère que toutes les vaches mortes appartenaient au vacher, Manuel se venge et le tue. Il était important pour les enjeux du film que la première mort soit une sorte de réaction, d'acte de rébellion de Manuel contre la violence commise par un système injuste qu'il aimerait bien renverser et exterminer. Cette attitude de Manuel est fondamentale comme point de départ de son processus de prise de conscience.

⁹³⁶ ARLORIO, Piero. CIMENT, Michel. "Entretien avec Glauber Rocha", *Positif*, n° 91, janv 1968. p. 19-36. Publié dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 113-114.

Expulsés de leur maison par les hommes de main du colonel, désillusionnés et sans savoir où aller, ils trouvent dans la foi et les promesses de miracles du leader messianique Sebastião le réconfort et l'espoir d'un avenir meilleur dont ils ont besoin pour supporter l'apprêt de la vie. Le messianisme promet aux misérables que le *sertão* deviendra mer et que la mer deviendra *sertão*, tout en déclarant qu'il faut combattre les forces de l'ordre qui attaquent les pauvres et les innocents. En outre, il affirme qu'il existe quelque part une île où « tout est vert. Les chevaux mangent les fleurs et les enfants boivent le lait dans les eaux des fleuves. Les hommes mangent le pain fait à partir de la pierre et la poussière de la terre devient farine [de manioc] », mais pour y arriver il faut sacrifier le sang des innocents (des enfants) et des impurs. Ainsi, le leader religieux, lequel est le seul espoir de salut d'un peuple abandonné par les autorités et les hommes, les déçoit. Fanatique, il finit par se comporter en assassin.

Puis, avec l'assassinat du saint par Rosa, révoltée par le sacrifice des enfants, mais aussi parce qu'il voulait la tuer, ils sont amenés à la violence vindicative du *cangaço* par l'aveugle Júlio. Le fait que ce soit Rosa, représentante du peuple, et non pas Antonio, représentant des forces de l'ordre, qui tue le religieux est très intéressant et significatif, même si Rosa semble, dans cette première partie, plus proche de la conscience intellectuelle que de celle du peuple. Représentée comme une sorte de réaction légitime, le meurtre du saint révèle une deuxième prise de conscience et apporte une idée de révolte et de mécontentement du peuple envers un leader qui assassinait les innocents qu'il était censé protéger, tandis que si l'assassinat avait été commis par les forces de l'ordre, comme c'était le cas dans la plupart des cas de ce type au Brésil et comme c'était le cas dans les premières versions du scénario⁹³⁷ du film, cela aurait indiqué l'oppression du peuple et l'abus de pouvoir de la part des représentants des autorités politiques, ce qui, sans que l'on sache vraiment pourquoi, le réalisateur a préféré éviter.

Les *cangaceiros* étaient à l'origine des bandits d'honneur qui incarnaient la virilité des *sertanejos*, des « hommes forts avant tout », qui cherchaient à venger les injustices et les actes de violence commises contre le peuple par les "colonels". Corisco, le leader survivant du massacre de sa bande, n'aime pas non plus les injustices commises par les représentants de l'État, mais il semble combattre les forces de l'ordre non pas pour protéger le peuple, mais pour se venger au nom du peuple dont il a de la peine à supporter la souffrance, raison pour laquelle il préfère, à l'instar d'Antonio das Mortes, tuer le peuple plutôt que de le voir mourir de faim. « Je suis en train d'assurer mes engagements, mon parrain Cicéro, de ne pas laisser le pauvre mourir de faim », dit-il après avoir tué quelques membres du peuple. Il incarnerait la force et la bravoure des *sertanejos*.

⁹³⁷ MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo : Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005. p. 43.

Corisco et Sebastião nient et combattent la dure réalité du pauvre avec des armes différentes. Si le leader messianique essaie, au nom d'une métaphysique de la foi matérialisée par une croyance en un Dieu tout-puissant, d'amener le peuple à un lieu sur terre où il y aurait de l'abondance et où les hommes seraient heureux, le *cangaço*, plus fataliste et anarchique, a perdu la foi dans la possibilité d'un salut sur terre et ne croit plus qu'en la force de son fusil, qu'il utilise de manière sanguinaire pour tuer les pauvres et ainsi les empêcher de souffrir. Une attitude qui démontrerait plus de haine qu'une tentative de délivrance quelconque.

Néanmoins, tous les deux agissent contre la dureté de la réalité et du présent qui, d'une certaine manière, sont niés par ses actes violents et/ou utopiques. Mais l'un symboliserait l'aliénation la plus totale étant donné qu'il nie la réalité en transférant la solution de ses problèmes à une force transcendante. L'essence de l'homme et son salut, comme le souligne Feuerbach, sont aliénés dans un Dieu considéré comme supérieur à l'homme. L'autre nie la réalité et la possibilité d'une aliénation en tuant les pauvres. Au fond, le film veut démontrer que derrière leurs envies de sauver le peuple, même si la violence du *cangaço* semble positivée par le film en tant que refus radical de l'aliénation, se dissimuleraient le fanatisme et l'instinct assassin de deux monstres froids. Moins manichéens que Firmino, Corisco et Sebastião (et surtout Antonio das Mortes) sont très ambivalents. Ils sont représentés comme l'expression à la fois du bien et du mal - saint guerrier et dragon de la méchanceté, Dieu et Diable – et non pas comme un conflit existentiel qui opposerait des caractéristiques antinomiques au sein d'une même personne, mais comme une sorte de synthèse complémentaire.

Avec la dernière mort, celle de Corisco, tous les obstacles à la liberté du peuple ont été supprimés et le couple peut finalement partir vers la "lumière" des villes, comme l'ont fait Firmino et Aruan, afin de finaliser son processus de désaliénation. Comme le film ne reconnaît pas la valeur du mysticisme et du *cangaço* comme pratiques révolutionnaires acceptables et capables de renverser la situation d'injustice, les trois morts représentent, de manière extrêmement symbolique, la fin d'une ère - la fin de l'exploitation, des mysticismes obscurantistes et des violences anarchiques - et préfigurent l'avènement de la conscience critique, condition nécessaire à l'avènement de la révolution. La libération révolutionnaire du peuple ne pourrait survenir qu'après la fin de ces anciennes pratiques culturelles considérées dans le film comme mystificatrices.

A la fin, le couple fuit la misère et l'aliénation en courant et arrive à la mer. Mais la mer dans le film ne signifie pas, comme le promettait Sebastião, que le *sertão* est devenu mer, métaphore de l'abondance, mais représente « la dynamique de la vie [...] lieu des naissances, des transformations

et des renaissances⁹³⁸», dans le sens où elle représente la fin d'un cycle, celui de l'aliénation, et le commencement d'un autre, celui de la conscience critique.

La mer y apparaît aussi comme un symbole métonymique de la ville, le lieu de résidence de l'intellectuel éclairé, formateur et libérateur du peuple, rencontre du Brésil moderne avec les mythes archaïques de l'intérieur du pays. La mer symboliserait la fin de l'aliénation et le déclenchement du processus "conscientisateur", de la rationalisation de Rosa et de Manuel et, conséquemment, du peuple inculte du *sertão*. Son apparition dans le film signifie que les idéaux révolutionnaires allaient enfin pouvoir pénétrer à l'intérieur du pays et être compris et que le peuple était finalement prêt à atteindre sa libération car il avait réussi (ou on avait réussi pour lui) à se débarrasser de ses mysticismes aliénants. Glauber Rocha semble être d'accord avec nous quand il affirme que « la mer est ouverture [...], explosion révolutionnaire proprement dite [...] [elle] a une signification de liberté ample et de soulèvement...⁹³⁹». En réalité, ce n'est pas Manuel qui arrive à la mer, ni Glauber Rocha comme il l'affirme, mais le peuple et, en tant que personnage synthèse qu'il représente, tout le paysans du *Nordeste*, libéré finalement de ses supposés sources d'aliénation. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que le peuple acquiert la conscience que la terre n'appartient ni à Dieu ni au Diable, mais à lui-même, à l'Homme conscient par opposition à l'être aliéné. Ainsi, ce n'est pas un hasard si au moment exact où la mer apparaît à l'écran, la chanson populaire est immédiatement remplacée par la musique plus intellectualisée de Villa-Lobos.

Nous ouvrons une brève parenthèse pour commenter la genèse du film⁹⁴⁰. Ce petit détour nous permettra d'accompagner non seulement l'évolution de certains personnages, mais aussi l'évolution de l'influence marxiste, entre autres idées de l'époque, sur le jeune cinéaste. Dans la première version, qui daterait de 1959 et serait ainsi antérieure au début des tournages de *Barravento*, Glauber, encore éloigné du concept d'aliénation et de l'envie paternaliste de démystification du peuple, voulait faire un film sur Corisco et le banditisme social représenté par les *cangaceiros*, auxquels Manuel se joint, comme beaucoup de *sertanejos* à l'époque, pour venger l'assassinat de son père par la police (ce n'était pas la mort de la mère comme dans la version finale du film). Dans cette version, Corisco et le leader messianique, qui avait un rôle plus petit mais très important, étaient plus proches et luttaient quasiment ensemble contre les oppresseurs du peuple, ce qui donnait à leur combat l'allure d'une véritable révolte populaire contre les puissants. Les deux se croyaient des envoyés de Dieu pour défendre le peuple contre ses tyrans. Cette union entre les deux mouvements populaires, même si le saint considérait les *cangaceiros* comme une plaie, éliminait la

⁹³⁸ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 592.

⁹³⁹ ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p. 127.

⁹⁴⁰ Nous tirons les informations sur les différentes versions du scénario du film *Deus e o diabo na terra do sol* du livre de Josette Monzani : *Génèse de Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit.

hiérarchie qui existe dans la version finale du film, où ces derniers sont perçus de manière moins négative que les religieux. Il y a un passage sur Corisco, qui s'appelait encore Coirana (le nom du cangaceiro dans le film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), où nous pouvons lire ce qui suit :

« Je veux que tout le monde sache : je vais en finir avec la race des Ferreira qui ont fait preuve de méchanceté envers le Capitaine Jesuino. Si la Nation veut une fête de têtes, on va la faire en mettant les chiens du gouvernement à danser. Ce sera du banquet à la capitale et du banquet à la *caatinga*. Pour le peuple, il n'envoie que la police armée. C'est pour cela que la justice est maintenant dans mes mains, selon la loi de notre seigneur Jésus Christ et le Saint de la Colline : prêtre voleur, femme garce, magistrat et traître font partie de ma liste. Outre le singe [flic, "poulet"] qui est une chose à part. Ceux qui protégeront le gouvernement auront la tête mise dans un bâton de bois au bord de la route⁹⁴¹ ».

On est loin du Corisco qui tue le peuple pour ne pas le voir mourir de faim. Toujours dans cette version, qui s'appelait encore *A ira de Deus* ("La rage de Dieu"), les personnages principaux étaient plus humains et conscients de leur rôle de justiciers de Dieu, mise à part le leader religieux dont les plans étaient toujours un peu démentiels et sanguinaires avec son obsession pour la virginité des demoiselles et le sang des innocents. Toutefois, son rôle d'opposition à l'Église catholique, alliée des classes dominantes, et aux représentants des autorités, tous perçus comme des bourreaux du peuple, est plus proche des origines du piétisme brésilien. D'après Josette Monzani, le leader religieux y « est vu comme l'opportunité de salut par les victimes de la sécheresse et de la faim qui, n'ayant pas d'autre personne à qui faire appel, reçoivent de l'aide dans son campement ; la même chose se produit avec les *cangaceiros*, à qui il donne refuge, nourrit, guérit et recommande l'âme des morts⁹⁴² ».

Dans la deuxième version du scénario, commencent à disparaître les mentions du progrès et le *Nordeste* commence à acquérir les formes archaïques de la tradition et des mythes qui apparaissent dans la version finale. Mais la violence et le mysticisme sont encore positivés et perçus sans aucun jugement moral ou idéologique, mais comme des produits de la sécheresse, de la misère et de l'exploitation ou, autrement dit, des déterminismes sociaux, économiques et politiques typiques de la région. Selon Monzani, dans ces deux premières versions « l'entrée des personnes dans la vie du *cangaço* (et aussi dans le messianisme) apparaît comme une issue viable ou inévitable pour la

⁹⁴¹ Apud : MONZANI, Josette. *A gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. p. 123.

⁹⁴² Idem. p. 52.

survie dans le contexte de la misère et des abus caractéristiques du *sertão*⁹⁴³», considérant le mysticisme comme un mouvement légitime de résistance.

Dans la troisième version du scénario, le rôle d'opresseur du peuple n'appartient plus à l'État, mais aux puissants locaux (les grands propriétaires terriens) et les assassinats deviennent une forme de vengeance. Toutefois, à la fin, après l'assassinat du leader messianique par sa sœur jalouse et de la mort de Coirana/Corisco et d'Antonio das Mortes dans leur combat, Manuel retourne au *sertão* pour lutter à côté de Virgulino Lampião contre la pratique de l'usure des grands propriétaires terriens. Selon Manuel, la solution, le paradis promis par le saint est dans le *sertão* même, dans la résistance sur place, et non pas dans la quête d'une mer impossible. Comme l'observe Josette Monzani, dans cette version Manuel pense que la solution aux problèmes des *sertanejos* « est dans la guerre, dans la lutte contre les agents responsables de leurs malheurs et de leur souffrance, cherchant à modifier le stade actuel du monde *sertanejo*, dénaturé par les puissants ». On commence à noter l'influence des idées chères aux communistes brésiliens avec l'opposition aux grands propriétaires terriens.

Dans cette version qui valorise la lutte des *cangaceiros* comme une manifestation révolutionnaire et qui présente le piétisme comme une force inefficace, mais pas encore aliénante, Manuel est loin du personnage aliéné de la version finale. Dans le film, quand il décide de participer au messianisme, il croit aux promesses du saint, mais il n'a pas d'autre option ; quand il joint le *cangaço*, ce n'est pas pour venger la mort du saint, mais pour se protéger. Dans cette troisième version, son adhésion au *cangaço* manifeste une certaine révolte, une envie de vengeance, mais aussi de changement de l'ordre social local qui est presque un cri révolutionnaire.

L'aliénation commence à apparaître dans la quatrième version du scénario qui voit aussi la transformation de Manuel et Rosa en des personnages modèles du peuple exploité de tout le pays⁹⁴⁴. C'est dans cette version qu'Antonio das Mortes acquiert le *statut* de tueur justicier (qui tue les suivants du leader messianique et le *cangaceiro* pour, soi-disant, libérer le peuple d'un mal, même s'il tue sur commande des puissants) et que Rosa devient l'assassin du leader religieux pour la première fois⁹⁴⁵.

Dans la cinquième version du scénario, écrite autour de 1963, celle où l'influence marxiste est plus nette, il y avait une quatrième partie comportant une révolte des paysans contre les grands propriétaires terriens qui aurait pu montrer un peuple organisé et pas forcément aliéné. Le film

⁹⁴³ Idem. p. 97.

⁹⁴⁴ Manuel et Rosa sont des *boias-frias* (« bouffe-froide ») exploités par les hommes politiques propriétaires des terres. Le *boia-fria* est une sorte d'ouvrier rural qui, expulsé de ses terres, part habiter à la périphérie des grandes villes où il devient un travailleur errant qui suit les différents cycles productifs dans différentes villes.

⁹⁴⁵ Idem. p. 204.

s'intitulait à l'époque *Rébellion agraire* (ou encore *Rébellion paysanne*)⁹⁴⁶. Le maintien de cette partie – que Glauber affirme avoir supprimé pour une raison liée à la durée du film⁹⁴⁷ - aurait obligé le réalisateur à revoir sa position sur l'aliénation et à commenter l'existence des Ligas Camponesas (Ligues Paysannes), le mouvement créé par les communistes brésiliens dans les années 1930 pour lutter pour une réforme agraire et qui a subi une refondation en 1950, quand l'organisation s'est répandue dans plusieurs états du *Nordeste*.

Outre la question de l'aliénation, il est possible d'inférer que l'absence des Ligas des films du cinéma novo était aussi liée à la question du front unique, étant donné que cette organisation, qui luttait pour les droits des paysans en les organisant en coopératives afin qu'ils pussent échapper à l'exploitation des grands propriétaires terriens, n'était pas très appréciée des classes moyennes. Positiver son action aurait pu poser des problèmes au supposé pacte nationaliste.

Dans cette version du scénario, qui est pratiquement le texte qui a servi de base pendant le tournage, Antonio das Mortes commence à considérer ses morts comme une sorte de dépoussiérage pour que le peuple voit plus clair⁹⁴⁸, Corisco est associé à São Jorge et est quasiment devenu un opposant du leader religieux qui est devenu plus violent. Un point de vue qui coïncide avec celui de l'instance narrative dans la version finale qui, bien qu'elle condamne les deux formes de résistance populaire, semble, comme dans la version finale, avoir une préférence pour les *cangaceiros*.

Par ailleurs, cette hiérarchisation entre le *cangaço*, violence stérile mais positivée, et le messianisme, aliénation totalement condamnable, apparaît très clairement dans la séquence de l'attaque à la ferme du colonel Calazans, un allié du gouvernement. Au milieu du pillage, de la destruction, des assassinats, Manuel trouve un crucifix au même moment où nous entendons un cri de la femme que Corisco est en train de violer. Il déambule avec l'image placée devant lui, comme s'il était envoûté. Cela incommodé tellement Corisco qu'il frappe violemment et avec rage un piano, prend le couteau et donne à Manuel pour qu'il castré un homme, pour qu'il lui enlève sa masculinité. C'est le baptême empirique du vacher dans le *cangaço*, le passage définitif de la contemplation mystique à la violence anarchique. Encore dans le sens de la valorisation de la violence du *cangaço*, à la fin du film l'instance narrative sème le doute et nous permet de penser que Rosa est enceinte de Corisco, perpétuant ainsi sa destinée.

Sur la différence entre ces deux formes de résistance, Barthélemy Amengual observe que :

« la révolte de Corisco est terrestre. Il a appris qu'il lui faudra vivre et mourir *en combattant*. Historiquement – du point de vue 'inhumain' de l'Histoire -, Corisco représente donc un progrès objectif par rapport à Sébastien,

⁹⁴⁶ Idem. p. 35-36.

⁹⁴⁷ ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p. 128.

⁹⁴⁸ Idem. p. 233.

une étape qui, à son tour, devra être dépassée dialectiquement. La vérité de Corisco, sa part d'atroce vérité, a fait son temps, a épuisé sa fonction. Devenu dragon, le 'saint Georges' de férocité va céder devant la force sa place à un autre 'saint Georges' – celui qui l'abattr⁹⁴⁹». (C'est l'auteur qui souligne).

Glauber valorise la violence car dans le passage de Manuel du groupe de religieux à celui des cangaceiros, on passe d'une croyance transcendantale, divine, vers une croyance terrestre, empirique. Comme le prouve la scène citée ci-dessus, pour le cangaceiro le miracle ne vient pas de Dieu, mais de la main et de l'action de l'homme redevenu sujet de sa propre conscience, maître de son destin⁹⁵⁰. Il faut agir. En changeant de foi, l'homme reprendrait son destin en main, même si ce changement n'est pas encore suffisant pour opérer les transformations vitales et essentielles pour modifier la vie des opprimés au Brésil. Comparé au mysticisme, c'est tout de même un pas en avant, semble affirmer le film.

Ces changements des personnages survenus tout au long de l'écriture du scénario ne sont pas anodins et il est possible d'y voir le début des influences des idées de l'époque sur le jeune Glauber. En transformant Manuel en l'assassin d'un propriétaire terrien exploiteur des paysans au lieu de victime des forces de l'ordre, le jeune réalisateur transfère la critique du manque d'égards et de la violence du gouvernement à l'ambition démesurée de grands propriétaires terriens qui étaient les grands ennemis des communistes et du supposé pacte nationaliste. En outre, pour mieux accentuer la question de l'aliénation, Manuel est transformé en un personnage oscillant, faible et manipulé, sans aucune autonomie ni volonté propre. Les changements, auxquels il obéit sans hésiter ou argumenter, lui sont imposés du dehors par les hommes de main du colonel ou par Antonio das Mortes sans qu'il ait d'autre choix, comme s'il s'agissait de son destin.

En outre, lorsque dans les deux premières versions Glauber justifie l'entrée du vacher dans le *cangaço* ou dans le piétisme en raison de l'assassinat de son père par la police, la vengeance se transforme en une sorte de mouvement politico-social national de résistance et d'indignation contre la violence institutionnalisée du gouvernement brésilien. Quand, dans le film, ce sont les hommes de main du colonel assassiné qui tuent, en représailles, la mère de Manuel, il y a une sorte de régionalisation et de personnalisation du conflit, même si le *Nordeste* et le vacher peuvent être vus comme des symboles d'un microcosme du Brésil, comme partie d'une totalité. Les réactions des uns et des autres sont naturalisées, transformées en simple histoire de vengeance locales qui enlève les déterminismes sociopolitiques de l'action.

⁹⁴⁹ AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". In : *Études Cinématographiques*, n° 97-98. Op. cit. p. 52.

⁹⁵⁰ Cette question du destin comme guide des hommes, qui semble déterminer et justifier les actions d'Antonio das Mortes et de Corisco (toutes les deux plus ou moins valorisées dans le film), est très importante dans la culture du *Nordeste*, à tel point que les crimes d'honneur y reçoivent rarement des condamnations morale ou religieuse.

Dans ces versions, le vacher pouvait encore rester dans ses terres et protester, bien qu'en vain, contre les conduites arbitraires et les abus du gouvernement. Dans ce cas, son départ pour venger la mort du père est le fruit d'une attitude consciente et volontaire et non d'une fuite obligée. Il est le seul responsable de sa destinée. Dans le film, la fuite se présente comme seule alternative possible puisqu'il a assassiné son patron. Il y est souvent filmé en plongée, comme s'il était écrasé par le mysticisme et la violence inutile du *cangaço*. Il n'apparaît en position de force que lorsqu'il tue le colonel ou qu'il discute avec Corisco. Ainsi, le messianisme et le *cangaço* sont vidés de leur aura de résistance pour devenir de simples lieux de fuite ou de recueillement de ceux qui n'ont pas où aller. Au lieu de l'attitude délibérée et consciente des premières versions, dans le film la fuite est impérative (même si Manuel manifeste déjà l'envie de suivre le leader messianique un peu avant de tuer le colonel) et Manuel symboliserait la passivité et l'attentisme du peuple.

Dans le film, la police, qui était le principal instrument d'oppression des paysans dans les premières versions, disparaît totalement en tant qu'institution car Antonio - le responsable du processus de libération de Manuel et Rosa (représentants de toute la population misérable du *Nordeste* et, par extension, de tous les exploités du Brésil et du Tiers Monde), celui qui détruit les obstacles au processus de "conscientisation" et incarne le paternalisme et le messianisme des intellectuels -, qui était un policier dans les premières versions, est transformé en tueur à gages. Cette suppression élimine l'idée d'un peuple exploité et écrasé par l'État, mais surtout elle élimine la conception de la police comme le bras armé des classes dominantes en raison, très probablement, de l'idée de front unique. À l'exception de la critique faite aux grands propriétaires terriens, toutes les autres mentions directes des oppresseurs du peuple furent supprimées. Toute la responsabilité est transférée vers l'aliénation résultant du mysticisme et des formes anarchiques de révolte. La misère est représentée comme la conséquence directe de cette aliénation. Le peuple, en raison de son aliénation, est l'unique responsable de son exploitation et sa liberté ne serait possible qu'une fois éliminés tous ces mythes prélogiques et aliénants.

Le film, qui est un essai sur les formes de culture populaire considérées comme archaïques, est l'exemple même de l'esthétique de rupture voulue par le cinéma novo qui voulait rompre avec le cinéma traditionnel et réinventer le langage cinématographique tout en réalisant un cinéma qui fût à la fois moderne, révolutionnaire, de valorisation de la culture nationale et d'affirmation d'un cinéma typiquement brésilien. Comme les jeunes cinéastes aimaient le dire, en paraphrasant Maïakovski, « la révolution est une esthétique » et pour un contenu révolutionnaire il fallait une forme révolutionnaire.

Os fuzis, le film de Ruy Guerra qui fut tourné quasiment en même temps que le film de Glauber Rocha, n'a pas eu beaucoup de succès auprès de la critique ou du public lorsqu'il a été diffusé en

1964⁹⁵¹. Le film est l'adaptation d'une histoire que le réalisateur avait écrit en Grèce sur les attaques de loups affamés qui descendent des forêts vers une petite ville où les habitants, après une révolution populaire, n'ont pas le droit d'avoir des armes à la maison. L'armée est appelée pour les protéger mais après être entrée en conflit avec les habitants, faisant une victime fatale, elle part laissant les habitants exposés aux loups.

Le film brésilien raconte l'histoire de l'arrivée de la police dans un village afin de protéger le départ vers la capitale du stock de nourriture du propriétaire d'une grande épicerie locale qui a peur d'être attaqué par un groupe de religieux affamés qui s'approche de la localité. Ce groupe est commandé par un leader messianique qui pratique l'adoration d'un bœuf considéré comme un saint⁹⁵² qui ferait pleuvoir dans le *sertão*.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, le film se divise en deux parties. Une, plus fictive, et une autre, plus documentaire. Si dans la première partie, nous voyons les hommes des villes - Gaúcho, le chauffeur de camion, et les soldats – essayer de discuter des problèmes concernant les paysans sans jamais leur céder la parole ou leur poser des questions sur leurs vraies nécessités, dans la deuxième partie nous entrevoyons un peuple affamé, filmé en tant que masse sans individualité, suivre le bœuf considéré comme saint et miraculeux.

Les premiers plans du film avant le générique montrent, pendant un peu plus de cinq minutes, un soleil torride, une lumière blanche et surexposée et les paysages de désolation d'un *sertão* aride et sec où toutes les plantes sont des arbustes brûlés par la chaleur intense. Nous y voyons un bœuf qui déambule tranquillement en essayant de trouver quelque chose à brouter au milieu de la sécheresse. Depuis le début, nous entendons, précédant et accompagnant les images, la voix off d'un prédicateur qui hurle un sermon à l'intonation fanatique et fondamentaliste, aux accents

⁹⁵¹ Selon Ruy Guerra, le film, qui avait reçu l'Ours d'argent à Berlin, a été remonté contre sa volonté par son producteur au moment de sa sortie en salles. Cet incident, qui selon le réalisateur mozambicain aurait été approuvé par certains cinéastes du cinéma novo, a provoqué son départ définitif du groupe et du Brésil.

⁹⁵² Au milieu des années 1920, le paysan José Lourenço, disciple du Padre Cicero (peut-être le plus fameux leader messianique brésilien), s'installe sur une terre qu'il a achetée à l'intérieur de l'état du Ceará et commence à recevoir les multiples familles pauvres afin qu'elles l'aident avec le travail de la plantation qui prospère en même temps que grandisse sa réputation d'homme charitable qui reçoit tous les orphelins. Un jour il reçoit de Padre Cicero un bœuf que le peuple considère comme très beau et ne tarde pas, selon certaines sources, à le tenir pour saint et à lui prodiguer des soins spéciaux et à le parer de fleurs. Les grands propriétaires terriens, insatisfaits du développement de la communauté qui attirait tous les travailleurs de la région en les laissant sans main-d'œuvre, répandent la rumeur que les suivants du leader messianique adoraient un bœuf saint. Rapidement les autorités décident de tuer l'animal et d'arrêter le leader religieux en 1926. Libéré quelques semaines plus tard, José Lourenço, toujours aidé par le Padre Cicero, décide de s'installer dans une autre région. En 1937, sa nouvelle communauté agricole, toujours considérée comme dangereuse par les grands propriétaires terriens en raison de son système communiste de partage de la production qui, encore une fois, attirait tous les paysans exploités de la région, est sauvagement massacrée par les autorités avec le soutien des propriétaires des latifundiums et de l'Église. Tous les morts furent ensevelis dans une fosse commune sans que les autorités aient jamais voulu dire où elle se localisait ou reconnaître le massacre. Le leader religieux a réussi à s'échapper et n'est mort qu'en 1946. Donc, loin de l'idée du film, les dévots, qui soi-disant adoraient le bœuf saint, étaient plus ou moins organisés et vivaient en communauté dans une sorte de kolkhozes, ce pour quoi on les traitait de communistes et a constitué sans doute la raison principale de leur massacre.

conformistes, parlant du salut des plus souffrants et de la nécessité de l'adoration de l'animal pour que survienne le temps de l'abondance. Ce texte rappelle celui du début du film *Barravento*, à la différence que celui de Glauber Rocha est un texte écrit et extra-diégétique d'éclaircissement tandis que celui-ci est énoncé en voix off et est intégré au récit. Mais tous les deux fonctionnent comme une sorte de paradigme de positionnement, dans la mesure où ils présentent et résument l'histoire tout en posant le cadre social, politique et historique du film.

Cette voix off, que nous saurons plus tard être celle du leader des dévots du bœuf saint, considère la sécheresse de la terre comme la punition de Dieu qui a élu un bœuf comme l'animal sauveur du peuple, celui qui pourrait faire pleuvoir dans le *sertão*. Le prédicateur prône et valorise le sacrifice et la souffrance comme preuve de plus grande dévotion car, dit-il, « la force de la foi est plus grande que celle des muscles ». Il promet le paradis à ceux qui le suivront et l'enfer à ceux qui le renieront. En outre, le fait que le texte soit énoncé le place dans la tradition directe de la culture orale du *Nordeste* du Brésil. Toute l'atmosphère mystique, le sentiment de désolation de la région, aussi bien que l'incohérence de sanctifier un bœuf lorsque l'on meurt de faim, qui sont les thèmes principaux du film, apparaissent dans ce texte initial.

Mais ce texte apporte aussi un autre procédé typique du cinéma novo de la première phase, qui est la mise du peuple dans le hors champ. Dans un film (ou dans un groupe de films) où le peuple est filmé comme une masse hétérogène, assez souvent de dos, en silhouette ou floue afin de mieux souligner son manque d'identité, il paraît tout à fait cohérent que la voix d'un représentant de ce peuple soit énoncée sans sa présence corporelle. Mais le processus de dématérialisation du peuple n'en reste pas là. Pour mieux construire le discours du peuple, la voix du leader messianique est doublé par l'acteur Antonio Pitanga, l'acteur qui joue Firmino (qui à l'époque s'appelait encore Antonio Sampaio), qui exagère dans la caricature.

Cette malveillance de l'instance narrative envers l'univers populaire continue dans les choix de la mise en scène. Les plans de la partie plus documentaire, celle qui concerne le peuple, sont souvent fixes, ouverts et sont plus longs que ceux de l'autre partie, très probablement pour mieux représenter l'immutabilité et la stagnation temporelle du milieu rural brésilien, responsables du retardement et de l'ignorance du peuple. Hormis quelques plans du personnage de Luiza, toutes les apparitions du peuple dans le film sont liées au mysticisme. En plus, il y a dans la caractérisation du pauvre le choix d'un misérabilisme exagéré et douteux, rien que pour mieux associer la misère au mysticisme. Les personnes du peuple, qui n'hésitent pas à se barbouiller avec la bouse du bœuf miraculeux, sont très pauvres, leurs maisons sont des masures, ils portent des haillons, marchent pied nus, sont aveugles ou bègues et très croyants. Ils sont souvent représentés autour d'une procession, très fréquente dans le film, en suivant le bœuf saint ou en train de raconter une histoire

de miracle ou d'un homme saint comme il y en a beaucoup à l'intérieur du pays. Dans presque toutes les scènes du peuple, la musique de fond est une *cantoria* (chant populaire) religieuse, sorte de litanie, quand ce n'est pas la voix off aux accents baroques du leader des fidèles du bœuf saint. Soulignons que le film, très manichéen, aurait une autre dimension si tout cela avait été utilisé pour dénoncer la misère des paysans et leur abandon par les gouvernements et les autorités politiques - dont le propriétaire de l'épicerie, qui est un élu, en est un exemple - en lieu d'attribuer à la religion populaire la responsabilité de tous les problèmes des pauvres.

Même la méchanceté de la police, qui n'hésite pas à humilier ou à assassiner gratuitement les membres du peuple, et sa collusion avec le propriétaire de l'épicerie, symbole de la bourgeoisie, dans la partie fictive du film, donne l'impression d'être là non pas (ou non seulement) pour être dénoncées - ce qui est, il faut le dire, inévitable tout de même -, mais simplement pour rehausser, par contraste, l'inexplicable, l'incompréhensible et l'injustifiable passivité des pauvres. La même analyse peut être faite de la scène d'amour consenti entre Luiza, membre du peuple, et Mário - le policier sur lequel Gaúcho essaie d'influer, en faisant penser à la relation entre Firmino et Aruan - qui ressemble davantage à un viol qu'à une idylle. Vient renforcer cette idée, le fait que Glauber Rocha, dans une analyse du film censée représenter le point de vue des militaires sur le peuple mais qui semble exprimer davantage celui des cinémanovistes, observe que les soldats voient les paysans comme « un être inférieur, qui ne s'est pas libéré sans que l'on sache bien pourquoi, peut-être par paresse, peut-être parce qu'il aime bien la faim. Lui, le soldat [l'intellectuel ?], il a déjà fait sa *révolution*⁹⁵³ ».

Tout de suite après le texte initial en voix off, comme si ce dernier ne suffisait pas pour nous plonger dans le problème de la religiosité des *sertanejos*, le générique qui suit le sermon se déroule sous la bande son du *Pater Noster* dit par des femmes. La prière est mélangée à des bruits qui ressembleraient à la frappe d'une machine, à une crécelle, mais aussi à des rafales d'une petite mitraillette. Après la prière, nous voyons un groupe de dévots marchant avec le bœuf le long d'une route, le dos tourné à l'écran. Puis nous voyons un *retirante*⁹⁵⁴ assis auprès d'un homme simple et aveugle qui croit, bien qu'il considère cela comme un sacrilège, aux miracles du bœuf saint, qu'il puisse faire pleuvoir, comme il l'aurait déjà fait ailleurs. Ce même *retirante*, qui a reçu à boire et à manger, s'informe des possibilités de travail dans la région et entend comme réponse de l'aveugle que l'unique service existant est celui de prier et d'attendre la miséricorde du Seigneur. La croyance dans les pouvoirs miraculeux du bœuf et des prières transforme la cécité du personnage en une

⁹⁵³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 140.

⁹⁵⁴ L'homme qui, expulsé de ses terres par la sécheresse, parcourt le *sertão* en quête de travail comme le Fabiano de *Vidas secas*.

sorte de métaphore de l'aliénation et de l'ignorance et représente l'immobilisme d'un peuple attentiste qui espère que la résolution de ses problèmes tombe des cieux au lieu de lutter et d'agir. La réponse donnée par l'aveugle fait penser à un passage de l'excellent poème *Morte e vida Severina*, publié en 1954 par le poète brésilien João Cabral de Melo Neto. Ce poème, en réalité un Auto⁹⁵⁵ de Noël s'inspirant des traditions du folklore de l'état du Pernambouc, raconte le départ d'un *retirante*, Severino⁹⁵⁶, vers la ville de Recife en quête d'une vie meilleure et qui ne trouve que misère et désolation sur son chemin. Le poème fait un portrait critique et sans complaisance de la situation du *sertão* en prenant, au contraire du film, la défense des pauvres et en dénonçant la situation d'indigence et de total abandon dans laquelle ils vivaient. A un certain moment, Severino, personnage de synthèse, symbole de tous les paysans du pays, arrive dans un lieu et demande à une dame si elle n'aurait pas du travail à lui proposer. Après avoir reçu une réponse négative à toutes sortes de fonction qu'il pourrait exercer, il demande à la dame quelle sorte de métier il pourrait finalement exercer dans la région. Elle lui répond que le seul métier possible est celui de prier en raison du grand nombre de morts. Selon elle :

« comme ici la mort est telle qu'il n'est possible de travailler que dans ces professions qui font de la mort un métier ou un marché. [...] Seules les plantations de mort méritent ici d'être cultivées. Et les cultiver est facile : il suffit de planter. Pas besoin de défricher, d'engrais ou d'arrosage. Les sécheresses et les fléaux nous font plus prospérer. Et donnent un bénéfice immédiat, sans nécessité d'attendre la récolte. On reçoit au moment même de semer⁹⁵⁷ ».

Les prières dans le poème ne sont pas considérées comme une source d'aliénation, mais comme une partie intégrante de la culture traditionnelle de la région et ne sont pas perçues comme la cause des morts, mais leur conséquence. Elles serviraient à prier pour les morts, mais aussi à essayer d'éviter qu'il y en ait davantage. La religiosité des *sertanejos* y est perçue plus comme une relation de croyance que de foi. La croyance à un Dieu supérieur serait une espèce de baume qui les soulagerait et leur ferait mieux supporter les dures difficultés quotidiennes. Il est donc possible d'inférer qu'il y aurait très probablement une aliénation dans le sens feuerbachien d'aliénation à Dieu (où l'essence de l'homme est transférée à Dieu, lequel devient le sujet de l'homme), mais sûrement pas une aliénation politique (dans le sens d'ignorance des problèmes, d'être aliéné de la

⁹⁵⁵ Ancienne pièce dramatique jouée à Noël.

⁹⁵⁶ Ce prénom, à côté de celui de Raimundo, est l'un des plus courants au sein des paysans du *Nordeste* du Brésil. Il est aussi considéré dans certaines villes du Sud-est comme synonyme de plouc et de simplet.

⁹⁵⁷ NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida Severina*. Poème consulté le 5 novembre sur le site : http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/m/morte_e_vida_severina.

réalité) dans la mesure où la croyance se forge en raison de la nécessité même d'amélioration des problèmes du présent qui, ainsi, ne se retrouvent pas aliénés, mais affirmés.

Dans le film, la prière des dévots est dite non pas pour « recommander » les morts, mais pour essayer de protéger les vivants et éviter davantage de morts. Il s'agit d'une prière de rogations pour la pluie qui pourrait sauver le peuple de la misère provoquée par la sécheresse et par l'abandon des paysans par les autorités. Pourtant, cela n'est pas pris en compte par l'instance narrative qui préfère représenter la prière comme symbole de la paralysie d'un peuple totalement aliéné et assujéti à et par la foi religieuse.

Cette torpeur devient encore plus évidente à la fin du film, lorsque les camions, qui apporteront vers la capitale la nourriture qui devrait apaiser leur faim, sont en train d'être chargés et que le peuple les regarde stoïquement et placidement, en priant, presque comme s'ils étaient en train de veiller au bon déroulement des choses. Soudain, apparaît la voix puis le corps du leader messianique qui les invite à l'abnégation⁹⁵⁸ en affirmant que « le Tout-Puissant n'oublie jamais son troupeau. Nous devons avoir la foi et attendre. Dieu est miséricordieux et met souvent à l'épreuve la résignation de ses élus ».

Même quand Gaúcho s'insurge contre le départ de la nourriture et sort en tirant contre les camions - dans une réaction romantique qui ressemble davantage à une auto-défense, puisqu'il n'a plus rien à manger non plus, qu'à une défense du peuple - la masse ne sort pas de son inertie. Avant de mourir, Gaúcho, pour bien opposer son héroïsme faussement consciencieux à la passivité aliénante du peuple, a encore le temps de répondre à Luiza, quand elle lui dit que sa mort n'a pas de sens, « que mort insensée est quand on meurt de faim ; pas quand on meurt sous le coup du projectile d'une arme à feu ». La même apologie de la virilité et de la violence qui apparaît dans le film *Deus e o diabo*.

Le thème de l'inertie et de la résignation des pauvres face à ceux qui les exploitent était déjà présent dans le film *Barravento* et dans le film *Zé da Cachorra* réalisé par Miguel Borges et qui constitue l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*. Dans ce dernier film, les habitants d'une favela se soumettent sans résister au propriétaire de la favela qui veut déloger l'une des familles qui y habite pour construire un immeuble à la place. Quand le personnage Zé da Cachorra, l'habitant le plus coriace et le plus conscient de leur exploitation, affirme sa détermination de résister, ils n'hésitent pas à se rebeller contre lui, à l'insulter et à lui crier dessus. En revanche, le film *Pedreira de São*

⁹⁵⁸ Cet appel au conformisme et à l'immobilisme s'était déjà manifesté vers le milieu du film. Lorsqu'un *retirante* cherche et trouve un fruit, une espèce de racine, enseveli dans la terre et dont il mange la chair et boit l'eau (que le fruit conserve), nous entendons la voix off du leader messianique qui affirme que « infinie est la bonté du Seigneur qui te donne maintenant la soif, te donne la faim et la douleur et l'holocauste pour ta rédemption. Immense est la bonté de Dieu qui fait une armure avec ta souffrance pour te protéger de la tentation de l'or [...] Remercie Dieu ta faim. Remercie Dieu ta soif. Remercie Dieu ta douleur. Remercie Dieu, remercie Dieu, oh misérable! »

Diogo, avec l'union entre les ouvriers et les habitants d'une favela contre le patron d'une carrière, est le contre-exemple parfait, ce que les réalisateurs auraient aimé voir triompher.

Dans la toute dernière scène du film *Os fuzis*, comme la pluie attendue n'est pas venue, le peuple tue sauvagement le bœuf miraculeux en rassasiant ponctuellement sa faim et en mettant fin, ce faisant, à son aliénation. Cette attitude ne fait que prouver que leur foi est en réalité une question plutôt de croyance. Le miracle n'ayant pas eu lieu, le peuple n'hésite pas à tuer l'animal supposé être sacré. Mais cela, au contraire de ce que semble supposer le film, ne résout pas les problèmes des *sertanejos* et des *retirantes*. Avec la fin de l'aliénation, le *sertão* ne devient pas mer et les problèmes d'ordre général continueront à perdurer.

Les cinéastes de la première phase du cinéma novo ont oublié, dans un premier temps, que ce n'est pas la culture populaire qui déshumanise le peuple en le rendant passif et endormi, mais le système qui le brutalise, qui l'exploite et l'écrase en l'obligeant à travailler excessivement pour survivre ; un système qui le sous-payé, qui lui pompe toutes ses énergies en le robotisant (comme le personnage de Charlot dans *Les temps modernes*) et fait tout pour le maintenir dans l'ignorance la plus absolue pour qu'il soit plus facile à manipuler. Les réalisateurs ont oublié que c'était plutôt cela qui aurait dû être critiqué. L'aliénation culturelle, quand elle existait (et elle existait bien), n'en était qu'une triste conséquence. Le problème, comme l'a si bien observé Roberto Schwarz, est que « le film de Ruy Guerra, qui est un chef d'œuvre [nous sommes d'accord], ne cherche pas à 'comprendre' la misère⁹⁵⁹».

Mais comment étaient ces mouvements messianiques dans la réalité ? Quelle étaient leurs origines, leurs motivations, leurs objectifs ? D'origine chrétienne, ces mouvements se fondaient fréquemment sur la venue d'un nouveau messie sous la forme d'un leader religieux et social « envoyé par une divinité afin d'apporter la victoire du Bien contre le Mal ou pour *corriger l'imperfection du monde* en permettant l'avènement du Paradis Terrestre⁹⁶⁰».

Grosso modo, les motivations et les fondements d'origine socio-religieuse ont plus au moins été les mêmes au sein de tous ces mouvements messianiques : la souffrance et l'abandon des pauvres *sertanejos* qui, exploités et maltraités par les « colonels », victimes des conflits politiques régionaux, voyaient dans le messianisme et ses promesses d'un paradis sur terre et/ou post mortem leur seul espoir d'échapper à la misère dans laquelle ils vivaient.

Dans le premier chapitre de son livre *Os errantes do novo século : um estudo sobre o surto milenarista do Contestado* (« Les errants du nouveau siècle : une étude sur l'essor millénariste de la

⁹⁵⁹ SCHWARZ, Roberto. "O cinema e Os fuzis". In : *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 28. (Le texte fut initialement publié dans la Revista Civilização Brasileira, n° 9-10, set/nov 1966.

⁹⁶⁰ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo : Dominus, USP, 1965. p. 5. (C'est nous qui soulignons).

région du *Contestado*)), qu'il intitule « Le désenchantement du monde», Douglas Monteiro présente les quatre grands axes qui ont été, selon lui, déterminants pour l'émergence de ce mouvement. Nous ne résumons ici que celle qui est plus ou moins commune à presque tous les mouvements. La principale motivation tiendrait en ce qu'il appelle la « crise dans le système de domination» qui inclut l'autoritarisme et la puissance des « colonels» locaux, des grands propriétaires terriens, qui arrivaient à soumettre toutes les forces publiques. Par leur force politique, ces « colonels» - qui furent avec l'Église catholique les grands opposants et persécuteurs des leaders messianiques - augmentaient constamment leurs propriétés en expulsant par la violence de leurs hommes de main les petits propriétaires ruraux qui étaient leurs voisins. Cet autoritarisme ne se faisait pas sans la connivence ou le silence du pouvoir public qui se soumettait aux intérêts des colonels en échange de leur soutien politique car, le vote étant encore secret à l'époque, les paysans ne votaient que pour les candidats de leurs patrons en échange de petites faveurs. Cela entraînait, selon l'auteur, trois problèmes sociaux majeurs qui se définissaient par le rapport compliqué entre les différentes forces en conflit qui instituait une relation d'interdépendance, par un système de pouvoir pyramidal et une espèce de ploutocratie où commandait celui qui avait le plus d'argent disponible pour monter la plus grande et la plus redoutable garde d'hommes de main. D'après lui :

« les 'colonels' du *sertão* avaient leur pouvoir assuré par les liens de dépendance de leurs hommes envers eux, pouvoir qui était fondé, fondamentalement, sur la disponibilité des ressources matérielles, dans l'échange de protection contre services et dans la possibilité de recourir à la force. Même pendant le conflit, la stabilité et la solidité de ces liens est vivement attestée lors de la libération d'un prisonnier rebelle grâce à l'interférence directe d'un 'colonel' auprès de l'autorité militaire⁹⁶¹».

Puis il cite les différentes formes de violence régionale en les divisant entre violence habituelle et violence innovatrice⁹⁶². C'est la première qui nous intéresse ici, dans la mesure où elle était liée à la tradition de la culture dans les milieux ruraux brésiliens (culture dite rustique par rapport à la culture urbaine, plus moderne) et qui se serait presque naturalisée tellement elle était devenue banale et associée aux destins des personnes comme quelque chose d'inévitable et d'incontournable.

⁹⁶¹ MONTEIRO, Douglas Teixeira. *Os errantes do novo século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo : Duas Cidades, 1974. p. 22-23.

⁹⁶² Les nouvelles formes de violence concernaient la violence sociale fondamentalement apportée par la construction du chemin de fer qui a nécessité de faire venir d'autres régions entre 6 et 8 mille personnes. Outre la violence entre les ouvriers qui se disputaient pour un rien, il y avait la violence commise par les entreprises participantes qui avaient leur propre sécurité ; la violence commise par les forces de l'ordre, qui étaient inopérantes et presque totalement soumises à la loi des "colonels" ; la violence provoquée par le chômage qui a suivi la fin de la construction du chemin de fer et le non renvoi des milliers d'ouvriers dans leurs villes d'origine et celle provoquée par les attaques des fermes et des entrepôts par les dévots. Poursuivis et massacrés par les expéditions du gouvernement, ils n'avaient plus de terre à cultiver. Sans nourriture, ils ont été condamnés à voler pour survivre.

On y retrouve les crimes d'honneur, les divergences, les rivalités politiques, les disputes de terres et les vols de bétail où, hormis ces derniers, les crimes n'étaient pas considérés comme des véritables crimes, passibles d'une condamnation morale⁹⁶³. Il y avait aussi les violences commises par les patrons (dont les liens envers les autres étaient fondés sur l'intérêt) contre les employés (dont les liens étaient fondés sur les associations morales)⁹⁶⁴ qui les contrariaient, contre les petits propriétaires terriens et contre leurs rivaux politiques, où prédominait non pas la justice mais la loi du plus fort. Malgré tout, cette disparité n'empêchait pas, selon l'auteur, l'existence d'une « conscience égalisatrice » qui permettait aux employés de se sentir égaux à leurs patrons. Ce qui veut dire que, même s'ils n'étaient pas socialement ou culturellement égaux, ils étaient considérés comme humainement égaux et non pas comme des inférieurs, contrairement aux esclaves, ce qui leur assurait une certaine autonomie, une certaine liberté dans la mesure où cela ne contrariait ni ne gênait les intérêts des grands "colonels". Cela leur permettait de partir pour chercher un autre endroit où travailler et vivre ou aller rejoindre un leader messianique.

Un autre grand problème désigné est celui de la dispute de la terre. Le *sertão* brésilien est immense et le nombre d'habitants par mètre carré est infime. Ces terres n'avaient pas forcément un propriétaire et appartenaient pour la plupart à l'État - qui les distribuait aux « colonels » en échange de faveurs - ou à celui qui l'occupait et l'enregistrait le premier à son nom. L'un des piliers du conflit dans la région du Contestado concernait la donation de terres qui appartenaient à des *posseiros*⁹⁶⁵ à une entreprise américaine et à des entrepreneurs brésiliens qui travaillaient avec du bois. Sans terres et impuissants face à la tyrannie des colonels, il ne leur restait que la protection et l'espoir des jours meilleurs promis par le messianisme.

Bien qu'ils étaient chrétiens, les leaders messianiques croyaient, en mélangeant le *sebastianismo*⁹⁶⁶ avec le millénarisme et l'Ancien avec le Nouveau Testament, à l'arrivée imminente d'un nouveau messie qui changerait la vie des misérables et transformerait la misère en abondance, le *sertão*, symbole de sécheresse, en mer, symbole d'opulence. Souvent apocalyptiques, ils annonçaient une catastrophe imminente dont ne seraient épargnés que ceux qui les auraient suivis, ce qui, de manière analogue, n'est pas différent de ce que défendent Antonio das Mortes et Corisco.

Moralistes et traditionalistes, surtout pour ce qui concernait la famille, ils respectaient les dogmes principaux du catholicisme ou du protestantisme et ne cherchaient pas à entrer en compétition avec l'Église tout en prônant par leur pratique différente une rupture avec la religion officielle, ce qui

⁹⁶³ Idem. p. 38.

⁹⁶⁴ Idem. p. 38.

⁹⁶⁵ Quelqu'un qui occupe une terre dévolue et commence à y produire.

⁹⁶⁶ Avec la mort du roi du Portugal D. Sebastião dans la bataille d'Alcacer-Quibir en 1578, apparaît un mouvement mystique-religieux qui croyait qu'il reviendrait pour reconduire le pays au sommet de la gloire. Seuls les premiers mouvements messianiques brésiliens furent d'influence *sebastianista*.

leur a valu la persécution récurrente de l'Église. Au contraire du catholicisme, ils ont mis en pratique une religion charitable qui était à l'écoute et au service des plus démunis, engagée dans le changement radical et empirique (non pas seulement théorique) de leur situation. Contrairement à Sebastião du film *Deus e o diabo* ou de celui totalement aliéné du film *Os fuzis*, ils étaient invariablement loin de l'attentisme immobiliste et ne se contentaient pas seulement de prêcher et de promettre un paradis sur terre ou *post mortem*. Ils ont aussi œuvré, jusqu'à donner leurs vies pour la construction d'un idéal, d'une utopie, d'une société plus humaine et sociale que celle dans laquelle ils vivaient. Et la plupart d'entre eux ont réussi, même si cela n'a jamais duré longtemps, à construire ces petites sociétés utopiques, sans classes et où tout appartenait à tout le monde, malgré le fanatisme et la violence qui très souvent sévissait dans leurs milieux.

Depuis le début du XIX^{ème} siècle, quand apparaît le premier grand mouvement messianique, jusqu'au milieu des années 1960, quand meurt le leader du dernier, ces mouvements sont apparus dans les régions pauvres du pays où prédominait, que ce soit dans le Nord (en majorité) ou dans le Sud, l'agriculture de subsistance. Malgré leur paternalisme faussement protecteur, les leaders messianiques du passé et les "moines" (ou les saints, comme on les appelait) étaient, contrairement aux chefs évangéliques contemporains qui ne visent qu'à leur enrichissement personnel, des leaders de communautés religieuses qui visaient le bien d'une population abandonnée par les autorités et livrée à la convoitise et à l'exploitation des grands propriétaires terriens. Même si certains d'entre eux ont très certainement envisagé ou pensé à l'enrichissement personnel, cela ne se faisait jamais aux dépens de leurs fidèles. Certains ont transformé des terres abandonnées qu'ils achetaient, gagnaient ou occupaient en véritables villages, villes, dont quelques-unes modernes, prospères et très bien développées, construites autour d'un système d'agriculture participative et de propriété collective. La plupart de ces leaders furent constamment poursuivis par les forces de l'ordre envoyées par l'État à la demande des « colonels » et de l'Église, comme Antonio das Mortes dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*.

Contrairement à l'idée d'immobilisme et de résignation présente dans les films du cinéma novo, la plupart des leaders messianiques se sont battus jusqu'à la mort pour défendre leurs territoires et leur idéaux. En ce sens, Maria Isaura Pereira de Queiroz observe que, en raison du fait que ses leaders avaient des solutions bien précises pour résoudre les problèmes sociaux des paysans, « le messianisme n'est pas une croyance passive et inerte de résignation et de conformisme ; en désignant un avenir meilleur il peut amener – et dans certaines circonstances il l'amenait – les hommes à s'unir afin d'obtenir, par le biais de l'action, les bénéfices qu'ils souhaitaient⁹⁶⁷ ».

⁹⁶⁷ Idem. p. 15.

De manière tacite ou explicite, les mouvements messianiques ne dissimulaient pas leurs revendications politiques et sociales, puisqu'ils avaient comme but la transformation de la vie des paysans misérables, exploités par les grands propriétaires terriens avec la connivence des autorités politiques, ce qui explique l'animosité avec laquelle ils ont souvent été traités par ces derniers. Cela ne veut pas dire qu'ils étaient des révolutionnaires. Au contraire, ils étaient des réformistes qui cherchaient à changer une situation sociale en condamnant les manquements sans s'attaquer directement au système dans sa totalité, sans vouloir le remplacer par un autre, ce qui expliquerait leur système eschatologique fondé sur l'intervention divine et surnaturelle. Néanmoins, contrairement à ce qui est montré dans les films, avant d'avoir été cruellement et lâchement massacrés, les dévots se sont battus et ont quelquefois vaincu les diverses expéditions militaires envoyées. Ils se battaient parce que dans ces campements ou villages "saints" qu'ils avaient réussi à construire ils étaient respectés et avaient une vie que la plupart n'avait pas eu et ne pourrait avoir en dehors de ces lieux où ils avaient un foyer, un protecteur et de quoi manger tous les jours. Malgré le fanatisme qui a sévi dans la grande majorité des communautés à un certain moment – la ferveur et l'aspect parfois violent et sanguinaire étaient progressifs et invariablement proportionnels à l'augmentation de leur reconnaissance publique - et qui a conduit à leur perte quelques-unes d'entre elles, ils vivaient dans une sorte de fratrie où les abus étaient interdits, les crimes punis et les fêtes étaient une constante.

Comme ils vivaient dans un régime de communauté, dans des microsociétés assez souvent bien stratifiées mais sans classes et sans propriété privée, où ils travaillaient et recevaient selon leurs nécessités, il semble naturel qu'ils se soient battus et aient essayé de résister lorsqu'ils se sentaient agressés et que leur utopie égalitariste était menacée. En outre, outre le fait qu'ils ne craignaient pas la mort, ils croyaient à la résurrection et dans le fait que, étant des élus, ils allaient au paradis. A ceux qui objectaient le non retour des morts précédents, ils répondaient que comme la résurrection était facultative, ils auraient choisi de demeurer au paradis⁹⁶⁸.

En termes d'organisation, la vie dans les « villes saintes » était très hiérarchisée et normative avec la distribution des tâches entre des catégories différenciées. Il y avait les responsables des départements, des ministères religieux, du prosélytisme extérieur, de la guerre, de l'intendance, de l'économie, entre autres. En termes moraux, les communautés étaient très familiales et les moeurs très strictes. L'alcool, les vols, la prostitution et l'adultère étaient officiellement interdits et les déviations étaient violemment sanctionnées pouvant même mener à la mort du fautif. Les leaders

⁹⁶⁸ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. Op. cit. p. 218.

messianiques considéraient que la société traditionnelle était moralement corrompue, qu'elle n'était plus ce qu'elle avait été auparavant et se posaient comme des restaurateurs de l'ordre ancien.

Politiquement, les leaders messianiques étaient souvent accusés d'être monarchistes alors qu'en réalité ils étaient plutôt des antirépublicains ponctuels. Si l'empire ne leur a pas forcément été favorable, ne leur a pas fait une grande opposition, la république a tout de suite essayé de les encadrer, de les taxer, de les poursuivre jusqu'à la mort barbare de tous leurs membres, y compris les enfants qui étaient souvent égorgés. Pour cette raison, ils déploraient la destitution de la monarchie et critiquaient les leaders de la nouvelle république, que certains d'entre eux considéraient comme des Antichrists. Mais au fond, comme l'a souligné Euclides da Cunha dans son livre sur La guerre de Canudos, *Os sertões*, ils s'opposaient aux deux systèmes dans la mesure où ceux-ci n'ont jamais essayé de faire ce qu'il aurait fallu pour changer la situation des plus démunis.

Les plus connus des leaders messianiques furent Antonio Conselheiro, fondateur du village Canudos, qui entre 1896 et 1897 a vaincu trois expéditions de l'Armée de Terre avant d'avoir été sauvagement massacré ; le "moine" José Maria qui a organisé la communauté de la région nommée Contestado (Contesté)⁹⁶⁹ ; Padre Cicero, un père catholique considéré comme miraculeux qui a transformé, entre 1872 et 1932, l'année de sa mort, le village de Juazeiro en une ville prospère et moderne. Il est l'un des rares à n'avoir jamais été poursuivi, parce qu'il appartenait à l'Église et était lié aux hommes politiques locaux ; le « saint » José Lourenço, qui a fondé, avec le soutien de Padre Cicero, la communauté du Caldeirão de Santa Cruz do Deserto et le dernier, le leader messianique Pedro Batista da Silva qui a été responsable de la transformation d'un simple village, Santa Brígida, en ville. Avec les donations qu'il recevait de milliers de pèlerins et des autorités qui allaient le visiter, il achetait des terres qu'il distribuait à ceux qui n'en avaient pas, réalisant une petite mais significative réforme agraire à l'intérieur du *sertão* de Bahia. N'ayant jamais été poursuivi non plus, il est décédé en 1967, à l'âge de 80 ans, de mort naturelle.

⁹⁶⁹ La région s'appelait ainsi en raison du fait que deux états, Paraná et Santa Catarina, la revendiquaient, mais aussi parce que les petits agriculteurs contestaient la donation de terres par le gouvernement aux entrepreneurs qui travaillaient avec le bois et à la compagnie américaine au nom suggestif de Southern Brazil Lumber & Colonization Company. Cette dernière avait acquis en 1908 le contrôle de la Companhia de Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande (Compagnie du Chemin de Fer São Paulo-Rio Grande, EFSPRG), ce qui lui donnait droit à 15 kilomètres de terre de chaque côté de ce chemin de fer qu'elle pouvait utiliser comme elle le souhaitait. Intéressée au richissime bois de la région, la compagnie a désoccupé presque sept kilomètres de terres à la frontière entre les états du Paraná et de Santa Catarina, expulsant les *posseiros* qui y vivaient depuis des années. La construction de cette route ferroviaire a attiré la présence de milliers de travailleurs dans la région. A la fin des travaux, le chômage et la violence a rejoint le mécontentement des *posseiros* expulsés de leurs terres. Si nous ajoutons le conflit entre les deux états pour la démarcation des limites, nous avons le cadre socio-historique qui a permis l'émergence de la communauté et de la guerre du Contestado.

Le messianisme, aussi bien que les utopies, constituaient une sorte de négation de la réalité qui projetait les possibilités de changement dans un avenir imminent. Comme l'observe Raymond Aron, pour qui l'aspect prophétique du marxisme ne diffère en rien de l'aspect prophétique judéo-chrétien, « tout prophétisme, condamnation de ce qui est, dessine une image de ce qui doit être et sera, choisit un individu ou un groupe pour franchir l'espace qui sépare le présent indigne de l'avenir rayonnant⁹⁷⁰», même si les moyens d'atteindre ces objectifs demeurent évidemment profondément différents.

Toutefois, malgré cette croyance dans un salut en devenir, les leaders messianiques ne sont pas restés immobiles, les bras croisés, dans l'éternelle attente des interventions divines car ils savaient que les paysans, les travailleurs d'une manière générale, avaient besoin de changements concrets, immédiats et réels qui missent un terme à leur vie misérable. Dans leur cas, la théorie eschatologique n'a jamais été un obstacle à une pratique réformatrice avec des caractéristiques socialistes. Fatigués du parler vide et peu pragmatique des hommes politiques qu'ils avaient du mal à comprendre, ils exigeaient des actions et non pas des idées. Correct ou incorrect, le fait est qu'ils pensaient avec le ventre et se sentaient brisés par la mort de leurs fils encore enfants, victimes de la faim. D'autre part, la très courte espérance de vie de cette population, notamment de la population infantile, ne leur permettait pas de penser qu'à l'avenir. C'est pour cette raison qu'ils se sont mis au travail en une tentative de restauration d'une réalité qui leur était défavorable. D'après le sociologue Maurício Vinhas de Queiroz, « l'espoir messianique est le fils du désespoir causé par l'incapacité d'obtenir ce que la culture définit comme satisfaction commune des nécessités vitales⁹⁷¹».

Dans la plupart des livres sur l'histoire de ces mouvements, on retrouve beaucoup de témoignages où les participants ou les commentateurs font allusion au fait que beaucoup de fidèles auraient suivi les « moines » ou les « saints » moins pour des questions religieuses et de croyance que par envie de survie. Ils savaient qu'avec eux ils auraient un foyer, de quoi manger, une protection et pourraient même, dans le pire des cas, avoir un lopin de terre où ils pourraient cultiver une agriculture de subsistance.

L'une des principales erreurs des cinémanovistes et de la majorité des intellectuels de gauche identifiés au marxisme a été celui d'associer le messianisme à la religion officielle, avec son processus de consolidation de l'injustice constituée⁹⁷², n'ayant pas su ou voulu noter les particularismes des religions populaires, notamment son aspect de résistance même si elle était très

⁹⁷⁰ ARON, Raymond. *L'opium des intellectuels*. Paris: Hachette Littératures, 2002 (première édition par Calmann-Levy en 1955). p. 276.

⁹⁷¹ Cité chez ROSENFELD, Anatol. "O misticismo popular na obra de Dias Gomes". *Revista Civilização Brasileira*, julho/agosto de 1967. p. 225.

⁹⁷² Idem. p. 300.

limitée et circonstancielle aux codes sociaux et politiques en vigueur qui n'avait rien du catholicisme officiel, qui vivait enclavé dans la foi des cathédrales, à côté des riches et des puissants et coupé de la réalité et du peuple. Tandis que la religion populaire était tout autre chose. D'abord, les leaders messianiques allaient à la rencontre du peuple et prêchaient dans la rue. Mais ils ne se contentaient pas seulement de prêcher. Ils se sont activés afin de construire une microsociété différente de celle dans laquelle ils vivaient : une société sans classe et proche de l'idéal communiste. Il semble évident que, la culture populaire étant ambiguë par excellence, cette résistance – qui était la plupart du temps inconsciente, mais résistance tout de même - comportait toujours une part de conformisme. Ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, qu'elle s'identifiait à la religion officielle.

L'ambiguïté mâtinée de mauvaise foi des cinémanovistes envers ces mouvements populaires apparaît, de manière très évidente, dans une lettre de 1961 de Glauber Rocha à Alfredo Guevara. Il y affirme que « seulement le banditisme (Cangaceiros) et le messianisme (Canudos : Antonio Conselheiro) furent des manifestations de protestation sociale, mais sans doctrine, sans préparation et avant tout dévié vers la criminalité, la marginalité et la barbarie⁹⁷³». Le jeune cinéaste oublie que la barbarie n'était pas une caractéristique de tous les mouvements messianiques et que la criminalité et la marginalité n'étaient pas forcément un choix mais assez souvent une condition imposée du dehors⁹⁷⁴ par les dures circonstances et les injustices.

La religion, dans les films de la première phase du cinéma novo, est représentée comme quelque chose de l'ordre de l'émotionnel, en franche opposition à la raison, mais surtout comme quelque chose de transcendantal qui ferait abstraction du réel. Dit autrement, la religion est représentée comme une pratique archaïque de « gens retardés », comme le dit Firmino, une croyance dans le monde de l'au-delà qui s'opposerait de manière radicale et inconciliable à la vie terrestre et aliénerait ses pratiquants. Or, il suffisait de bien connaître ces religions populaires pour observer qu'elles sont l'affirmation et non la négation de la vie, du vivant. La réalité est la raison même de l'adhésion des pauvres au religieux. Ils se tournent vers le religieux en quête de la justice sociale que le réel leur nie, pour essayer de renverser une réalité qui ne leur plaît nullement ; l'option

⁹⁷³ BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo*. Op. cit. p. 153.

⁹⁷⁴ Cette position de Glauber est néanmoins compréhensible dans la mesure où l'une de ses inspirations fut le mouvement messianique d'influence *sebastianista* de Pedra Bonita qui est considéré comme le plus violent et sanguinaire de tous les mouvements de ce type ayant existé au Brésil. Ses membres, commandés initialement par João Antonio dos Santos puis par son beau-frère João Ferreira, ont fondé entre 1836 et 1838 un royaume avec des lois et des coutumes propres. Son leader, qui était considéré comme roi, prônait le retour imminent du roi D. Sebastião et l'avènement d'une ère d'abondance et de jeunesse pour tous. Mais pour que cela advienne, il fallait que leur royaume fût baigné dans le sang et exigeait des sacrifices. Pendant quatre jours (14, 15, 16 et 17 mai 1938), presque une centaine de personnes (y compris le roi et son père), dont une grande majorité d'enfants, furent sacrifiés. Les survivants ont été arrêtés le 18 mai par les forces de l'ordre. Pour plus de détails, lire Maria Isaura Pereira de Queiroz : *O messianismo no Brasil e no mundo*. Op. cit. p. 200-202.

religieuse est un effort contre un monde réel qui leur est désagréable. Parce qu'ils ne croient plus aux voies naturelles ou politiques, le surnaturel devient leur seule possibilité d'échapper à la misère. Dans une conférence intitulée *Culture populaire et religion*, où elle oppose la religion populaire non seulement à la religion officielle mais aussi au rationalisme scientifique, Marilena Chaui cite trois des caractéristiques principales des religions populaires qui servent autant à les définir qu'à les distinguer du conservatisme de l'Église Catholique, sans oublier de faire allusion à la contradiction inhérente aux expressions de la culture populaire. Pour la philosophe brésilienne, la religion populaire est :

« l'appel à un pouvoir transcendant résultant d'une conscience claire de la réalité présente, face à laquelle les individus se reconnaissent impuissants ; la vision de cette réalité comme fatale, exigeant, alors, que les hommes se mettent en mouvement exclusivement à l'intérieur du cadre ainsi délinéé, de sorte que le changement ne puisse être pensé qu'en termes de miracle – et nous ne devons pas oublier, une seule minute, que le miracle est la possibilité d'une autre réalité au sein de l'existante ; enfin, un ensemble de transgressions (ne pas suivre les canons de la mode de la part des pentecôtistes, recevoir l'esprit de lumière de la part du spiritisme, laisser affleurer [librement et sans répressions] la pédale [sic] dans l'*umbanda*), comme transgressions organisées et soumises à l'autorité⁹⁷⁵».

Si nous pensons comme Paul Ricoeur, qui affirme que « toute idéologie tend ultimement à légitimer un système d'autorité⁹⁷⁶», la contradiction désignée par Chaui ne fait que prouver l'aspect idéologique, comme le suppose Gramsci, des religions populaires. Si l'idéologie, comme le souligne Marx, propose une image inversée de la société, les religions populaires, notamment le messianisme, essayaient de renverser une réalité qui était très injuste, irréaliste et qui ne semblait pas à l'endroit. Dans leur construction idéologique de la culture populaire, dans leur envie de considérer la culture populaire comme aliénante, les jeunes cinéastes n'ont perçu que l'un des pôles de cette ambivalence. Ils n'ont pas su ou voulu voir, au nom d'un rationalisme de base presque entièrement théorique, que la religion populaire était pour les pauvres une promesse de salut, une sorte de "fantaisie" utopique, avec des implications empiriques, qui viserait à corriger un réel qui leur déplaisait. Comme l'observe Freud, « la personne heureuse n'a pas de fantaisie, seulement l'insatisfaite. Les forces stimulatrices des fantaisies sont les désirs insatisfaits ; et toute réalisation est la réalisation d'un désir, une correction de la réalité insatisfaisante⁹⁷⁷», ce qui expliquerait en

⁹⁷⁵ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia...* Op. cit. p. 77

⁹⁷⁶ RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Op. cit. p. 37.

⁹⁷⁷ FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. 24 vols. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol IX da Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (travail publié pour la première fois en 1908). p. 137.

partie pourquoi dans la grande majorité, c'étaient les plus misérables qui suivaient les leaders messianiques.

En analysant le retour au messianisme mystique du jeune Lukacs (entre 1910 et 1919) comme une forme de contestation du rationalisme moderne, une déception face à ce que Max Weber considère comme un *désenchantement du monde* (*Entzauberung der Welt*) corollaire du capitalisme et de la société industrielle, le sociologue marxiste brésilien Michel Löwy affirme que « Le retour à la religion et à la passion pour le mysticisme sont des formes de révolte contre ce *Entzauberung*, et des tentatives désespérées de rétablir dans l'univers culturel cet enchantement expulsé par les machines et les livres de comptabilité⁹⁷⁸». Il n'y a aucun doute que les leaders messianiques sont un produit direct de ce désenchantement d'un monde qu'ils cherchaient à ré-enchanter non seulement par la foi, mais aussi par des actes en essayant de forger une société plus égalitaire.

2.5.2 - La représentation du carnaval

Bien qu'elle soit la principale fête populaire brésilienne, « le plus grand événement religieux de la race », comme l'a si bien dit Oswald de Andrade dans son *Manifeste Pau Brasil*, le carnaval n'a pas résisté à la critique marxiste des jeunes réalisateurs qui considéraient la culture populaire comme opium du peuple. Pour ces jeunes cinéastes, notamment Glauber Rocha qui était son principal détracteur, le carnaval était une sorte de religion qui empêchait les pauvres d'atteindre leur conscience sociale⁹⁷⁹.

Le film qui a véritablement critiqué le carnaval comme source d'aliénation est *Escola de samba Alegria de Viver*, l'épisode réalisé par Carlos Diegues dans *Cinco vezes favela*. Le film, qui raconte les derniers jours de préparation pour le carnaval d'une petite école de samba sur fond de conflit conjugal, fait penser à plusieurs moments au film *Orfeu do Carnaval* (*Orfeu Negro*, 1959, de Marcel Camus), qui fut d'ailleurs très critiqué par les cinémanovistes, en raison de la manière exotique dont les habitants d'une favela de Rio, la samba et le carnaval sont représentés. Les membres de l'école de samba semblent être désœuvrés et ne pensent qu'au carnaval qui approche. Ils dansent, jouent des instruments et composent au milieu de la favela, en pleine journée, sous le soleil caniculaire de Rio de Janeiro. Il est intéressant que ce film ait été réalisé par Carlos Diegues, lequel, quelques années plus tard, réaliserait une autre version de la pièce de Vinicius de Moraes qui se voudrait moins exotique et plus réaliste que le film de Marcel Camus. Selon lui, l'idée d'une

⁹⁷⁸ LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs et Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; USP, 1990. p. 54-55.

⁹⁷⁹ BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo*. Op. cit. p. 127.

nouvelle version était venue de Vinicius de Moraes lui-même, qui n'aurait pas aimé la version précédente – considérée comme infidèle à l'univers représenté et à qui on reprochait d'avoir *glamourisé* les favelas et la pauvreté - et lui aurait demandé de faire, dès la première opportunité possible, un autre film, plus vraisemblable⁹⁸⁰.

Escola de samba Alegria de Viver est dans la lignée des premiers films du cinéma novo où le plaisir et le loisir s'opposent à l'engagement et sont considérés comme source de détournement de l'engagement politique. Il y a une scène où ce conflit est rendu didactiquement explicite : quand l'intrigue utilise les différends idéologiques dans un couple comme raison de leur séparation conjugale. Le mari, le dramaturge engagé Oduvaldo Viana Filho – l'un des fondateurs du Théâtre Paulista de l'Étudiant (TPE) et du CPC – est le directeur de l'école et ne pense qu'à l'organisation du carnaval, tandis que sa femme ne pense qu'à la vie syndicale et à la fabrication et à la distribution de pamphlets. Comme dans le film ces deux univers sont incompatibles et irréconciliables, le couple ne peut plus vivre ensemble et s'apprête à se séparer. Tout de suite après la votation de la direction qui élit Gazaneu comme nouveau président de l'école de samba, nous le voyons chez lui en pleine discussion avec sa femme. Après quelques échanges d'animosités où le mari reproche à sa femme son absence et elle lui reproche de ne penser qu'à l'école, ils entament le dialogue suivant :

Homme : [Je vais à l'école parce que] C'est là que sont mes amis et où toi aussi tu devrais être.

Femme : Pour y faire quoi ? Danser sous un bruit vide. Oublier ce qui est correct, ce qui est erroné.

Homme : C'est inutile de perdre mon temps dans cette discussion imbécile. C'est toujours pareil !

Femme : Mais il faut perdre [du temps], il faut écouter ce que l'on ne veut pas ou alors il faut partir.

Homme : Oui, je pars. A quoi cela sert-il de vivre avec quelqu'un qui ne pense qu'au syndicat, à l'usine, à ces genres de choses, à faire des affiches, à peindre des banderoles. Non, tu n'es pas vraiment ma femme.

Femme : Et c'est maintenant que tu découvres cela ? Pourquoi n'avais-tu pas découvert cela quand c'était moi qui payais le loyer de la baraque ?

Le dialogue, qui ne pourrait être plus caricatural, métaphorise le supposé divorce entre l'engagement politique et la pratique de la culture populaire et cela sans droit à une fin heureuse. La séquence montre une jeune habitante de la favela comme une femme indépendante, moderne et engagée qui correspondait plutôt au portrait des jeunes filles des classes moyennes. Moins pour ce qui concerne l'engagement politique que pour son autonomie et son libéralisme. Le dialogue présente aussi quelques clichés et préjugés véhiculés notamment par les élites dominantes comme ceux qui considéraient les hommes de la samba comme des marginaux, des vagabonds

⁹⁸⁰ Certains chercheurs considèrent son film *A grande cidade* (*La grande ville*) comme une version plus libre de l'histoire de Vinicius de Moraes.

irresponsables, des bons à rien. Et non par hasard, cette séquence s'ouvre sur un plan américain sur Gazaneu qui est un enchaînement de la séquence antérieure qui s'était terminée sur un zoom in sur son visage au moment où le président destitué prédisait des difficultés pour l'avenir de l'école en raison du fait qu'ils avaient choisi un gamin pour la présider. Le zoom in rapide commence au moment exact où la parole gamin est prononcée. Donc, le *sambista* aliéné est aussi inconséquent, inconscient et insouciant qu'un enfant.

D'ailleurs, cette opposition entre l'*homo ludens* et l'*homo sapiens* apparaît déjà au début du film, mais nous ne la comprenons qu'après la scène de la querelle du couple. Avant cette scène où le spectateur apprend que Dalva est la femme de Gazaneu et qu'elle est politiquement très engagée, nous l'avions vue au début du film être traitée de *macaca* (singe) par l'ancien président de l'école de samba, lui aussi un Noir, qui envoie un jeune demander à six femmes d'aller l'humilier. Au milieu de la favela, ces femmes forment un cercle autour de Dalva, sans jamais arrêter de danser la samba au son d'un air de samba dont on ne saura jamais s'il est diégétique ou extra-diégétique, et jettent par terre le paquet qu'elle porte. Le paquet s'ouvre et révèle les pamphlets qu'elle fabrique. Nous comprendrons après la scène de la séparation que le président de l'école et les femmes de la communauté ne l'aiment pas parce qu'elle est engagée politiquement et ne fréquente pas les répétitions de l'école. La scène est construite comme si l'acte de danser la samba équivalait à une scène de torture pour la femme militante.

Dans le premier épisode de *Cinco vezes favela, Um favelado*⁹⁸¹ (un film de Marco de Farias), il y a une scène qui est sans doute une allusion à l'aspect supposé aliénant de la samba et du carnaval. La femme et le fils du personnage principal, entre autres personnes, sont en train de chercher des habillements et de se disputer les restes de nourriture avec les vautours dans la décharge publique lorsqu'une jeune fille trouve un sifflet et souffle comme le font les responsables de l'organisation des écoles de samba, notamment le directeur des percussionnistes. En sifflant, elle et un autre enfant qui se trouvait à son côté sourient et leurs visages, auparavant fermés et tristes, s'illuminent, jusqu'à ce que le fils du personnage principal lui vole le sifflet et qu'elle redevienne triste.

Cinco vezes favela, qui a été monté par Ruy Guerra, est un produit typique de l'idéal de représentation critique de la réalité des plus démunis voulu par l'idéologie cinémanoviste. Selon Maurice Capovilla :

⁹⁸¹ Le film raconte l'histoire de João, un migrant *nordestino* au chômage qui est agressé et menacé d'expulsion par la mafia qui contrôle les maisons dans les favelas s'il ne paye pas son loyer. Désespéré, il cherche un travail ou un peu d'argent de manière à pouvoir régler sa dette et éviter le pire pour lui, sa femme et son fils. Il finit par accepter la proposition d'un voisin de participer à un vol d'autobus. Trompé et abandonné par son ami, il est lynché par les passagers du bus et arrêté par la police.

« *Cinco vezes favela*, indépendamment de sa valeur artistique, mais simplement par le type de production et par la position idéologique assumée, devient une œuvre très importante. Comme production indépendante, le film rompt avec les schémas traditionnels de production en vigueur, soumis aux capitaux oppresseurs, qui mesurent le goût du public par les critères du profit commercial. Comme position idéologique, il assume la responsabilité du réalisme critique, qui ne prend jamais un fait particulier sans le mettre en relation avec la base sociale. La lutte de classes, fait propulseur de l'histoire, est le thème central de plusieurs épisodes, dans d'autres il constitue le thème de fond, autour duquel se développent les événements⁹⁸²».

Très marqués par l'idéologie de l'époque, les cinq épisodes du film sont plus ou moins moralistes, paternalistes et schématiques dans l'opposition manichéenne d'un univers populaire aliéné et misérable à l'univers antagoniste, symbolisé par une bourgeoisie oisive et méchante. Considéré comme un fait important pour le cinéma brésilien, le schématisme du film n'est cependant pas passé inaperçu et a été critiqué même au sein du CPC, le producteur du film. Lors de son avant-première, le sociologue marxiste Carlos Estevam, qui était alors président du CPC et l'auteur de l'argument de l'épisode de Carlos Diegues, s'est excusé du « caractère petit-bourgeois de quelques épisodes⁹⁸³». Cette affaire a constitué le point de départ de la rupture définitive entre le CPC et le cinéma novo en raison de leur querelle sur la forme et le contenu de l'art engagé.

Jean-Claude Bernadet est l'un de ceux qui ont condamné le paternalisme et le manque de dialectique du film en soutenant que le fait que l'œuvre présente le problème et sa solution empêcherait la politisation et l'interaction du spectateur et le conduirait à la passivité. D'ailleurs, concernant le rôle du spectateur par rapport au film, il observe que :

« la seule chose que l'on exige de lui est qu'il s'assoit dans son canapé et regarde vers l'écran, rien de plus. Et il ne lui reste qu'une alternative : nier le film ou s'enthousiasmer pour lui. Le spectateur se retrouve face à un circuit fermé : la réalité ne s'ouvre que vers un unique problème, qui est présenté de manière schématique ; le problème a une unique solution positive, qui est elle aussi présentée de manière schématique – et la situation empire lorsque la solution est aussi discutable que dans le cas de *Escola de Samba Alegria de Viver*. Le film se referme sur soi et le spectateur, limitant sa participation à accepter ou à refuser, reste en dehors⁹⁸⁴».

Toutefois, le critique franco-brésilien observe aussi que ces problèmes ont été importants dans la mesure où ils ont ouvert un débat sur le type de cinéma qui devrait être fait. Les jeunes réalisateurs et une partie de la critique ont débattu sur la question de savoir si les films devraient se contenter de poser une question, laissant la réponse à son public, ou s'ils devraient aussi répondre à la question

⁹⁸² CAPOVILLA, Maurice. « Cinema Novo ». *Revista Brasileira*, n°41, mai-juin de 1962. p. 185-186.

⁹⁸³ Cité par Carlos Diegues. In : BARCELLOS, Jalusa (org). *CPC da UNE: uma historia de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 42.

⁹⁸⁴ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 25.

posée, en essayant de diriger le public⁹⁸⁵. Bernadet attire encore l'attention sur l'importance du mode de sa production qui, réalisée en marge des systèmes habituels⁹⁸⁶, lui a assuré une liberté thématique et d'expression en franche opposition au type de cinéma qui se faisait encore au Brésil au début des années 1960. *5x favela* a mis en pratique l'une des idées phares à l'origine du cinéma novo – qui avait été discutée dans les congrès de cinéma du début des années 1950 – selon laquelle un cinéma qui veut représenter de manière critique le quotidien des plus démunis doit être indépendant. En 1977, dans une nouvelle édition de son livre, Bernadet a affirmé que, bien que ce fut un mauvais film, *5x favela* a été :

« l'une des expériences, de tous les points de vue, les plus révélatrices du cinéma brésilien, en raison de l'attitude excessive qui a produit sa réalisation. D'ailleurs, soit dit en passant, l'excès, le radicalisme, a eu sa fonction didactique dans l'évolution du cinéma brésilien, puisqu'il agitait et provoquait des débats entre personnes dont les positions plus équilibrées auraient laissées indifférents... Un tel radicalisme, caractéristique de l'époque, a largement contribué à l'évolution des idées cinématographiques au Brésil⁹⁸⁷».

Mais l'idée des écoles de samba et du carnaval comme sources d'aliénation existe depuis toujours et est directement associée à la notion de culture populaire comme éternelle source d'aliénation parce que culture prélogique et intuitive. En outre, cette idée a pris forme et corps avec l'idée marxiste selon laquelle la culture d'un pays est le reflet direct et inévitable de la culture dominante. Mais, fort heureusement, il y avait des exceptions à cette règle. Ainsi, dans les résolutions de la Première Rencontre Nationale d'Alphabétisation et de Culture Populaire, qui a eu lieu à Recife en 1963, nous trouvons une citation qui caractérise et en même temps se distingue de la conception de culture populaire d'une certaine gauche de l'époque. Nous y lisons ce qui suit :

« Dans les écoles de samba le travail devra être fait initialement de manière à les affirmer, en tant que manifestation populaire authentique, et à les renforcer en tant que forme d'organisation. L'étape initiale serait celle du travail au niveau des écoles, en essayant de les séduire par le travail en lui-même. Et lentement, nous rendrions possible la formation d'une vision critique du niveau d'aliénation dans lequel elles se retrouvent, pour que leur dépassement fût possible grâce à leur propre effort⁹⁸⁸».

Cette citation est très intéressante dans la mesure où elle respecte la culture de l'Autre et propose de la changer du dedans et non du dehors, mais aussi dans le sens où elle ne rend pas incompatible le

⁹⁸⁵ Idem. p. 26.

⁹⁸⁶ Ibidem. p. 23.

⁹⁸⁷ Cité chez : BERLINCK, Manuel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Op. cit. p. 32.

⁹⁸⁸ FAVERO, Osmar (org). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983. Op. cit. p. 226.

populaire et le politiquement engagé. Mieux, elle n'exclut pas la possibilité d'une culture populaire engagée. Cette position, tirée des échanges entre les compositeurs de classes moyennes liés au CPC et les compositeurs populaires, crée tout de même une hiérarchie entre les cultures en supposant une interaction unilatérale entre elles. Dans une combinaison de prétention et d'une sorte d'eugénisme culturel, les intellectuels de l'époque avaient tendance à penser que la culture populaire représentant le maillon le plus faible – ou l'intelligence et la force de persuasion des intellectuels étant les plus fortes –, la culture populaire telle qu'elle était connue à l'époque tendrait à disparaître. Dans les films *Terra em transe* et *Der lione have sept cabeças*, le carnaval est aussi représenté comme une source d'aliénation. Dans les deux films, le peuple suit les leaders populistes qui les trahiraient ultérieurement en faisant un véritable cortège carnavalesque qui se transforme en une sorte de procession quasiment religieuse, où le peuple semble être dans une espèce de transe mystique et mystificatrice. Dans le premier film, après avoir rompu avec Diaz et être retourné vers Vieira, Paulo Martins apparaît à côté de ce dernier qui est suivi par un peuple en fête. Le premier plan de Vieira, après la phrase ironiquement énoncée par Paulo Martins, mi-exclamation, mi-interrogation, qui se réfère à lui comme à un candidat populaire – la séquence est d'ailleurs intitulée « La rencontre d'un leader avec le peuple », comme s'il s'agissait d'un programme pour la télévision – le montre entouré du prêtre, du sénateur, de ses hommes de main et, placés un peu plus bas, le représentant des étudiants, la femme du paysan assassiné par les alliés de Vieira – dont la non punition a conduit à la désertion de la campagne par Paulo Martins – et Jerônimo, le président du syndicat qui, un peu plus tard dans cette même séquence, serait pris comme modèle du peuple et traité d'imbécile, d'analphabète et de dépolitisé par Paulo Martins.

Toute la séquence est presque entièrement rythmée par le son de la percussion d'une école de samba. Devant Vieira et ses coreligionnaires qui font des discours de soutien à sa candidature, le peuple, qui semble en extase, défile derrière les hommes politiques comme dans un défilé des écoles de samba. Heureux et souriant, il suit le cortège en dansant et en jouant de ses instruments, sans jamais avoir la parole. Et quand il prend la parole, il est interrompu ou assassiné. Soudain, comme si elle voulait les distinguer en les séparant du reste de la foule, la caméra ouvre un passage au milieu du peuple pour aller chercher Paulo et Sara qui s'embrassent. La samba est remplacée par une musique orchestrale (une musique classique) pendant un discours en voix off de Paulo Martins qui ne met pas fin au carnaval populaire autour de Vieira. Le discours de Paulo, comme celui de Firmino, d'Antonio das Mortes et de Corisco, incrimine le peuple et fait l'apologie de la souffrance, de la mort comme unique façon d'éveiller la conscience et de susciter la révolte :

« Quel est le sens de la cohérence ? On dit qu'il est prudent d'observer l'Histoire sans souffrir, jusqu'au jour où par la conscience la masse prend le pouvoir [il rit aux éclats, comme s'il se moquait de cette possibilité. Sara aussi esquisse un sourire]. Je marche à travers les rues et je vois le peuple maigre, apathique, abattu. Ce peuple ne peut croire en aucun parti. Ce peuple affaibli au sang sans vigueur, ce peuple a besoin de la mort plus que l'on ne le suppose. Le sang qui stimule mon frère à la douleur, le sentiment de rien qui produit l'amour. La mort comme foi, non pas comme crainte».

La même apologie de la violence, de la lutte révolutionnaire contre l'impérialisme, contre les bourreaux du peuple, qui ne se fait jamais sans le sacrifice inévitable d'innocents, sans le sang du peuple, apparaît dans le film *Der Leone have sept cabeças*. Après la voix off du poète, survient un dialogue sur fond de musique classique mélangée avec la samba, où Sara, comme si elle avait tout écouté de son discours off, dénonce le désordre et l'anarchie de la pensée de Paulo et lui dit trois fois que la faute des problèmes d'Eldorado ne revient pas au peuple, en répétant la phrase que l'aveugle de *Deus e o diabo* avait dit à Antonio das Mortes. Mais Paulo lui répond, en prenant violemment le sénateur corrompu par le col, qui étire la langue comme s'il était en train d'être étranglé, que le peuple court après le premier qui le salue avec une épée ou une croix. A la fin de la séquence, le peuple voit l'un de leurs membres être massacré par les hommes de main de Vieira ; non seulement il ne fait rien, il n'esquisse aucune réaction, mais il n'arrête jamais de danser et de jouer la samba.

L'association de la musique classique au discours en off de Paulo Martins, et à son dialogue avec Sara, peut aussi être perçue comme une sorte de renfort de l'idée de la culture populaire comme source d'aliénation. Paulo et Sara, les deux grands intellectuels du film, les seuls à ne pas être aliénés, ne prendraient pas partie à la fête et à la liesse populaires. Leurs corps sont présents à la fête, mais leurs esprits sont ailleurs. Ils n'entendraient pas (et très probablement n'aimeraient pas) cette musique qui les entoure, mais une autre musique (issue de la culture dite d'élite et représentée ici comme synonyme de conscience éclairée en opposition à la samba aliénante). En ce sens, le fait que Sara semble connaître le contenu du discours en off de Paulo Martins, une sorte de monologue intérieur, n'est pas un hasard et ne fait que révéler leur syntonie d'esprit et d'idée.

Cette idée du carnaval comme quelque chose d'aliénant apparaît déjà au début du film, lors de la représentation de la première messe réalisée au Brésil par les envahisseurs portugais. Dans cette séquence, Clovis Bornay, une grande personnalité du carnaval *carioca*, apparaît "carnavalesquement" déguisé en représentant de la couronne portugaise. Il est filmé à côté du leader conservateur Diaz, d'un prêtre et d'un Indien qui est aussi déguisé de manière carnavalesque. A la fin du film, lorsqu'il prend le pouvoir par un putsch, Diaz est couronné par le même Clovis Bornay

qui est cette fois-ci accompagné par des membres d'une garde royale tous déguisés de manière carnavalesque, directement sortis des défilés des écoles de samba. Ainsi, depuis le début du film, le populaire est représenté comme doublement aliénant. D'abord comme une fête qui aliène, puis comme allié des puissants, des exploités du peuple.

C'est la même représentation du peuple, du carnaval et des fêtes populaires comme source d'aliénation qui apparaît dans *Der Leone have sept cabeças*, un film qui n'appartient pas directement au cinéma novo. Dans ce film - qui se déroule en Afrique et reprend l'idée d'une révolution par étapes qui a caractérisé une large partie de la gauche communiste brésilienne d'avant le putsch militaire de 1964 -, une fraction des nationalistes locaux pense que seule l'installation de la bourgeoisie nationaliste au pouvoir pourrait éviter la lutte armée et permettre la négociation de l'indépendance, première et importante étape avant la révolution socialiste. Une proposition qui coïncide avec celle des impérialistes qui convainquent le Docteur Xobu, le supposé représentant de la présumée bourgeoisie nationaliste, à assumer le pouvoir et à combattre le communisme. Tout de suite après la signature de l'accord, il apparaît dans un cortège populaire, assis derrière une voiture, déguisé en roi européen et saluant le peuple souriant et heureux qui le suit, hypnotisé par la fête et son nouveau pantin de président, content de la *panis et circenses* qui lui sont offerts. Xobu se fait accompagner par des musiciens, mais aussi par les impérialistes qui l'applaudissent au milieu du peuple. Mais Xobu, qui fait l'apologie de la colonisation, notamment du christianisme, des langues "civilisées", de la science et de l'art qu'elle a apporté, ne tardera pas à être trahi par les impérialistes qui massacrent son peuple. À l'évidence, dans les deux films, le carnaval est représenté, comme le dit Sara dans le premier, comme la métaphore du chaos qui provoque un type d'aliénation du même ordre que la transe religieuse.

Dans une interview accordée à Michel Ciment et Piero Arlorio, Glauber Rocha confirme le dégoût ressenti par Paulo Martins envers le carnaval et insiste sur l'idée de cette fête comme métaphore de quelque chose de négatif. Pour lui, le Brésil est un pays décadent transformé dans un perpétuel carnaval par ses hommes politiques. En outre, les brésiliens sont « réellement pauvres, stériles et paresseux, de grande incapacité artisanale et d'une énergie irrationnelle qui finit, alors, souvent dans le vide. J'ai essayé de faire en sorte que le film fût l'expression de ce carnaval et de mon dégoût violent devant la situation⁹⁸⁹ ». Même si nous ne jugeons pas important de nous attarder sur les raisons de cette position légèrement cosmopolite, nous ne pouvons pas ignorer l'ethnocentrisme déplacé de la citation. La civilisation brésilienne est décadente par rapport à quelle autre civilisation ? Les brésiliens seraient « paresseux » et stériles » comparés à qui ? Comment peut-on

⁹⁸⁹ Interview citée, *Positif*, n° 91, jan 1968. Publiée aussi dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 123.

accuser « d'incapacité artisanale » des artistes qui produisent, parfois avec très peu de moyens, les merveilleuses et très artistiques allégories du carnaval, sans compter les magnifiques décors d'opéra?

Glauber Rocha, qui considérait le carnaval comme une fête davantage triste que joyeuse⁹⁹⁰, ne fait ainsi qu'endosser une certaine position existant au Brésil depuis longtemps. En réalité, le carnaval a toujours été critiqué par une certaine élite intellectuelle qui l'a souvent considérée comme une fête non civilisée et surtout aliénante. Pour cette raison, certains intellectuels vont jusqu'à l'accuser de provoquer une mise à l'envers du monde ponctuelle, mais éphémère et inefficace du fait que dans certains pays, pendant la fête, les rôles sociaux s'inversent, le maître devient esclave et l'esclave, maître. En fait, cette idée de considérer le carnaval comme une inversion de la société est utilisée par certains intellectuels pour renforcer la notion d'aliénation. En renversant l'ordre pendant la période du carnaval, la fête ne ferait que confirmer l'ordre existant tout le reste de l'année. Mais dans le carnaval brésilien, comme nous l'avons déjà analysé dans la première partie, il n'y a pas forcément une inversion des rôles sociaux. Ce qu'il y a, c'est un changement du rôle social des Noirs et des pauvres qui dépasse régulièrement la période carnavalesque et contribue graduellement à la sociabilité de secteurs normalement marginalisés. Le Noir brésilien ne devenait ni ne devient patron ou maître de Blancs devenus esclaves pendant la fête, contrairement au carnaval des États-Unis et de certains pays des Caraïbes, mais ils passent, notamment ceux liés aux écoles de samba, de la condition de marginalisés sociaux à celle de grandes étoiles du spectacle, de victimes de la police aux applaudissements du peuple et de toutes les classes et origines sociales confondues, sans que pour autant les Blancs ne deviennent leurs valets. En fait, il n'y a pas une inversion de l'ordre, mais, comme le souligne Bakhtine, une carnavalisation de la société avec la suspension de la hiérarchie, des préjugés et de certains tabous.

Dans cette configuration du carnaval comme une fête égalitaire et un moment de (ou de quête de) liberté, de rupture de l'ordre existant à travers le changement de certains rôles sociaux, le nom attribué aux déguisements du carnaval, *fantasia*, ne pourrait être plus poétique et plus opportun. En réalité, en se déguisant, les Noirs s'habillaient d'une fantaisie d'égalitarisme qui faisait disparaître les différences sociales et les préjugés en leur donnant la sensation d'abandon temporaire, mais effectif, des marges de la société. Un sentiment de fantaisie qui devait être encore plus aiguë dans les cas des Noirs esclaves qui vivaient pendant ces fêtes populaires un rapide moment de bonheur, de repos et de liberté. D'après Roberto DaMatta :

⁹⁹⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 133.

« la fantaisie est autant le rêve éveillé qu'un vêtement qui réalise le pont entre ce que nous sommes réellement et ce que nous aurions pu être ou ce que nous mériterions d'être. La fantaisie libère, 'déconstruit', ouvre la voie et promeut le passage vers d'autres lieux et espaces sociaux. Elle permet le libre transit des personnes à l'intérieur d'un espace social que le monde quotidien, avec ses lois et préjugés, rend prohibitifs. En outre, elle rend possible de passer de 'personne' à 'quelqu'un' ; de marginal du marché de travail à une figure mythologique⁹⁹¹».

C'est quasiment le même sens de fantaisie que la sorte de correcteur d'une réalité insatisfaisante voulue par Freud, cité ci-dessus, ou que le carnaval comme deuxième vie du peuple selon la définition de Bakhtine. Sans chercher à justifier ou à nier le degré d'efficacité de cette fantaisie, ce que nous cherchons à dire c'est que dans le carnaval brésilien il y a une sorte de suspension de l'ordre en vigueur qui est totalement différente et beaucoup plus intéressante qu'une simple inversion ponctuelle des rôles sociaux dans la mesure où cela peut être perçu, comme le dit Bakhtine, comme un moment de liberté quasiment utopique. On pourrait objecter, et on le faisait assez souvent, l'aspect fugace de cette suspension, mais ceux qui contestaient l'importance de cette suspension le faisaient du haut d'une position socialement et économiquement confortable, n'étant pas des esclaves - ce qui veut dire qu'ils ne travaillaient pas 16 heures par jour sous les coups de fouet des administrateurs des fermes -, ni, après la libération des esclaves, des Noirs dans un pays raciste, ou des pauvres dans un pays où le racisme se confond avec la classe sociale d'origine. Quoi qu'il en soit, pour les Noirs et les pauvres, la samba et le carnaval, une fête aux effets socialement centripètes pour la population marginalisée, aussi bien que le football, constituaient et constituent, jusqu'à aujourd'hui, un moment de suspension, même s'il est partiel et momentané en général, des souffrances quotidiennes, mais aussi et surtout un moment de reconnaissance sociale et artistique. La samba (et le football) demeure depuis toujours l'une des principales formes de reconnaissance et d'ascension sociales des Noirs et des pauvres, comme le montre encore Roberto DaMatta :

« Sa [du peuple] première citoyenneté n'est pas venue avec l'égalité républicaine, mais avec le jeu de l'animal qui ouvrait les espoirs, avec peu d'argent, beaucoup de magie et de chance, de changer de position sociale. Sa deuxième citoyenneté n'a pas été donnée par un quelconque parti politique, mais par le carnaval qui lui a ouvert les portes d'une égalité face à la musique, au corps et à la sensualité, en inversant les routines hiérarchiques des quotidiens marqués par la couleur de la peau et par le nom de famille⁹⁹²».

⁹⁹¹ DaMATTA, Roberto. *O que é o Brasil ?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 39.

⁹⁹² DaMatta, Roberto. *A bola corre mais que os homens: duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 123.

Le carnaval, comme nous venons de le voir, représente une forme de résistance non seulement symbolique, comme certains le veulent, mais effective pour une couche de la population brésilienne habituellement cantonnée aux marges de la société. Outre la résistance sociale, la fête représentait aussi une résistance corporelle et culturelle de la part des Noirs. D'après Muniz Sodré, « dans les *quilombos*, les moulins à sucre, les plantations, les villes, où il y avait des Noirs, il y avait de la samba comme une démonstration sans équivoque de résistance à l'impératif social esclavagiste de réduction du corps à une simple machine productive et comme une affirmation de l'univers culturel africain⁹⁹³». L'auteur montre comment, par la pratique de sa culture, le Noir cessait d'être un simple objet, une marchandise, pour devenir un être à travers l'exposition-imposition de son corps. Ainsi, même s'il y avait un certain manque d'engagement politique de la part des membres des écoles de samba, qui néanmoins n'était pas généralisé, nous ne pouvons ignorer que pour le Noir (et le pauvres de manière générale), le carnaval « était le moment le plus important de sa vie, du point de vue de l'auto-affirmation sociale, culturelle et ethnique⁹⁹⁴».

Mais, avec l'expression d'une certaine liberté, considérée souvent comme de la permissivité, le carnaval est aussi une forme de provocation et de résistance morale aux strates plus conservatrices de la société brésilienne. Pour ces dernières, la fête n'est qu'un festival d'indécences, un spectacle désolant et triste de corruption des valeurs qui devrait être rayé du calendrier des principales fêtes brésiennes.

Les principales manifestations d'intolérance envers le carnaval et les religions afro-brésiennes ont souvent été proférées par des protestants (les pentecôtistes et néo-pentecôtistes), qui n'est pas par hasard la religion de la famille de Glauber Rocha. La position des pentecôtistes face au *candomblé* et au carnaval est de véritable antinomie et antagonisme, jusqu'à considérer les *orixás* comme des démons et le carnaval comme une fête qui transformerait les villes en une espèce de Sodome et Gomorrhe contemporaines. La violence envers les pratiquants du *candomblé* dépasse assez souvent le champ théorique pour constituer des voies de fait, avec des agressions récurrentes des lieux de cultes et des pratiquants. Il faut noter que la samba et les religions afro-brésiennes, notamment le *candomblé*, ont connu une émergence presque simultanée au Brésil et ont toujours été directement associés, non sans raison puisqu'au départ ils étaient pratiqués, comme le montre le film *Barravento*, par les mêmes adeptes et dans des espaces quasiment contigus, quand ils ne partageaient pas le même espace.

⁹⁹³ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Apud: RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. Op. cit. p. 335.

⁹⁹⁴ MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Atica, 1988. p. 144.

Mais le carnaval brésilien, fête polysémique, démocratique et ambivalente comme la plupart des manifestations de la culture populaire, est surtout et avant tout l'affirmation d'une identité, une grande manifestation culturelle et contre-culturelle de résistance au cosmopolitisme de la culture bourgeoise prédominante et à l'hégémonie des cultures allogènes. En outre, il permet une très grande intégration sociale à partir d'une réconciliation temporelle entre les différentes races et classes sociales, qui rétablit la valeur de la performance aux dépens du mérite lié aux patronymes et à la naissance. Comme le note Bakhtine, le carnaval

« marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier⁹⁹⁵».

Est-ce peu ? Les esclaves, les pauvres et marginalisés de toute sorte ne le pensaient et ne le pensent pas.

2.5.3 – La représentation du football

2.5.3.1 - *Garrincha, alegria do povo*

Outre le carnaval, le football est, sans aucun doute, l'une des grandes passions des Brésiliens. Mais au contraire du carnaval, il présente l'avantage de pouvoir être exercé toute l'année, soit passivement, en tant que supporter-spectateur, soit activement en tant que sujet-joueur du spectacle dans les milliers de terrains réservés à la pratique de ce sport d'origine anglaise. Curieusement, malgré cela, il n'a jamais suscité un grand intérêt de la part des cinéastes brésiliens.

Dans un article intitulé *Cinema no Maracanã*⁹⁹⁶ (« Cinéma dans le stade du Maracanã⁹⁹⁷») rédigé en juin 1957 et complété en novembre 1967, Alex Vianny attire l'attention sur la faible quantité de films brésiliens sur le football ou sur les étoiles du sport. Selon lui, le premier documentaire n'apparaît qu'en 1908, tandis que le premier long métrage de fiction ne sort sur les écrans qu'en 1931. Ensuite, l'historien du cinéma brésilien ne répertorie que quatre films de fiction jusqu'à 1957 et la réalisation

⁹⁹⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais...* Op. cit. p. 97.

⁹⁹⁶ Article consulté le 26 novembre sur le site [www. Alexvianny.com.br](http://www.Alexvianny.com.br)

⁹⁹⁷ Maracanã est le surnom du stade mythique de Rio de Janeiro, dont le vrai nom est Stade Mário Filho, construit pour la Coupe du Monde de 1950.

en 1955 de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, dont le sport n'est pas le thème principal, mais qui est l'un des films qui l'aborde le mieux.

Fête populaire par excellence, à laquelle les Brésiliens vouent un culte presque sacré, le football ne pouvait être ignoré par les jeunes cinémanovistes influencés par le marxisme et la conception du populaire comme opium du peuple. Deux films appartenant au mouvement et un troisième de la même époque et rattaché aux mêmes idéaux politique et cinématographique ont abordé directement la question. Il s'agit des documentaires *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*, 1962), de Joaquim Pedro de Andrade, *Subterrâneos do futebol* (« Les souterrains du football », 1964-1965), de Maurice Capovilla, et de la fiction *A falecida* (*La morte*, 1965), le premier long métrage de Leon Hirszman. Les trois films semblent avoir eu *Rio, 40 graus* comme point de départ, surtout les deux documentaires, lesquels ressemblent à une espèce de développement d'un sujet à peine esquissé dans le film de Nelson Pereira dos Santos.

Le projet de documentaire sur Garrincha, l'un des plus grands footballeurs de tous les temps, revient au journaliste Armando Nogueira et au photographe et producteur débutant Luiz Carlos Barreto, futur chef opérateur de *Vidas secas* qui a créé la lumière éclatée du film, symbole des températures torrides du *sertão*, qui deviendrait l'une des caractéristiques du cinéma novo par la suite. Les deux hommes avaient l'intention de réaliser un film dans la lignée du cinéma vérité de Jean Rouch et ont invité le jeune Joaquim Pedro de Andrade qui venait de rentrer d'un séjour en France et aux États-Unis, où il avait pu étudier avec les frères Albert et David Maysles, deux des adeptes de l'école américaine du cinéma direct⁹⁹⁸. Néanmoins, par manque de ressources, le film a été tourné en 35 mm (au lieu du 16 mm normalement utilisé par les adeptes de ce type de cinéma en raison de sa légèreté), a utilisé beaucoup d'images d'archive et de photos filmées (au lieu de tranches de réalité saisies sur le vif⁹⁹⁹) et a eu du mal à capter le son synchronique, faute de disposer d'un magnétophone Nagra¹⁰⁰⁰, ce qui a eu pour résultat un montage contraire aux principes du cinéma vérité où :

⁹⁹⁸ Pour plus de détails sur le cinéma direct et sur ce qui le distingue du cinéma vérité, lire Michel Marie. "Direct". In: MARIE, Michel et alii. *Lectures du film*. Collection *Ça / Cinéma*. Paris : Albatros, 1980. p. 78-85. Sur l'histoire du cinéma direct au Brésil, lire : Neves, David. "A Descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema direto no Brasil)". In: *Cinema Moderno Cinema Novo*. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

⁹⁹⁹ Selon le professeur Luciana Araújo, la production aurait opté pour l'utilisation d'images d'archive parce que Garrincha, au moment du tournage, ne traversait pas un bon moment en raison des problèmes constants qu'il avait avec son genou, outre le fait d'être en conflit avec la direction de son club, le Botafogo, et avec la presse. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Thèse de doctorat: USP, 1999. p. 137.

¹⁰⁰⁰ Vers la fin du tournage, l'équipe a réussi à emprunter un Nagra au cinéaste suédois Arne Sucksdorff qui réalisait un cours à Rio de Janeiro, ce qui leur a permis de réaliser quelques prises de son de la finale du championnat *carioca* de 1962 entre les équipes de Botafogo et de Flamengo.

« Le réalisateur agit comme un observateur, cherchant à ne pas altérer les situations dont il témoigne plus que sa simple présence ne le fait déjà (avec, normalement, une autre personne enregistrant le son). Le *Cinéma vérité* croit à la spontanéité : l'absence de volonté d'assumer le contrôle va jusqu'au refus de recréer des situations, de demander aux gens de répéter les actions pour le bien du tournage. Il n'y a pas de recours aux interviews non plus, parce que leur utilisation, effectivement, est une forme de comportement dirigé¹⁰⁰¹».

Le film peut être divisé en quatre petites parties. Un prologue, qui est divisé en deux parties séparées par une citation, et trois autres parties. Dans la première partie du prologue, nous voyons quelques photos de différents matchs de Garrincha avec le maillot de l'équipe nationale du Brésil – le sommet de la gloire d'un joueur de football. A l'exception de deux photos où le joueur plaisante avec un chien qui a réussi à entrer sur le terrain, toutes les autres le montrent en pleine action, pendant le moment magique et ludique du dribble, grand moment de ce sport et caractéristique principale du *football art* (que certains experts considèrent comme la marque identitaire du style brésilien), qui combine dextérité, habileté, technique, malice et beaucoup de *ginga*, ces mouvements rapides et imprévisibles du corps utilisés par les pratiquants de capoeira - ce mélange de danse et d'art martial d'origine afro-brésilienne - pour tromper leurs adversaires, mais aussi par les danseurs de la samba. Nous y voyons aussi quelques photos du joueur reçu par les présidents Juscelino Kubitschek - après la victoire du Brésil à sa première Coupe du Monde en Suède en 1958 - et par João Goulart - lors des fêtes de la victoire de la deuxième Coupe du Monde, en 1962 au Chili -, entre autres hommes politiques, dénotant la gloire et la célébrité des joueurs, mais aussi la récupération par la politique des grands événements sportifs.

Toutefois, malgré le fait qu'elles montrent un moment plus ou moins positif du sport, la quasi totalité des photos ont été filmées en plongée, peut-être pour mieux dénoter la responsabilité qui pèserait sur les joueurs, mais surtout pour dénoncer l'écrasement de la vie des joueurs qui est développé dans la deuxième partie. Le recadrage des photos cherche à leur donner un nouveau sens et à souligner leur intensité dramatique¹⁰⁰² à travers des zooms ou des panoramiques. Les plans plus ou moins serrés de la majorité des photos donnent une idée d'étouffement, de pression, qui est renforcée par le son triste d'un tambour qui accompagne toute la courte séquence dont la dernière photo montre un coup de genou de Garrincha sur le visage d'un adversaire. Loin d'être seulement une fête, le football serait aussi une bataille quotidienne dans laquelle le joueur serait une sorte de

¹⁰⁰¹ MAMBER, Stephen. *Cinéma vérité in America: studies in uncontrolled documentary*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1974. p. 2. Apud: ARAÚJO, Luciana Sa Correa Leitão. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Thèse de doctorat: USP, 1999. p. 130.

¹⁰⁰² Luciana Araújo observe que ce procédé utilisé par le film est similaire à celui utilisé par Alain Resnais dans son court-métrage *Van Gogh*, de 1948, « où il découpe les tableaux du peintre au point de construire une ligne narrative, en racontant l'histoire (ou l'une des histoires possibles) du tableau à travers le langage cinématographique ». Op. cit. p. 146.

soldat ou d'ouvrier. Et cette idée de bataille, de barbarie se répétera plusieurs fois dans le film, soit dans l'image, soit dans le discours du narrateur.

Juste avant le début de la deuxième partie du prologue, s'inscrit sur l'écran une citation du journaliste et dramaturge brésilien Nelson Rodrigues, supporter presque fanatique de l'équipe *carioca* de Fluminense, où nous lisons « si nous étions 75 millions de Garrinchas, quel pays serait le nôtre, plus grand que la Russie, plus grand que les États-Unis ». Toute de suite après la citation, nous voyons des images de plusieurs *peladas*¹⁰⁰³ jouées dans des régions et sur des superficies différentes par des personnes diverses, sans que la caméra se fixe sur les joueurs, qui sont filmés à distance. Les images de ces matchs amateurs permettent au moins une double lecture. D'abord elles peuvent être perçues comme une espèce d'opposition aux images présentées dans la première partie en démontrant que pour chaque joueur connu il y aurait des millions d'inconnus et d'anonymes qui jouent sur des terrains de fortune, loin du rêve des grands stades, des journalistes et des invitations mondaines. En ce sens, ces images semblent aussi s'opposer et nier, de manière ironique, les paroles de la samba-exaltation¹⁰⁰⁴ qui les accompagne, qui parle d'un pays glorieux, riche et beau.

L'autre lecture possible, et plus en adéquation avec l'objectif du film de dénoncer le sport comme une source supposée d'aliénation, voit dans ces images des *peladas* la passion fanatique des Brésiliens. Ainsi de jeunes cireurs de chaussures, entre autres types de travailleurs pauvres, arrêtent leur travail pour exercer leur passion, improvisant leurs outils de travail en poteaux de but. Ces images représentent moins le rêve de devenir un joueur connu, riche et important, qu'elles ne symbolisent une sorte d'aliénation de la réalité de la part des plus démunis. En ce sens, il est important de noter la manière dont ces matchs sont filmés, avec une caméra souvent placée en dehors des terrains, parfois de l'autre côté d'une route, totalement éloignée des joueurs qui, mis entre elle et les voitures, sont montrés invariablement de dos ou de manière indéfinie en raison de la distance, comme s'il s'agissait d'une masse sans aucune identité. Cette distance maintenue par la caméra, loin d'être un hasard, indiquerait la non participation de l'instance narrative à ce spectacle désolant qu'elle observe presque furtivement.

L'objectif de la deuxième partie est de démythifier le sport en le situant dans le cadre d'une société capitaliste avec tous les problèmes qui lui sont inhérents, notamment celui de l'aliénation économique des travailleurs, qui transforme les joueurs en une sorte d'ouvrier exploité et écrasé par les clubs-patrons. Ainsi, le club apparaît comme une entreprise comme n'importe quelle autre qui maintient avec le joueur, marchandise productrice de plus-value, un rapport de quasi-esclavage. Le club essaye de soutirer du joueur tout ce qu'il peut donner, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien et

¹⁰⁰³ Le nom donné au football pratiqué sur des terrains improvisés, sans arbitres et invariablement sans uniformes.

¹⁰⁰⁴ Un type de samba patriotique et fier qui chante les louanges du pays.

qu'il ne serve plus les intérêts du club et soit vendu ou oublié comme un objet tombé en désuétude. Le joueur apparaît comme un ouvrier qui, même s'il est bien plus rémunéré, est broyé par le système et exploité par presque tout le monde, des dirigeants sportifs à la commission technique en passant par les collègues et les journalistes. Le film développe l'idée de la marchandisation du joueur de football présentée rapidement dans *Rio, 40 graus*, où le joueur, comme n'importe quel ouvrier, n'est pas le propriétaire de son travail ni de son corps, son principal outil de travail, et ne possède aucune ou presque aucune liberté de choix, étant totalement soumis aux conditions qui lui sont imposées par ses dirigeants.

Le début de cette deuxième partie montre la préparation des joueurs et la tension des supporters qui espèrent impatiemment sous la pluie et le froid le début d'un match décisif du championnat de Rio de Janeiro de 1962 entre les équipes de Botafogo et de Flamengo. Avant de montrer les premiers buts, on voit plusieurs situations de violence où Garrincha est pourchassé par ses adversaires. Comme dans la première partie du prologue, l'instance narrative joue sur la dichotomie en montrant que le foot n'est pas seulement ludique. Avant le plaisir et la gloire d'un but et d'une victoire, on doit se battre comme un guerrier afin d'éviter les crampons des adversaires.

Le montage du match présente un aspect curieux, sans que nous sachions comment le décoder. Au lieu de montrer les meilleurs moments d'un match terminé 3 x 0 pour l'équipe de Garrincha, qui a lui-même marqué deux fois, le réalisateur, de manière surprenante, opte pour des extraits et des photos de plusieurs matchs contre des adversaires différents. Cette attitude a été perçue négativement par la critique qui l'a vue comme une tentative de manipulation du réel.

Grâce à sa victoire, l'équipe de Botafogo devient la championne *carioca* de 1962 et Garrincha est porté dans les bras par la foule. L'occasion pour le réalisateur de montrer des images des supporters en véritable délire en train de fêter la victoire. Avec la nette intention d'accentuer l'idée de folie et peut-être d'inconvenance, il a monté quelques plans de la fête des supporters avec une vitesse différente, en accéléré ou au ralenti.

Après avoir montré la victoire du championnat et le succès personnel ainsi que le résultat de victoires difficiles et parfois violentes obtenues sur les terrains, le film présente les problèmes qui en découlent. D'abord nous voyons la seule interview du joueur, qui, réalisée en studio, le montre visiblement gêné, l'air triste, intimidé et regardant souvent vers le bas. Il répond justement à une question sur les problèmes provoqués par sa renommée. Il commente le siège constant du peuple et des autorités qui envahissent sans cesse sa maison, qui le dérangent dans ses moments de repos ou de simple promenade, le privant du droit à une vie privée. Une situation qu'il n'aime pas, mais contre laquelle il ne peut rien, se sentant obligé de se soumettre et de « supporter » tout cela, car il sait que le peuple l'aime et parce que cela fait partie du business.

Avant la fin de l'interview, nous commençons à voir des images du centre de Rio dans un moment du film qui est le plus proche d'un certain cinéma-vérité. La caméra part d'un plan général pour aller chercher le joueur qui sort incognito du milieu de la foule et traverse tranquillement la rue, au milieu des voitures, avec deux personnes à son côté. Le narrateur annonce qu'ils ont caché une caméra en haut d'un bâtiment afin de suivre la promenade de Garrincha et de mesurer sa notoriété. En sortant de la banque où, selon le narrateur, il va une fois par semaine, le joueur se retrouve entouré de personnes. Mais plus qu'un moment de simple spontanéité, la séquence est un moment astucieux pour faire le merchandising de l'un des producteurs du film : la banque nommée Banco Nacional. Nous y apprenons aussi que la popularité de Garrincha est aussi exploitée par ses collègues qui lui offrent des cadeaux pour qu'il soit le premier à sortir de l'autobus afin de servir d'appât pour la presse et le public, en leur laissant le champ libre.

Puis, le film présente un moment de l'intimité de la vie du joueur dans sa ville natale et parmi ses sept filles, avec lesquelles il danse un twist, « Hit the road, Jack ». Cette scène, qui est le seul moment véritablement biographique sur la vie du joueur, peut aussi, dans un moment où la gauche critiquait tout ce qui avait un rapport avec les États-Unis, être perçue comme un moment d'aliénation du joueur qui n'écouterait pas de musique brésilienne. Vers la fin de la danse avec ses filles, le fait que le volume du son augmente et que la caméra fasse une panoramique de l'un des murs de la maison simple du joueur pour révéler (dénoncer?) des dizaines de banderoles de différents clubs brésiliens qu'y sont pendues, renforce cette idée de l'aliénation.

Dans cette partie du film, on apprend que Garrincha était un mauvais ouvrier d'une usine textile locale, qui n'a préservé son emploi qu'en raison des buts qu'il marquait tous les weekends et qui assuraient la victoire de l'équipe de l'usine. D'ailleurs, la maison où le joueur habite est un cadeau de l'usine et non du club de football. Cette séquence le montre aussi en train de jouer une *pelada* dans un terrain improvisé en haut d'une petite colline, avec ses amis d'enfance que le narrateur considère comme ses « véritables amis », en laissant entendre que les autres, ceux du milieu professionnel, n'en étaient pas ou n'étaient que des faux amis, car ils l'exploiteraient et ne se rapprocheraient de lui qu'en raison de sa renommée. Cet agréable moment de détente parmi ses vrais amis est représenté comme l'un des rares moments de liberté du joueur.

Parmi les faux amis, il y aurait notamment les autorités politiques que la narration accuse d'envahir, dans une sorte de pèlerinage, la maison du joueur lors des grands événements sportifs et politiques. Cela viserait non seulement à dénoncer la récupération politique du sport, mais aussi le rapport de soumission des joueurs par rapport au pouvoir qui les manipulerait.

Après avoir raconté que Garrincha était un mauvais ouvrier et laisser entendre que c'est le football qui l'a sauvé, le film plonge dans les débuts du joueur à l'équipe de Botafogo pour dénoncer la vie

difficile des footballeurs qui vivraient, selon le film, dans un régime de quasi-esclavage. Le film montre la dure routine des entraînements, et Garrincha, considéré comme gourmand, y est décrit comme la « victime préférée des préparateurs physiques» (le joueur apparaît essoufflé, l'air épuisé à un certain moment) ou des médecins qui le considéreraient, en raison de la déformation de ses jambes, comme un objet exotique d'étude. Outre l'obligation de s'entraîner du lundi au samedi, la narration dénonce encore le système de « concentration», qui oblige les joueurs à rester enfermés pendant les deux ou trois jours précédant chaque match dans une maison transformée en une sorte de prison sous « les prescriptions de l'entraîneur et des médecins du club», sans pouvoir sortir ou rencontrer leur famille.

Toute la partie dédiée à l'entraînement physique est accompagnée par une musique baroque, presque sacré, du Bach, afin de mieux souligner l'aspect religieux et aliéné du sport. Ce n'est pas le seul moment où la musique religieuse est utilisée. Un chant appartenant au *candomblé* – le même qui est utilisé dans le film *Barravento* et qui plus tard sera utilisé dans le film *Terra em transe* – accompagne la séquence sur la superstition populaire. Tout de suite après l'interview du médecin du club - qui explique de manière un peu arrogante le problème physique des jambes de Garrincha en employant des termes techniques – apparaît Madame Delfina, une *rezadeira*¹⁰⁰⁵ noire, supposée avoir 100 ans, qui contrarie certains diagnostics ainsi que quelques mesures prophylactiques recommandées par les médecins et qui compte avec la totale confiance du joueur.

Ce passage sur le mysticisme et la superstition au Brésil sert de transition vers la troisième partie, consacrée au football proprement dit et aux passions qu'il provoque. En utilisant des images et des photos d'archive, le film présente des extraits des principaux matches de la Coupe du Monde de 1962, du match final entre le Brésil et la Suède pour la Coupe du Monde de 1958 et la défaite du Brésil contre l'Uruguay lors de la Coupe du Monde de 1950, dans cet ordre qui, comme nous allons le voir, n'est pas anodin.

Le narrateur off ouvre la séquence en affirmant que « la superstition n'est pas un médicament propre à Garrincha. Tout le football brésilien se soumet aux plus extrêmes sortilèges pour se protéger contre une défaite». Puis il affirme que « le chef de la délégation a voyagé au Chili en 1962 [lieu du tournoi] en portant les mêmes vêtements qu'il avait portés en 1958», année de la première victoire du Brésil, et que « lors du premier match contre le Mexique tous les joueurs ont refusé de porter les élégants maillots en laine offerts au Brésil par une usine italienne, préférant continuer avec les mêmes maillots défraîchis qu'ils avaient portés pendant les dernières victoires

¹⁰⁰⁵ Des personnes qui promettent la guérison avec des prières.

internationales de la *seleção* [l'équipe nationale]», laissant entendre que tout le sport n'était qu'une grande mystification superstitieuse.

Pendant le discours du narrateur, nous voyons la une de quelques journaux qui affichent que « la ville s'est arrêtée et a souffert pendant 90 minutes le drame de la seleção», que « les ministres sont attentifs aux buts» et que Juscelino Kubitschek (JK), qui n'était plus président en 1962¹⁰⁰⁶, « écouterait le match dans le palais Alvorada» (le nom du palais présidentiel à Brasília), mais aussi des images de JK qui écoute un match à la radio et semble demander silence à son entourage, ainsi que des images et photos de personnes supposées être en transe, en mettant en pratique leurs superstitions, ou simplement avec le visage tendu. Pendant toute la séquence sur la superstition et jusqu'au début de l'extrait du premier match nous entendons la même chanson de *candomblé*. Pendant une Coupe du Monde, la transe serait généralisée et engloberait toutes les classes et catégories, semble dénoncer la séquence.

Dans cette séquence d'ouverture de la troisième partie du film, tout passe par le choix des mots utilisés. Si le texte du narrateur attire l'attention sur la superstition du monde du football - des joueurs aux supporters en passant par les dirigeants -, les images soulignent la paralysie totale du pays lors des jours de match. Des ministres au président en passant par des villes entières, tous s'arrêtent pour voir un match de l'équipe nationale. Dans ce cas, ce procédé est illustré par le fait que l'instance narrative nous montre la une d'un journal, dont le nom est soigneusement caché, abordant la supposée souffrance d'une ville non nommée lors d'un match afin de mieux conforter la synecdoque, d'une partie symbolisant la totalité. Ce sentiment totalisateur, qui fait penser à ce que Nelson Rodrigues intitulait « la patrie en chaussure à crampons», est bien explicité par les unes d'autres journaux qui affichent « le Brésil vibre, le Chili tremble» ou encore « le Brésil vainc le Chili et l'arbitre». C'est le football représenté comme une source d'aliénation massive de tout un pays.

La passion folle et irrationnelle déchaînée par le sport est commentée par le narrateur lors des commentaires du match de la demi-finale entre les équipes du Brésil et du Chili en 1962 et de la finale contre la Suède en 1958. Dans le premier résumé, le narrateur affirme que Garrincha, « qui était endiablé, [...] a ému le Stade National de Santiago en provoquant une telle décharge de passions à l'intérieur et à l'extérieur du terrain que le match s'est transformé en une impressionnante bataille qui a détruit les nerfs de l'arbitre péruvien». Dans le deuxième résumé, sans dissimuler une

¹⁰⁰⁶ Ces insertions de scènes du passé dans le présent, qui répètent un procédé typique du cinéma novo (que le réalisateur réutilisera dans son film *Os Inconfidentes – Les conspirateurs*), serviraient à donner l'idée de répétition immuable des faits. On change d'époque, de conquête, de président, mais l'envie des hommes politiques de garder une certaine mainmise sur les sports est toujours la même.

vision un peu colonialiste et eurocentriste, le narrateur impose sa vision manichéenne du football comme une source de violence en affirmant que

« à travers le talent et l'habileté de Mané Garrincha, le football brésilien était en train de se libérer d'un vieux complexe : celui de perdant de finales. Et il se libérait de la manière la plus ample, en jouant sur le terrain de l'adversaire soutenu par un groupe de supporters [les Suédois] qui au lieu d'être froid et civilisé comme on s'y attendait se montrait sauvage et passionnel à l'égard du meilleur style sud-américain».

Le football serait si barbare qu'il arriverait à rendre grossier et violent des Européens généralement très civilisés, semble insinuer le narrateur.

Outre la question de la passion, les commentaires de la demi-finale contre le Chili en 1962 permet aussi au narrateur, encore une fois, de critiquer l'ingérence du pouvoir sur le sport. Garrincha, qui n'avait jamais reçu un carton rouge auparavant, a été expulsé du match et ne devrait pas jouer la finale, mais le gouvernement brésilien et même le président péruvien ont fait une telle pression sur la FIFA que Garrincha n'a pas été sanctionné et a pu jouer durant la finale. Pour bien marquer l'idée de sacrifice du joueur ouvrier, marchandise au service des intérêts des dirigeants et soumis à la passion incontrôlable du peuple, le narrateur commente que, dans la finale contre l'équipe de la Tchécoslovaquie, le joueur est entré sur le terrain avec 39 degrés de fièvre.

La célébration de la victoire du Brésil, qui donne lieu à une véritable euphorie sur et en dehors du terrain avec les joueurs et le peuple en fête tout sourires et en larmes, marque l'ouverture de la quatrième et dernière partie qui est consacrée à l'aliénation du public. Le film montre l'arrivée des joueurs et leur défilé en camion ouvert à travers les rues de Rio de Janeiro, au milieu d'une foule en véritable délire, mais qui apparaît souvent violemment repoussée par la police et les forces de l'ordre. La commémoration, représentée comme un véritable carnaval hors saison (et le substantif carnaval apparaît ici dans le sens voulu par le cinéma novo de désorganisation et de vacarme, d'aliénation), donne une fois de plus l'occasion de démontrer l'omniprésence des autorités politiques et ecclésiastiques. Nous y voyons les joueurs reçus par le président João Goulart, par Carlos Lacerda, le gouverneur conservateur et l'un des grands soutiens du coup d'État qui surviendra deux ans plus tard, en présence de l'archevêque Dom Helder Câmara, entre autres hommes politiques et religieux.

Soudainement, comme si ces scènes de violence résultant d'une frénésie démesurée ne suffisaient pas, l'instance narrative, sans aucune anticipation, revient à la triste finale de 1950 perdue par l'équipe du Brésil face à l'équipe de l'Uruguay pour refuser le *happy end* et ne pas terminer sur une note heureuse un documentaire qui se veut critique. Un peu sadique envers les supporters

brésiliens, le résumé du match ne montre que le deuxième but du joueur uruguayen Ghiggia, à dix minutes de la fin, qui a réduit au silence la quasi-totalité des plus de 200 mille personnes présentes dans le stade et les autres dizaines de millions qui écoutaient la radio. Les images de l'après-match, des joueurs et des supporters en larmes et en état de désolation totale, sont accompagnées par des battements cardiaques. Ensuite on entend le discours un peu moralisateur du narrateur qui affirme que :

« le football exerce sur l'émotion du peuple un pouvoir qui ne se compare qu'au pouvoir des guerres. Il conduit un pays entier de la plus grande tristesse à la plus grande joie. Afin d'expliquer ce phénomène il y a deux théories. Une [plus freudienne] qui suppose que le football est un symbole du sein ou du ventre maternel, de sorte que l'on comprend l'engagement avec lequel les joueurs disputent un match, la préoccupation des supporters avec la direction du ballon».

Pendant l'énonciation de la première théorie, nous voyons des images du stade du Maracanã dans la pénombre, endormi comme aiment le dire les commentateurs brésiliens, avec quelques supporters qui ont du mal à partir. Nous voyons aussi des images de supporters, y compris quelques soldats, qui accompagnent, comme le soutient la voix off, la trajectoire du ballon lors des matchs. Au milieu de la narration, les battements sont remplacés par une musique monotone et un peu funèbre. Puis, soudainement, comme si l'instance narrative voulait nier l'association problématique de n'importe quelle sorte d'instinct maternel au football, un son ambiant de stade apporte avec lui plusieurs scènes (images en mouvements et photos) de bagarres, lors de plusieurs matchs, entre des joueurs et commissions techniques adverses avec parfois la participation des arbitres suivis par la tentative d'intervention des forces de l'ordre et des dirigeants, mais aussi de bagarres entre supporters.

Et cette idée de négation de l'esprit maternel est corroboré par la réémergence de la voix off qui considère la deuxième théorie, d'ordre sociologique, comme plus sensée parce qu'elle prône que le peuple « utilise le football afin de dépenser un potentiel émotif qu'il accumule par un processus de frustration dans la vie quotidienne. *L'univers ludique du stade est un terrain plus commode*¹⁰⁰⁷ pour l'exercice des émotions humaines». Une définition qui survient à la fin mais qui a l'air d'une épigraphe tant elle paraît bien ancrée dans la problématique d'un documentaire présentant le football comme une manifestation aliénée.

Mais le film ne s'arrête pas là. Pour donner le sentiment d'une continuité infernale et infiniment cyclique, la voix off du narrateur omniscient, pleine de vérités absolues très peu dialectiques, refait

¹⁰⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

surface, après quelques images de supporters sous fond de musique religieuse, pour affirmer que « le dernier sifflement de l'arbitre rend le supporter à sa réalité, aux chemins qui vont et partent du lundi jusqu'à que le cycle se ferme avec le sifflement d'un nouveau match ».

Redondante, l'instance narrative insiste sur l'idée de cycle perpétuel. Après quelques plans du stade en train de se vider, nous voyons un train qui arrive à la Gare du stade Maracanã et les centaines de supporters qui en descendent pour rejoindre les autres milliers qui arrivent en voiture, bus, camion ou à pied pour voir encore un match. Toute cette agitation des supporters, avec quelques incivilités (les raccourcis qui les font traverser les rails, sauter les murs de la station ou du stade pour ne pas payer le prix des billets) qui peuvent aussi être perçues comme des sacrifices, se passe sur fond d'une musique carnavalesque qui permet l'association, au niveau de l'aliénation, de deux des principales passions des Brésiliens. Puis, pour boucler la boucle, nous revoyons, sur fond d'une musique classique aux accents de musique sacrée, les quelques buts qui apparaissent au début de la deuxième partie pour mieux accentuer l'idée d'éternel recommencement.

Du début à la fin, le film soutient l'idée que le football est une source d'aliénation, sans jamais céder la parole au peuple. D'abord il est question d'aliénation économique, où le joueur est transformé en une sorte d'esclave moderne qui, exploité par ses patrons les dirigeants, n'est ni propriétaire de son corps ni de ce qu'il produit, les victoires générant de l'argent pour les autres. Le joueur est représenté comme un simple producteur de plus-value pour les clubs. Et le fait que la maison du joueur soit un présent de l'usine textile pour laquelle il avait travaillé n'en est qu'un exemple. En ce sens, le film a su voir l'industrie lucrative dans laquelle le sport allait se transformer pour la suite. Ensuite, le film aborde la question de l'aliénation du public en essayant de démontrer que cela n'est pas aussi naturel et spontané que l'on croit. Étant donné l'omniprésence des autorités politiques et des forces de l'ordre dans le discours oral et visuel du film et l'intérêt qu'elles portent au sport, l'instance narrative insinue, très judicieusement, que l'aliénation du peuple serait, d'une certaine manière, dirigée, une espèce de *panis et circenses* offerts au peuple afin de canaliser convenablement ses énergies plus négatives.

Comme nous venons de le voir, le produit final, avec très peu d'images filmées par l'équipe du film, est loin du cinéma-vérité que les producteurs voulaient faire au départ. Comme l'a affirmé Glauber Rocha, avec l'un de ses jeux de mots qu'il chérissait tant, « Garrincha est un type de cinéma vérité et non du cinéma vérité comme un type de cinéma¹⁰⁰⁸ ». Sur cette différence entre le film qu'il voulait faire et le film qu'il a fait, Joaquim Pedro de Andrade affirme que :

¹⁰⁰⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 149.

« Pour réaliser un film de ce type, où l'on cherche à enregistrer la réalité de manière spontanée quand et où elle survient, il est vraiment nécessaire d'avoir un équipement portable, léger, discret, pour qu'il ne soit pas perçu, sans interférer ou altérer la réalité. Quoique cet équipement soit déjà disponible principalement par influence du marché de la TV, nous, ici au Brésil, ne le possédons pas [...] Les films que nous avons réalisés, Garrincha par exemple, s'en ressentent beaucoup. Si j'avais eu la possibilité d'explorer le champ du son parlé, du concept, j'aurais pu réaliser davantage. Les scènes que j'ai essayé de réaliser à l'extérieur, d'où provenait le son réel, se sont avérées très défectueuses sur le plan technique. J'ai été obligé des les abandonner. Le maximum que j'ai pu faire, ce fut des interviews en studio, sans chercher à dissimuler qu'il s'agissait d'interviews¹⁰⁰⁹».

Même s'il n'a pas pu réaliser le film naturel et irréfléchi qu'il aurait souhaité, ayant été obligé de retravailler les images au montage de manière à faire correspondre le film à l'idée préalable du football comme source d'aliénation, l'idée d'un reportage prise sur le vif a été maintenue par l'instance narrative. Encore une fois, nous sommes dans le cas d'une réalité entièrement construite, mais qui est présentée au spectateur comme un portrait quasiment sociologique du réel. A ce titre, ce n'est pas un hasard si, afin de corroborer l'idée d'un reportage spontané, dans la deuxième partie du générique, chaque tranche de texte qui apparaît à l'écran pour annoncer les responsables de la réalisation de l'œuvre soit précédé du bruit d'un télex, mais qui pourrait aussi être celui d'une machine à écrire ou de l'arrivée d'une dépêche, qui symboliserait le caractère journalistique du film qui nous sommes en train de voir. Un artifice qui est renforcé par le choix du journaliste Héron Domingues, qui était très connu à l'époque, pour la voix du narrateur.

Néanmoins, en prouvant peut-être que la différence entre le film pensé et celui réalisé n'était pas seulement une question de manque de ressources, il est important de souligner que Joaquim Pedro de Andrade ne nie pas l'importance de l'intervention du réalisateur-auteur dans les univers qu'il filme. Ainsi, quand on lui demande son opinion sur le cinéma du réalisateur français François Reichenbach, qui était parfois accusé de contrarier les principes du cinéma vérité en imposant une « fausse réalité » et dont le film sur Garrincha aurait eu une certaine influence, il le défend en considérant son processus de création comme :

« fondamentalement valide, puisque c'est la chance de révéler l'artiste dans ce type de cinéma. C'est une sélection de la réalité que le réalisateur du film fait. Si par hasard il a une vision déformée de cette réalité, en en fournissant, en conséquence, une information fautive – et cela est possible même dans le cadrage –, c'est parce que cette information découle de sa manière de voir, enfin, de son style. La vision déformante est ainsi

¹⁰⁰⁹ Monteiro, Ronald F. e Monteiro, Marialva P.. “Cinema-verdade”. *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte, s.d. (provavelmente 1963). Apud : ARAÚJO, Luciana. Op. cit. p. 141.

liée à d'autres valeurs du film et n'invalide pas le processus général qui, comme technique, me paraît le plus riche, le plus à même de fructifier¹⁰¹⁰».

Plus tard, dans les années 1970, lors de la troisième phase du cinéma novo et sa nouvelle conception de la culture populaire, le réalisateur reverrait le pessimisme du film et sa vision négative envers le football et reconnaîtrait la force du sport qui se placerait au delà de ceux qui essayent de le vider de son sens ludique. D'après lui :

« Le football fonctionne comme une affirmation d'un talent national, d'une capacité de réalisation, [...] qui conduirait les personnes à un niveau plus élevé de confiance en sa propre force, y compris dans d'autres domaines [...] En ce sens, le film a une vision un peu négative du phénomène, selon ma façon de voir, parce qu'il termine sur une note plus négative que positive. D'abord avec le souvenir du championnat mondial de 1950 [...] et l'inversion de l'ordre chronologique des événements – inversion intentionnelle. En plaçant en premier les victoires et en dernier la défaite de 1950, je cherchais à mettre les choses à leur vraie place, à leur juste dimension. Le football est réellement une bataille jamais conquise, une conquête permanente : le placer dans ces termes réels de compétition que les gens avaient oublié sert aussi à les protéger contre des impacts émotionnels¹⁰¹¹».

2.5.3.2 - *Subterrâneos do futebol*

Dans le Brésil des années 1960 il y avait deux grands joueurs de football, Pelé et Garrincha, qui jouaient pour les deux grandes équipes de l'époque, Santos et Botafogo respectivement. Si Joaquim Pedro de Andrade avait choisi la renommée, plus que la vie, de Garrincha pour construire sa vision marxiste du football, Maurice Capovilla utilise Pelé comme toile de fond pour illustrer ou figurer la sienne. Les deux joueurs ne sont pas les sujets mais de simples objets d'une discussion sociologique et politique sur le football comme sport aliénant. C'est pourquoi les deux films ne peuvent pas être vus comme un biopic de la vie des joueurs.

Le documentaire de Maurice Capovilla, qui raconte les problèmes et les illusions concernant les joueurs de football et la passion quasiment pathologique des Brésiliens pour ce sport, ressemble à un dédoublement des parties sur l'exploitation des joueurs et sur l'aliénation du film de Joaquim Pedro de Andrade. Tournée entre 1964 et 1965, l'œuvre a intégré en 1968, avec trois autres moyens

¹⁰¹⁰ Idem. Ibidem.

¹⁰¹¹ Jacob, Mário e Wainer, José. “Una tarde com Joaquim Pedro de Andrade : *Macunaíma*, política indirecta”. *Cine Cubano*, n.66-67, mar/1971. Apud : ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Correa de. Op. cit. p. 144.

métrages¹⁰¹², le long-métrage *Brasil verdade* (« Brésil vérité»), produit par Thomas Farkas, qui a aussi été le responsable de la photographie de trois d'entre eux¹⁰¹³.

Plus proche du concept de cinéma vérité que le film de Joaquim Pedro de Andrade, *Subterrâneos do futebol* utilise beaucoup d'interviews, très peu d'images d'archive et essaie souvent de dissimuler la présence de la caméra afin d'assurer l'effet de reportage, de vérité. En revanche, si la caméra est discrète, la voix off ironique et cynique du narrateur est omniprésente, toute-puissante et parfois indécente dans ses tentatives d'interaction avec le public. Ainsi, à l'instar du film sur Garrincha, avec lequel le film présente beaucoup de similitudes, tout n'est qu'un artifice pour passer le message que le football est un immense leurre, une incommensurable source d'irrationalismes passionnels et aliénants.

Subterrâneos do futebol dure 32 minutes et peut être divisé en 4 parties. La première, qui est consacrée à l'aliénation du public, commence, après quelques extraits d'un match sur fond d'une musique de capoeira, avec l'arrivée d'un train à une gare qui rappelle un plan de la fin du film de Joaquim Pedro de Andrade sur Garrincha. C'est le prétexte pour que le narrateur commente les multiples moyens qu'utilisent les supporters pour aller au stade, par beau ou mauvais temps. Ensuite, il demande, comme s'il s'agissait d'un regard caméra, comme s'il regardait dans la direction du public du film, pourquoi on vient voir un match. Un vieux monsieur, membre de la classe populaire, avec quelques dents de moins dans la bouche, explique dans un portugais simple et très limité que c'est parce qu'il croit que le sport est le divertissement le moins cher, en plus d'être une distraction innocente.

Dans la séquence suivante, le narrateur apporte l'information que plus de dix mille matches sont réalisés toutes les semaines au Brésil et observe que « le dimanche une foule incalculable oublie tout pour voir ses idoles», en prononçant le dernier terme de la phrase avec une certaine ironie comme si elle voulait renforcer l'aspect païen et animiste du terme. Afin de prouver sa thèse, la parole est immédiatement cédée à un autre supporter qui affirme, toujours dans un portugais très approximatif qui ne laisse aucun doute sur sa classe d'origine, que le supporter « va au stade pour applaudir son équipe, mais aussi parce que sous une telle chaleur caniculaire il ne se souvient pas qu'il doit quelque chose à quelqu'un, à son voisin ou même à son ami». Un autre supporter, un autre homme du peuple qui donne l'impression d'être légèrement éméché, explique, juste après la présentation de Pelé comme l'homme qui a contribué à augmenter la passion des Brésiliens pour le football, qu'il va au stade par n'importe quel temps et qu'il préfère rater un jour de travail que rater

¹⁰¹² Les autres trois films sont *Memória do cangaço* ("Mémoire du cangaço"), de Paulo Gil Soares ; *Nossa escola de samba* ("Notre école de samba"), de Manuel Horácio Gimenez et *Viramundo* (sur les religions populaires), de Geraldo Sarno. Les quatre films abordent la culture populaire sous le prisme marxiste de culture populaire opium du peuple.

¹⁰¹³ Le film *Memória do cangaço* fut photographié par Affonso Beato.

un match de son équipe. La musique de fond qui accompagne l'entrée des joueurs sur le terrain fait penser au son des cornettes qui annonçaient l'entrée des gladiateurs dans les arènes de l'époque de l'Empire Romain. *Panis et circenses ?*

La deuxième partie du film, consacrée à la démystification du football et aux illusions qu'il engendrerait chez les pauvres, débute avec le narrateur, de plus en plus sarcastique, demandant l'attention du public et l'invitant à se « préparer pour vivre ensemble les émotions de ce grand spectacle : le football des idoles, des dribbles sensationnels, des actions brillantes, des buts extraordinaires. Cela paraît impossible, on dirait des buts dans le meilleur style brésilien», avec tous les adjectifs et toute la dernière phrase énoncés avec une large pointe d'ironie. Afin de renforcer cette ironie, l'instance narrative préfère montrer les tics des supporters et les actions ratées, tronquées et pas belles à voir. Même les deux buts montrés n'ont rien de l'extraordinaire évoqué par le narrateur.

Pour ce dernier, en faisant quasiment une périphrase d'un passage du documentaire de Joaquim Pedro de Andrade :

« Le football est un mélange de science et d'un peu de jonglerie capable de conduire des millions de personnes au délire, avec la défaite ou la victoire du club favori. Il est capable de proportionner à ses artistes, 100 mille dans tout le Brésil, l'illusion de grands salaires. Entre leur vie personnelle et professionnelle, les joueurs les plus connus sont obligés de réserver une bonne partie de leur temps pour les autographes, les éloges, les accolades [tous ces dernières phrases sont dites sur un ton de moquerie]. Et vivre sans tout cela est la même sensation que de rester seul dans un stade vide, entouré seulement du silence».

La séquence suivante, servant à dénoncer les illusions du sport, est presque indécente. Elle s'ouvre sur un plan d'un enfant pauvre, sale, nu des pieds à la tête, seule une tétine pendue sur le cou, le ventre énorme dénonçant la maladie provoquée par l'abondance des vers intestinaux, qui joue avec un tout petit ballon sur un terrain abandonné d'une périphérie quelconque. Puis nous voyons d'autres enfants aussi pauvres qui jouent sur un autre terrain avec au fond des jeunes et moins jeunes qui se préparent à commencer un match amateur sur le même terrain. Le match, la finale d'un tournoi dominical entre travailleurs, commence et le montage alterne des scènes des joueurs avec celles des supporters et des vendeurs de brochettes de viande et de boissons fraîches autour du terrain. Les joueurs, d'après leur physionomie, semblent être presque tous originaires du *Nordeste* du Brésil, comme c'est le cas de l'immense majorité des ouvriers de São Paulo.

Pendant que les images défilent, le narrateur, depuis l'apparition du premier enfant, commente avec son indéfectible dérision :

« C'est ainsi que naît une vocation. Dans les quartiers pauvres de la périphérie de São Paulo, les gamins sans argent et sans école acquièrent le goût du football. Un terrain de terre [sans herbe], deux poteaux, un ballon rapiécé et pieds nus. Voilà la formule simple pour débiter. Sans les ressources pour fréquenter les clubs sportifs, entourés par les grands bâtiments, les usines ou la rase campagne, ils retrouvent dans le football un moment d'épanchement. Ils y apprennent à tirer les premiers frappes sur un ballon, mais aussi à rêver de l'argent, des applaudissements, d'un meilleur avenir et d'une gloire à laquelle seuls quelques-uns accèdent».

Outre ses multiples préjugés, ce passage est un peu ambigu et se révèle très tendancieux, dans la mesure où il essaye de forger l'idée que le sport ne serait pratiqué que par des pauvres et ignorants. Les riches et les autres personnes scolarisées ou ayant un peu d'argent, comme les membres des classes moyennes, ne le pratiqueraient pas. Même si une partie de ce qui est dit est vrai, ce qui semble intéressant c'est le décalage entre les images et le discours du narrateur. Comme si le texte avait été écrit au préalable. Les images, à part celles du tout début où on voit des enfants de bas âge en train de jouer avec un petit ballon, montrent des hommes qui portent des uniformes, des chaussures en crampon, un vrai ballon, jouent sur un vrai terrain, sans aucun bâtiment ou usine autour, avec des vrais buts et un peu d'argent pour acheter tout cela. Ils ressemblent à des ouvriers, à des joueurs dominicains qui n'ont plus l'âge de rêver de faire carrière dans le sport et qui le pratiquent de manière ludique, comme un loisir, comme les riches jouent au tennis ou au golf. Toutefois, nous pourrions, il est vrai, comprendre tout cela comme une démonstration du fait que pour quelques rares Pelé il y aurait tous ces joueurs amateurs, loin de la fortune et de la gloire. Mais à la fin du match, décidé aux tirs au but, lorsque le gardien vainqueur, un homme déjà, est en train d'être porté en triomphe, le narrateur lui lance, très ironique, « Gamin, oh gamin, bonne chance et jusqu'à notre prochain rendez-vous dans les grands stades».

La première citation est ambiguë aussi dans la mesure où le narrateur suggère (sans le vouloir, un peu maladroitement et à contre sens), que le football est une possibilité de sortir de la misère pour beaucoup de Brésiliens pauvres. Et, contrairement à ce qui est dit dans le film, il n'était pas nécessaire d'être un Garrincha ou un Pelé pour bien gagner sa vie dans le football. Il suffisait d'arriver à percer dans le milieu professionnel pour que le salaire soit déjà supérieur à ce qu'ils gagnaient dans une usine ou dans un autre emploi du genre car, comme le dit le narrateur sans en désigner les véritables responsables, ils n'avaient pas fait d'études. Ce qu'il ne dit pas, c'est que cela n'était pas de leur faute, mais faisait partie d'un processus dirigé depuis toujours par les classes moyennes visant à maintenir le peuple dans l'ignorance de manière à lui payer un salaire de misère et à pouvoir le manipuler plus facilement le moment des élections venu.

La séquence suivante, dédiée aux problèmes parsemant la carrière de footballeur, commence avec le témoignage d'un jeune joueur de l'équipe de Palmeiras (une grande équipe de São Paulo associée aux immigrants italiens), originaire d'un milieu défavorisé (comme le gardien de but de la séquence antérieure), qui raconte son espoir de gagner un peu d'argent et de sortir sa famille de la misère, mais qui rencontrait des problèmes avec ses collègues, qui l'accusaient de vouloir être Pelé, en conséquence du fait qu'il avait interprété le rôle de ce dernier dans un film¹⁰¹⁴. Ensuite, apparaît son entraîneur qui, en disant quasiment la même chose que le jeune, affirme que, malgré ses immenses qualités, il n'est pas Pelé, ce qui est assez pour que le narrateur affirme « Tous les joueurs ne peuvent pas être Pelé ni ne seront millionnaires comme lui, même si leurs obligations sont les mêmes ».

Cette phrase du narrateur, sur les obligations des joueurs, ouvre la troisième partie qui est dédiée aux obstacles de la carrière d'un joueur. Et elle commence, comme dans le film sur Garrincha, par la routine éreintante d'exercices physiques avec les visages de souffrance des joueurs. Ensuite, apparaît la figure peu sympathique du préparateur physique - sorte de bourreau dont nous entendons les cris d'indication des mouvements à faire pendant une bonne partie de la séquence - qui affirme, dans un discours un peu creux et maniéré, que le joueur n'est pas un être commun, mais un objet du domaine public en raison des limitations de son métier qui ne dure que 15 ans. En montrant la préoccupation pour l'avenir des joueurs moyens, il se demande, dans un discours bien à propos qui aurait pu être écrit par le scénariste du film, ce qu'il va devenir après la retraite, « comment fera-t-il pour gagner de quoi nourrir sa famille ? Ses amis seront-ils les mêmes que maintenant ? Est-ce que les journalistes vont le stimuler et l'analyser de la même façon qu'ils le font maintenant ? ». Des questions un peu absurdes et insensées. Le pire qui puisse arriver, c'est que le joueur perde tout ce qu'il a gagné, comme cela est déjà arrivé, et revienne au point de départ, ce qui est rare, et soit obligé de faire ce qu'il aurait fait dès le départ sans le sport. Ni le préparateur physique ni l'instance narrative ne se demandent comment faisaient (ou font) les pauvres pour survivre avec leur salaire de misère. A la fin de la séquence, de manière bizarre et un peu ambiguë pour un film tourné après le putsch militaire de 1964, nous entendons l'hymne de l'Armée de Terre, d'abord sifflé par certains joueurs qui marchent en file indienne et ensuite joué par un orchestre, et cela, comme le prouvent les images de plusieurs actions violentes dans plusieurs matchs différents, dans le seul but de souligner la vie difficile des soldats, des guerriers du ballon.

La séquence suivante, toujours consacrée aux obstacles dans la vie d'un joueur, montre un médecin en train de commenter les problèmes psychologiques que connaissent certains joueurs après une

¹⁰¹⁴ *O rei Pelé* ("Le roi Pelé"), de Carlos Hugo Christensen, sortie en 1963.

période éloignée des terrains à la suite d'une lésion sérieuse. Une difficulté qui est confirmée par le témoignage d'un joueur et attribuée par la voix du narrateur aux faits qu'ils font « deux matches par semaine, quatre séances d'entraînement, sans repos. Quand il s'arrête, c'est parce qu'il est malade ou blessé. A chaque blessure, la peur augmente. La compétition est grande. Il perd sa place pour toujours, est oublié». L'accolade des dirigeants qui les exploite ne survient qu'en cas de victoire, souligne le narrateur qui enchaîne en demandant si quelqu'un du public aimerait être un joueur comme Pelé. « Alors, poursuit-il dans l'esprit d'un sport violent de combat, notez bien la violence de ces actions. Même Pelé, le plus grand joueur brésilien de tous les temps, a du mal à affronter les risques du football. Il est souvent menacé. Et sur ses jambes il porte les marques de l'adversaire insatisfait : plus de trente cicatrices», tandis que nous assistons à une séquence avec plusieurs images violentes de véritable chasse à Pelé. Ensuite, un reporter pose à Pelé une question concernant les problèmes de la renommée – identique à celle qui est posée à Garrincha dans le film de Joaquim Pedro de Andrade – à laquelle il répond aussi négativement, s'appuyant toujours sur les mêmes problèmes d'absence de vie privée, même s'il pense qu'avoir une renommée est mieux que d'être oublié. A une autre question pour savoir si la vie de joueur est bonne, il répond « qu'il ne croit pas qu'elle soit bonne. D'un côté parce que le joueur de football est un esclave. Il n'a pas de journées libres, a du mal à avoir des rendez-vous. De l'autre, parce que c'est un métier durant seulement 15 ans. Le joueur qui a de la chance de gagner un peu d'argent pendant ce temps n'a pas de problème», tandis que les autres auront du mal à payer ses dettes. Non satisfait, le film montre le témoignage d'un frère de Pelé qui se considère un joueur médiocre, qui dit jouer pour s'amuser car il n'est pas Pelé. S'il dépendait du football pour survivre, il mourrait de faim.

Encore sur la question de la vie difficile des joueurs, le film nous présente le témoignage négatif d'un autre grand joueur, Zozimo, surnommé le Prince d'ébène en raison de sa couleur noire et de sa façon élégante de jouer. Champion du monde en 1958 et en 1962, le joueur traversait un moment d'ostracisme, accusé d'avoir reçu des pots de vin. Il se plaint des liens qui maintiennent les joueurs attachés aux clubs, qui étaient plus rigides à l'époque, des longues tournées à l'étranger et du régime de concentration qui finit par transformer le joueur en un esclave du club et de la volonté des dirigeants. La critique des régimes de « concentration » et des longs voyages, qui séparent les familles, est renforcée par le long témoignage de la femme du joueur.

Après ce témoignage, commence la quatrième et dernière partie qui reprend la question de l'aliénation et du fanatisme des supporters. Un supporter, toujours un membre du peuple, critique les dirigeants et semble condamner le fait que la majorité des supporters vont aux stades simplement pour appuyer leurs équipes, en raison d'un fanatisme pathologique, sans se préoccuper des problèmes concernant la politique des clubs.

Comme dans *Garrincha, alegria do povo*, les responsables du film décident de le terminer de la manière la plus négative possible. Mélangé au fanatisme des supporters, nous assistons à des scènes de violence sur le terrain et dans les tribunes, tandis que le narrateur observe que :

« derrière la belle action il y a un problème humain dissimulé au public. La presse contribue à la création des mythes. Mythes qui valent de l'argent. En réalité le joueur est un ouvrier à la vie courte. Le joueur est une marchandise facilement périssable, dont la valeur est établie par les intérêts des clubs, de leurs dirigeants. Le joueur gagne peu, risque beaucoup et est une source de revenu. Dans les tribunes, les supporters, souvent humbles, souffrent des défaites ou se réjouissent des victoires. Comme une soupape, le football compense une semaine d'excès de travail, de peu d'argent et même de faim. Qui gagne dans tout cela ? ».

Pendant et après ce discours du narrateur – qui est quasiment identique à celui de la fin du film sur Garrincha, sur le concept du football comme un moment cathartique dirigé, de manière à amadouer les énergies négatives et les frustrations collectives du peuple -, le film continue à montrer des scènes de violence entre les supporters lors de différents matches et même une scène de chute de l'une des tribunes et du transport des blessés.

Enfin, nous voyons une dame âgée - supporter de l'équipe des Corinthians de São Paulo, que nous avons déjà vue dans d'autres matches - se manifester de manière très exaltée, et entendons la voix fatiguée et passionnée, d'abord off puis in et à nouveau off, d'un supporter d'âge moyen (lui aussi déjà apparu auparavant dans le film) de l'équipe de Santos (celle de Pelé) qui, les yeux grand ouverts et presque aphone, porte un grand poisson (symbole de l'équipe) à la main, sautille de bonheur et hurle comme un fou, de manière totalement incontrôlée et déséquilibrée, la gloire de Santos, champion du championnat de São Paulo de 1964 et qui, selon lui, est la plus grande équipe du Brésil et du monde. Comme une dernière preuve qui placerait la raison du côté de la thèse défendue par la réalisation, cette scène de fanatisme d'un énorme pathétisme qui clôt le film serait déjà si éloquente aux yeux de l'instance narrative que celle-ci renonce à l'idée d'une ultime apparition du discours insolent et pleine de vérités absolues du narrateur. Pour renforcer la vision d'un fanatisme ravageur, il y a l'image du feu dans le dernier plan du film. Ce feu, qui apparaît en train de brûler quelque chose sous la voix off du supporter, est représenté comme le symbole des passions destructrices.

Le film de Maurice Capovilla est plus approfondi que le film de Joaquim Pedro de Andrade dans l'analyse du football comme une grande entreprise capitaliste productrice de plus-value sur le dos de joueurs considérés comme des ouvriers exploités et transformés en esclaves, en marchandise au service des intérêts de dirigeants ambitieux. Dans ce processus, le peuple serait manipulé par une presse intéressée seulement par la production et la destruction de mythes fragiles et artificiels qui

lui permettent de vendre ses produits, que ce soient des textes ou des images. Mais, ambigu, le film ne condamne pas seulement la structure capitaliste du sport qui est condamnée dans sa totalité. Ainsi, dans le film, tout ce qui concernerait le football serait violent et délétère. A commencer par les matches qui seraient souvent très violents sur le terrain et dans les tribunes. Il n'y aurait jamais de beaux matches, avec une attitude *fair play* de la part des joueurs et des supporters. La vie des joueurs est un véritable esclavage avec la routine écrasante et quotidienne des entraînements, les longs voyages et le système de « concentration » qui serait destructeur des familles. En outre, pour l'instance narrative du film, le football est doublement aliénant. D'abord parce qu'il permet, de manière illusoire selon le film, aux pauvres sans argent et sans éducation de rêver à une renommée à laquelle très peu de joueurs accéderont. Ensuite, il est source d'aliénation du public qui paie le salaire des grandes vedettes du sport mais qui serait manipulé de façon qu'il puisse canaliser ses énergies les plus agressives vers le sport, en l'empêchant d'exploser en dehors des stades en raison de ses frustrations sociales. Dans le stade, le public oublierait tous ses chagrins, ses malheurs et ses malaises existentiels. Comme dans l'épisode réalisé par Carlos Diegues pour le film *5x favelas*, où la pratique de la samba serait incompatible avec l'engagement politique, ici il n'est pas possible d'être supporter et militant politique.

En regardant le film, nous avons l'impression que le football, autant sur les terrains que dans les gradins, est une affaire de pauvres et d'aliénés. Les intellectuels et les gens éclairés n'y participeraient jamais. Tous les supporters interviewés dans le film sont originaires des couches plus défavorisées et, dans un portugais approximatif et avec une capacité de raisonnement très limitée, présentent un témoignage qui va dans le sens de l'aliénation voulue par l'instance narrative et du narrateur omniscient, arrogant, moqueur et plein de préjugés qui ferme le film en lui-même, comme cela a été le cas de la plupart des films du cinéma novo de cette époque, et empêchent toute possibilité d'une interaction dialectique, où les problèmes posés ne trouvent qu'une seule issue qui est déjà présentée dans le film. Il est de même pour le témoignage des joueurs et des dirigeants.

Ainsi, les aspects ludiques, simplement sportifs ou liés à la santé et au bien-être auraient été complètement bannis de la pratique du sport transformé en industrie à cause de la convoitise des responsables de son organisation. Depuis leur plus jeune âge, les enfants pauvres rêveraient d'être joueurs professionnels afin de pouvoir changer de vie et de sortir de la misère. Même si cela n'était pas entièrement vrai à une époque où les salaires des joueurs de football étaient loin des sommes vertigineuses d'aujourd'hui, une telle attitude, si elle avait existé, aurait dû être valorisée dans la mesure où elle permettait aux pauvres de rêver d'une vie meilleure et honnête au lieu de tomber dans la facilité de la délinquance. Ainsi, si le film arrive à poser les bonnes questions sur une possible manipulation du peuple - qui n'est que suggérée dans le film de Joaquim Pedro de Andrade

-, il donne les mêmes mauvaises réponses. Afin de justifier sa thèse de la culture populaire comme opium du peuple, le film répond de la même façon que la majorité des films du cinéma novo de la première et d'une partie de la deuxième phase, qui voient dans le peuple le seul et unique responsable de son propre malheur, représenté dans les films comme une conséquence directe de son fanatisme aveuglant et quasiment pathologique.

2.5.3.3 - *A falecida*

L'idée du fanatisme des supporters de football apparaît aussi dans le film *A falecida*, premier long-métrage du cinémanoviste Leon Hirszman. Ici, à la différence des deux documentaires analysés ci-dessus, le football n'est qu'un thème marginal qui, une fois n'est pas coutume, est discuté au sein des hommes de basse classe moyenne de la périphérie de Rio. Le thème principal est l'aliénation du personnage principal Zulmira, une banlieusarde tuberculeuse de famille modeste qui, consciente de sa mort prochaine, ne pense qu'à avoir un enterrement luxueux qui puisse rendre envieuse sa cousine voisine qu'elle n'aime pas parce qu'elle l'a vue dans les bras d'un autre homme. Ainsi, Zulmira, qui a une vie médiocre et banale, espère rentrer dans la mémoire des gens, c'est-à-dire, ne pas être oubliée, à travers les cérémonies de son enterrement qu'elle met en scène de son vivant, mais qui sera contrarié par un mari rancunier.

Les premiers plans du film montre un groupe d'hommes en train de jouer au billard et de discuter de football et d'un match important qui aura lieu le week-end suivant. Ils s'exaltent et crient comme si cela allait dégénérer en bagarre. Tout au long du film, les allusions au football, qui n'y sont pas nombreuses, le montrent comme quelque chose appartenant à l'univers masculin et qui servirait à détourner les hommes de la réalité, à les aliéner de la pensée environnante. Comme si le simple fait de penser au football les rendrait indifférents aux douleurs et aux souffrances du quotidien.

Cette sensation d'indifférence apparaît, dans ce film (qui se passe dans les années 1950), souvent confrontée à l'idée de la mort. Quand Zulmira avoue à son mari Tuninho, un supporter fanatique de l'équipe de Vasco, qu'elle est mourante, il ne pense qu'au derby *carioca* entre les équipes de Fluminense et de Vasco et à la possibilité de l'absence d'Ademir, le principal joueur de son équipe, qui s'est blessé « bêtement » à l'entraînement. Cette absence, si elle se confirme, serait pour lui « une tragédie en 35 ans » car à lui tout seul, « Ademir vaut la moitié de son équipe ». C'était Ademir qui avait donné le super-championnat au Fluminense (lorsqu'il jouait pour cette équipe) en décidant tous les matchs. Une fois, contre l'équipe de Flamengo, « il a driblé cinq fois avant de marquer le but ». « Parfois, poursuit-il sans se soucier des problèmes de santé de sa femme qui pourtant n'arrête

pas de tousser à son côté, je t'envie. Tu ne t'intéresses pas au football, tu ne sais pas qui est Ademir, par conséquent tu n'as pas des maux de tête ou d'ennuis. Tu ne n'intéresses à rien. Que le bon Dieu te bénisse !» Un discours qui dénote l'indifférence de l'un et l'aliénation de l'autre. Pour le très conservateur Nelson Rodrigues, supporter de l'équipe de Fluminense, l'aliénation se traduirait par l'indifférence démontrée par Zulmira envers le monde du football.

Quand Zulmira meurt, Tuninho, son mari, qui par vengeance a organisé les funérailles les plus ordinaires et bon marché qu'il ait pu trouver, à l'opposé de ce qu'avait souhaité sa femme, n'y apparaît pas. En fait, il est fâché car il a découvert que sa femme le trompait. Quatre amis du mari qui accompagnent l'enterrement se demandent où il peut bien être. L'un d'entre eux commente qu'il a énormément pitié de Tuninho car il a perdu sa femme et en plus à la veille d'un match si important, ce à quoi un autre répond que « ce n'est pas facile de rater un match si important en pleine décision du championnat. C'est dur ! ». Puis, lorsque le cercueil est mis dans la voiture qui le conduira au cimetière, l'un d'entre eux se montre pressé de partir au stade afin de pouvoir voir aussi le match préliminaire. Une préoccupation qui est la même pour les chauffeurs du corbillard.

Les derniers plans du film alternent des plans à l'intérieur du stade totalement rempli, de l'arrivée sur le terrain des joueurs de l'équipe de Vasco, avec des scènes extérieures de confusion (des vraies scènes documentaires), de désorganisation et de violence pour l'achat des billets. Puis, du milieu des supporters dans les tribunes, émerge Tuninho qui jette de l'argent en l'air en criant fanatiquement sa passion pour l'équipe de Vasco et en répétant presque le même discours que celui du début du film. Puis, semblant prendre conscience de la situation difficile qu'il est en train de vivre, il s'assied et pleure copieusement avec la caméra en gros plan sur lui sans que personne ne le regarde ou ne lui demande ce qui se passe.

Dans la pièce de Nelson Rodrigues, duquel le film est adapté, la passion pour le football de Tuninho et de ses amis, loin d'être une aliénation¹⁰¹⁵, est une passion saine, comme celle de Nelson Rodrigues lui-même. L'indifférence éventuelle que Tuninho montre envers son épouse n'est qu'une manière de dénoncer ou tout simplement de pointer du doigt l'univers masculin autour du monde du football. Dans la pièce, le fait que Zulmira n'aime pas le football la rend une créature étrange, aliénée, aux yeux de son mari. C'est comme si l'auteur de la pièce se demandait comment il était possible que l'on puisse rester insensible à la passion du football. Ainsi, comme dans le film la passion du mari est représentée de manière obsessionnelle, aliénée, et l'idée de vengeance pour

¹⁰¹⁵ Nelson Rodrigues était une personne réactionnaire et extrêmement conservatrice qui nourrissait une véritable haine envers les communistes et le concept marxiste de culture populaire opium du peuple. Outre les transformations subies par le personnage de Zulmira, la transformation du football en source d'aliénation est, indubitablement, l'une des principales raisons pour laquelle le dramaturge n'aurait pas apprécié le film. Le scénario du film a été écrit par Leon Hirszman et le documentariste brésilien Eduardo Coutinho, son collègue du CPC, tous deux affiliés au PCB.

avoir été trahi n'y est pas très claire, le spectateur a le sentiment que Tuninho n'assiste pas à l'enterrement en raison du match, ce qui rendrait le sentimentalisme de Tuninho à la fin un peu incohérente. Le doute est plus grand car dans le film, contrairement à la pièce, l'heure des funérailles est quasiment simultanée à l'heure du match. Même s'il est difficile de savoir pour quelle raison il pleure, il est probable, comme le film est moins inexorable envers le personnage de Zulmira¹⁰¹⁶ que la pièce, que Leon Hirszman ait voulu punir l'homme avec la même indifférence qu'il démontrait envers sa femme, tout en dénonçant l'aliénation des supporters dans la mesure où personne autour de lui ne remarque sa douleur, sa souffrance, son chagrin, ses larmes. Ils sont tous obsédés par le destin de leur équipe. Il est seul au milieu de la foule. Dans la pièce Tuninho pleure en même temps la mort de sa femme, la trahison, son absence à l'enterrement, sa vengeance (qui lui a fait organiser les funérailles au plus bas coût), son égoïsme et sa propre vie qui traverserait un moment difficile (il est au chômage). Une fin qui préfigure et confirme le pessimisme typique de l'univers du dramaturge.

Dans les trois films, l'ambivalence de la culture populaire est totalement ignorée et elle est représentée, de manière très manichéenne, comme uniquement aliénée. Ainsi, ce qui pourrait être perçu comme la conséquence d'une série de problèmes sociaux au vu de la vie difficile des pauvres (y compris une possible manipulation et un certain dirigisme des autorités sportives et politiques, comme c'est suggéré dans les deux documentaires) est idéologiquement réduit à la condition de déterminant. La faute de tous les malheurs sociaux des pauvres reviendrait à la culture populaire. Or, ce football si détesté par certains intellectuels marxistes présente, malgré tous les problèmes que ce sport peut avoir (y compris une aliénation qui ne doit cependant pas être généralisée) également des aspects positifs.

Pour un pays jeune, qui a vécu dans l'esclavage jusqu'à il y a peu, où une immense partie de la société n'a pas accès à l'école, à la médecine et à des transports publics de qualité, où le peuple se sent fréquemment petit et inférieur et considère que ce qui est bon, intelligent et de qualité ne peut venir que de l'étranger, où le Noir est parfois considéré comme une race inférieure et où la démocratie raciale et sociale n'est qu'un mythe, le métissage, la possibilité d'ascension sociale et les victoires procurées par le football peuvent avoir une énorme importance sur l'estime de soi des Brésiliens. Le sport a été, jusqu'à il n'y a pas encore si longtemps, les seuls moments où la presse étrangère parlait du Brésil de manière positive en oubliant temporairement les allusions récurrentes

¹⁰¹⁶ Zulmira est encore l'un de ces personnages de femme adultère du dramaturge, raison pour laquelle il a été traité de misogyne à plusieurs reprises. La pièce, comme la majorité des textes de l'auteur, a provoqué une polémique lors de son apparition en 1953.

aux massacres de ses aborigènes et à la destruction de ses forêts, de la population pauvre de ses favelas ou de la corruption.

La samba et le football, qui sont deux grands symboles de l'identité brésilienne et constituent quelques-unes des rares opportunités d'ascension et d'intégration sociales pour les plus défavorisés au Brésil, notamment pour les Noirs, ont fait beaucoup plus pour leur socialisation et contre le racisme et les idées eugénistes et « gobinistes» qui considéraient, comme expliqué dans la première partie de cette recherche, les Noirs comme une race inférieure, que beaucoup de lois antiracistes ou que les faibles politiques d'intégration sociale du pays. C'est avec l'organisation du carnaval et la pratique de la samba, aussi bien qu'avec les conquêtes des premières Coupes du Monde grâce à une équipe où les meilleurs joueurs étaient des Noirs, vainqueurs de Blancs et « civilisés» européens, race modèle de supériorité pour une élite cosmopolite et « mazombiste», que les Brésiliens ont appris à respecter les Noirs et à aimer le pays avec toutes ces contradictions et tout ce qu'il symbolise. Malgré la part d'aliénation qu'ils contiennent, la samba et le football ont rompu les barrières du mérite éducationnel, réservées aux biens nés, et ont su imposer la force d'une identité autrefois marginalisée. Le football a eu aussi une importance énorme sur la réduction, voire la régression presque totale du complexe de *vira-latas* (« chien bâtard») des Brésiliens, une sorte de narcissisme à l'envers, comme le disait Nelson Rodrigues, qui leur faisait détester tout ce qui était national. Comme le proclame haut et fort l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta, « Vive le carnaval ! Vive le football ! E vive le peuple brésilien qui permet de manière généreuse que le Brésil champion rachète le Brésil qui a haine de lui-même¹⁰¹⁷».

A ceux qui insistent sur la question généralisée de l'aliénation, il suffit de penser à l'Espagne de l'époque franquiste et au rôle de résistance symbolisé par l'équipe du Barcelone et de l'Atlético de Bilbao dans la lutte contre la dictature de Franco. Au début de la guerre contre ce dernier, en 1936, le président nationaliste du Barcelone, Josep Sunyol, fut assassiné. Pensons aussi au geste simple mais très politisé et signifiant du joueur tchécoslovaque Ladislav Petras lors de la Coupe du Monde de 1970. Après avoir marqué un but contre le Brésil dans le match d'ouverture des deux équipes, le 3 juin, le joueur court, s'agenouille et fait le signe de la croix, très probablement en protestation contre l'invasion de son pays en 1968 par les Soviétiques. Un geste nationaliste qui n'est sûrement pas passé inaperçu dans son pays et à Moscou. En tout cas, au Brésil, où la gauche avait des raisons solides pour ne pas soutenir l'équipe brésilienne de peur qu'une victoire ne soit pas instrumentalisée par les militaires, comme cela a d'ailleurs été le cas, son geste ne fut pas très bien reçu par les communistes.

¹⁰¹⁷ DaMATTA, Roberto. *A bola corre mais que os homens*. Op. cit. p. 124.

Nous pouvons encore penser au fameux mouvement connu sous le nom de « Democracia Corinthiana » où, en pleine dictature militaire, des joueurs très à gauche comme Socrates, Casagrande et Vladimir, entre autres, ont décidé, avec l'aide d'un sociologue de gauche qui avait été choisi pour diriger le département de football, de prendre en main la gestion du club en ce qui concernait les joueurs. Ainsi, pendant deux ans, de 1980 à 1982, les joueurs de Corinthians – équipe considérée comme la deuxième plus grande du Brésil en termes de supporters (derrière Flamengo), dont une large majorité d'ouvriers¹⁰¹⁸ - ont créé un système d'autogestion qui a imposé leurs règles pour les embauches et pour le régime de concentration en constituant ce qui est considéré comme le plus grand mouvement idéologique dans la sphère du football, thème de thèses dans le monde entier.

Mais cela n'était pas tout. Pendant plusieurs matches, les maillots des joueurs, qui affichaient souvent la phrase « Democracia Corinthiana » avec le dernier mot écrit en rouge avec des éclaboussures de sang (en référence à la violence de la dictature), affichaient aussi des phrases exigeant le retour de la démocratie et l'envie du peuple de pouvoir choisir son président à travers le suffrage universel. Phrases qui, à un certain moment, ont été interdites par les militaires. Cela n'a pas empêché le « Doutor Socrates » de continuer à fêter ses buts avec le bras droit bien étendu vers le haut avec les poings serrés, tandis que le gauche était étiré vers le bas, collé au corps, avec les poings aussi serrés, comme les membres des *Blacks Panthers* américains.

Afonso, un autre grand joueur rebelle brésilien, s'est beaucoup battu pour l'émancipation des joueurs. Vers la fin des années 1960, il est parti en tournée en Asie avec une équipe à laquelle il avait été prêté, mais à la fin il n'est pas rentré au pays, préférant voyager seul à travers l'Europe pour participer aux manifestations des étudiants mondiaux contre l'empire américain¹⁰¹⁹. En 1970 il est rentré au Brésil et s'est présenté à l'équipe de Botafogo, sa véritable équipe, mais il a été interdit de s'entraîner car il portait la barbe et de grands cheveux. Il a intenté un procès contre le club et a gagné, créant une jurisprudence. Sa rébellion et son engagement politique n'ont jamais été pardonnés par les clubs qui l'ont souvent marginalisé, l'obligeant à abandonner le métier pour étudier et se former en médecine. Mais après lui, la liste des joueurs rebelles et conscients de leurs droits n'a jamais cessé de croître.

Pourquoi le football ne peut-il pas être considéré comme un spectacle comme un autre ? Pourquoi certains intellectuels trouvant du plaisir à voir un concert de musique classique (ou même de jazz ou de rock), un spectacle de ballet, un match de boxe ou de tennis, une pièce de théâtre pas forcément ou pas toujours intéressants, parfois même médiocres, détesteraient-ils le football ou la

¹⁰¹⁸ L'ex-président brésilien, Luis Inácio Lula da Silva, est un fan inconditionnel de l'équipe.

¹⁰¹⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilario. *A dança dos deuses : futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 147.

musique populaire ? Quelle est la différence entre des musiciens de musique classique et des artistes pop ou populaire ? Entre des danseurs et des bons joueurs de foot, entre des acteurs et des footballeurs, si nous faisons abstraction des positions sociales et de l'aspect populaire liés au sport ? Dans un documentaire sur l'un des plus grands joueurs brésiliens de tous les temps, Ademir da Guia, une personne interviewée dit de lui qu'il lui rappelait, avec son corps effilé et sa façon élégante et classique de jouer, une figure de la Renaissance ; d'autres disent qu'il ressemblait à un premier violon ou à un chef d'orchestre, ou encore qu'il avait l'élégance des grands danseurs étoile¹⁰²⁰. Le football bien joué, c'est de l'art, aussi populaire qu'il soit, mais de l'art tout de même ; art et industrie, comme disait Charles Chaplin sur le cinéma, avec tout ce que le second terme implique de désagréable, y compris la tentative d'exploitation et d'instrumentalisation des joueurs et des supporters par le club et le système. Toutefois, la pratique et l'importance du sport ne doivent pas être amalgamées avec sa récupération politique et commerciale.

Pierre Bourdieu a été l'un des premiers à signaler combien le football est méprisé par les sociologues et même par ceux qui font du sport leur objet d'étude¹⁰²¹. Au Brésil, qui n'échappe pas à cette règle, le football était tellement stigmatisé que certains intellectuels avaient honte d'assumer leur passion, par peur de se faire critiquer par leurs pairs. Un exemple de passion assumée d'un grand intellectuel pour une équipe de football est le cas de l'écrivain brésilien José Lins do Rego, aussi fanatique dans sa passion pour l'équipe de Flamengo que Nelson Rodrigues pour l'équipe de Fluminense. L'écrivain Graciliano Ramos¹⁰²², qui a passé quelques jours chez José Lins do Rego en sortant de prison (en 1937), a été si étonné de sa passion pour ce sport qu'il a commenté que chez son collègue, « Leonidas¹⁰²³ était une idole plus importante que Dostoïevski ¹⁰²⁴ ». Ce qui n'était pas vraiment surprenant pour quelqu'un qui avait affirmé, en pleine Deuxième Guerre Mondiale, que la troisième conquête consécutive du championnat de Rio de Janeiro par l'équipe de Flamengo en 1944 « était plus importante pour le peuple brésilien que les batailles de Stalingrad¹⁰²⁵ ». Pour José Lins do Rego, Flamengo, et par extension le football, était une sorte de soupape aux chagrins du peuple car « lorsque les difficultés augmentent, voilà Flamengo qui apparaît et agite dans les

1020 Um craque chamado divino, de Penna Filho, Brésil, 2006.

1021 BOURDIEU, Pierre. "Programme for a sociology of sport, in other words : Essays toward a reflexive sociology". Stanford : Stanford University Press, 1990. p. 156. Apud : WISNIK, José Miguel. Veneno remédio: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11

1022 Auteur de *Vidas Secas* et de *Memórias do cárcere (Mémoire de prison)* - entre autres classiques de la littérature brésilienne-, tous les deux adaptés au cinéma par Nelson Pereira dos Santos, et de *São Bernardo*, adapté au cinéma par Leon Hirszman.

1023 Leônidas da Silva, un grand joueur de l'équipe de Flamengo, très populaire dans les années 1930 et 1940, connu sous le surnom de " Le Diamant Noir". Très engagé politiquement, il fut militant du PCB pendant un temps.

1024 COUTINHO, Edilberto. *Zélines, Flamengo até morrer*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 52.

1025 Idem. p. 48.

masses souffrantes un morceau de courage qui a la force d'un médicament héroïque. Certes, elle ne nous remplit pas le ventre, mais nous inonde l'âme d'une vigueur prodigieuse¹⁰²⁶».

Un autre grand intellectuel à avoir porté un grand intérêt au football fut le cinéaste Pier Paolo Pasolini qui, au contraire des intellectuels marxistes brésiliens, n'avait pas honte d'assumer sa passion par ce sport qui il aimait pratiquer de temps à autre et pour lequel il a même esquissé un début de théorie. Pour le réalisateur italien, le football était « un système de signes, c'est-à-dire, un langage. Il possède toutes les caractéristiques fondamentales du langage par excellence, ce qui tout de suite nous posons comme terme de comparaison, c'est-à-dire le langage écrit-parlé¹⁰²⁷». Puis, dans un discours mi-sérieux et mi-plaisantin, il s'amuse à définir ce qu'il considère comme les codes du langage du football, dans une sorte de lecture sémiologique du sport mais sans avoir, comme il le dit, la prétention d'être Greimas ou Barthes. Il décrit des styles différents de le pratiquer qu'il compare aux formes et genres littéraires. Ainsi, il y aurait certains joueurs italiens qui seraient plus proche de la prose, réaliste ou pas, tandis que d'autres seraient plus près d'une forme poétique. Pour lui, les buts et les dribbles sont poétiques, le meilleur buteur d'un championnat étant souvent « le meilleur poète de l'année». Ainsi, les meilleurs dribbleurs et les meilleurs buteurs - les moments où ressort le talent individuel - étant pour lui des brésiliens, dont le pays pratiquerait un « football de poésie». Les schémas défensifs et les triangulations, moins imprévisibles et plus « syntaxiques», seraient du domaine de la prose.

Pasolini a très bien su différencier le football, en tant que manifestation artistique et sportive, de ses aspects plus mercantiles en raison de sa super-médiatisation, et le vedettariat et la « starisation» des joueurs qui s'ensuivent¹⁰²⁸. Il n'a pas nié sa capacité aliénante, mais il savait que cela ne venait pas du sport en soi, mais de son pouvoir de séduction et de la manipulation exercée sur lui. Dans ce cas, il serait plus cohérent de critiquer et de condamner les manipulateurs - ce que Joaquim Pedro de Andrade essaie et que Maurice Capovilla réalise, mais en mettant le peuple dans le même lot -, et non le football et le peuple, lesquels sont tous les deux victimes de l'instrumentalisation par le système.

Ainsi, ce qui se produit avec le football peut se produire avec n'importe quelle autre manifestation ayant le même type de popularité. C'est, d'ailleurs, ce qui s'est passé avec le cinéma dans l'Allemagne nazie, le cinéma soviétique pendant le réalisme socialiste, le cinéma américain pendant le maccarthysme ou, de manière générale, ce qui arrive avec le cinéma plus commercial

¹⁰²⁶ Idem. p. 49.

¹⁰²⁷ PASOLINI, Pier Paolo. "Il calcio 'é' un linguaggio com i suoi poeti e prosatori". In: Saggi sulla letteratura e sull'arte. Milano : Meridiani Mondadori, 1999. Texte consulté sur le web le 05/12/2012. In : http://www.pasolini.net/contributi_gattorna.htm.

¹⁰²⁸ WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio : o futebol eu Brasil*. Op. cit. p. 15.

contemporain utilisé comme un grand divertissement. Pourtant, personne ne prône la fin du cinéma ou ne clame que le cinéma est aliéné. Ce n'est pas le football ni le cinéma qui sont aliénants, mais le système et les totalitarismes économiques qui l'instrumentalisent et profitent de leur immense potentiel populaire. Sans vouloir faire de la psychologie à cinq sous, il est plus prudent de penser qu'une passion excessive pour le sport (ou envers quoi que ce soit) est, dans le pire des cas, la conséquence ou le symptôme d'une perturbation quelconque, que de l'accuser d'en être la cause.

Comme l'observe le compositeur et professeur brésilien de littérature José Miguel Wisnik, à partir d'une interprétation de Gilberto Freyre - pour qui le développement du football a permis aux Brésiliens de sublimer une série de frustrations qui auraient pu les faire tomber dans la délinquance gratuite et généralisée¹⁰²⁹-, « le football est le *pharmakon* prodigieux, le poison remède qui convertit la violence, la désagrégation sociale, le primitivisme, l'opportunisme vicieux et stérile, en art et en perspective d'affirmation du pays¹⁰³⁰». C'est encore Wisnik qui avertit les pessimistes qui se plaignent que le Brésil est plus connu pour son football que par les choses importantes qu'il réalise, qu'est venu le moment de « reconnaître qu'il est peut-être difficile que quelque chose de 'vraiment important' arrive si nous ne sommes pas capables de comprendre le sens de l'importance que le football [pour le meilleur ou pour le pire] a acquis au Brésil¹⁰³¹».

La représentation du football, du carnaval, de la samba, des religions populaires et même du cinéma populaire ont été victimes d'une sorte de hiérarchisation culturelle qui visait à légitimer, comme l'affirme Bourdieu, un certain goût considéré comme supérieur, un certain élitisme culturel qui a du mal à dissimuler son ethnocentrisme. En ce sens, nous sommes d'accord avec Renato Ortiz quand il soutient que :

« définir les manifestations populaires comme une 'fausse conscience' implique nécessairement d'élire arbitrairement des valeurs de 'vérité' et 'd'authenticité' culturelle. Des faits sociaux comme le football, le carnaval, la religion, qui dominent une grande partie de la vie des classes subalternes, sont de cette manière hypostasiés en catégories qui au fond les conçoivent comme des épiphénomènes. Ainsi, l'analyse de la culture s'enferme dans un cycle vicieux¹⁰³²».

Cette critique de la culture populaire avait du mal parfois à dissimuler un certain élitisme culturel qui se manifestait aussi dans l'opposition de la vie urbaine, considérée comme moderne, à la vie rurale, considérée archaïque. Essayons de voir comment cet élitisme culturel se transforme dans

¹⁰²⁹ FREYRE, Gilberto. Prefácio de *O negro no futebol brasileiro*, livro de Mário Rodrigues Filho. Rio de Janeiro : Pongetti, 1947. Apud: WISNIK, José Miguel. Op. cit. 242.

¹⁰³⁰ WISNIK, José Miguel. Op. cit. p. 243.

¹⁰³¹ Idem. p. 403.

¹⁰³² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 77.