

## L'aspect clanique de la société brésilienne

Pour commencer l'analyse de l'importance de la vie en communauté pour les Brésiliens, il est important de se souvenir de la différence existant au Brésil entre les concepts d'individu et de personne, déjà analysée dans la première partie de ce travail. Dans beaucoup de pays, la notion d'individu se réfère au « moi » personnel et individuel de chacun, empiriquement ou naturellement donné, lieu où se manifestent les sensations, les sentiments et l'expression du libre arbitre. L'individu, la partie, étant, effectivement, plus importante que le tout, la société devant être « au service de l'individu, le contraire étant une injustice qu'il faut corriger<sup>1058</sup> ».

Dans une autre conception de la notion d'individu, que l'anthropologue voit comme l'une des caractéristiques de pays comme le Brésil, ce n'est plus le sentiment d'égalité entre les différents individus qui prévaut, mais celui d'une totalité constituée de parties différentes mais complémentaires. L'être humain perd le statut d'individu et acquiert celui de « personne », de quelqu'un respecté qui appartient à un groupe, une espèce de clan devenu individu à sa place, dont il n'est qu'une simple partie. Dans ce cas, « au lieu d'avoir la société contenue dans l'individu, nous avons l'opposé : l'individu contenu et immergé dans la société<sup>1059</sup> ». Ainsi, au Brésil, l'individu est celui qui agit seul, en marge des relations interpersonnelles, car sans lien d'appartenance à un groupe, à un clan. Autrement dit, l'individu est un être marginal, la masse.

Cette différenciation rappelée, il faut expliquer comment elle fonctionne. Au Brésil, une société holistique et hiérarchisée, l'inexorabilité des lois est faite pour les « individus », tandis que les « personnes » peuvent souvent recourir à leur statut et à leur appartenance à un clan quelconque pour les contourner. DaMatta cite, à titre d'exemple, le proverbe brésilien qui dit « aux mal nés (les individus), la loi ; aux bien nés (les personnes), tout<sup>1060</sup> ».

Ainsi, demander à une « personne » son identité, l'amener en prison, lui interdire d'entrer quelque part ou vouloir lui imposer, de manière inéluctable, la dureté des lois, c'est nier son rang, son statut d'appartenance à un groupe distingué, mais c'est surtout la traiter comme un « individu », ce qu'elle ne peut absolument pas permettre car :

« Les citoyens importants, les personnes, n'ont pas été faits pour ces lois qui égalent et transforment les individus en simples réceptifs, sans histoire, rapports personnels ou biographie. Ainsi, ceux qui reçoivent l'application de la loi de manière automatique deviennent un peu comme les égarés, indigents et parias sociaux. Oui, parce que pour nous [les Brésiliens], dépendre d'une institution impersonnelle (qu'elle soit privée

---

<sup>1058</sup> DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Op. cit. p. 222.

<sup>1059</sup> Idem. Ibidem.

<sup>1060</sup> Idem. p. 235.

ou de l'État) c'est dévoiler que l'on n'appartient à aucune couche. C'est démontrer que l'on n'a pas de famille ou de parrain : quelqu'un qui nous 'donne la main' ou qui peut 'intercéder en notre faveur'<sup>1061</sup>».

Il est curieux d'observer comment cette personnalisation de la société brésilienne répète une habitude mise en pratique en Europe dès la fin du Moyen Age quand le sentiment de peur commence à prendre une grande ampleur dans la vie des personnes qui commencent à craindre l'altérité, les « étrangers » - qui avait, cela va sans dire, une tout autre signification que celle que nous connaissons aujourd'hui. A l'époque où l'anthropocentrisme émerge au détriment du théocentrisme, l'homme commence à croire que le bonheur n'appartient pas au monde terrestre et cherche à se protéger. C'est pourquoi pour se défendre « ... contre les terreurs multiples, le seul recours réside dans la participation efficace et effective à des relations humaines sécurisantes étagées entre la famille conjugale et la communauté (...). L'homme refuse énergiquement d'être seul.<sup>1062</sup>».

De la même manière que dans le Brésil contemporain, la formation des communautés visait à se protéger des « étrangers » et à lutter contre les « individus », c'est-à-dire les marginaux sociaux. En analysant la vie dans les villes françaises des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles et l'importance de l'appartenance à une association quelconque, condition quasi sine qua non pour vivre et survivre dans une ville à l'époque, Muchembled affirme que :

« L'insécurité conduisait à l'association, dans tous les domaines, et à la décentralisation politique. Désormais, seuls les gens appartenant à ces corps avaient droit de cité. En marge, vivaient les domestiques, les mendiants, les vagabonds, les femmes seules, qui ne pouvaient constituer leur propres associations et étaient exclus de ce fait de la vie urbaine, ou considérés comme dangereux et relégués à la périphérie des villes. L'individu isolé devenait une abomination sociale en même temps qu'un être dont la sécurité n'était pas assurée<sup>1063</sup>».

Ce passage montre que depuis le Moyen Age les classes populaires ont souvent perçu l'isolement comme quelque chose de dangereux et ont souvent cherché à vivre en communauté ou en association avec la famille, les voisins, les collègues de métier, dans des confréries ou des associations en quête de plus de solidarité, d'entraide et de refus de la solitude. Dans un pays comme le Brésil - où les lois sont faites pour ceux qui vivent en marge de la société, ceux qui n'ont pas de parrain ou de protecteur - le sentiment d'appartenance est fondamental dans la mesure où il permet la « personnalisation » de l'individu en lui permettant d'être traité comme un « différent »,

---

<sup>1061</sup> Idem. p. 236.

<sup>1062</sup> MUCHEMBLEDE, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVII siècle)*. Op. cit. p. 54

<sup>1063</sup> Idem. p. 146.

quelqu'un de distinct et de distingué, et non comme un « individu » sans aucune appartenance sociale. Au Brésil, seuls les pauvres sont individualisés par le système et relégués en marge de la société. C'est pour fuir cette exclusion sociale qu'ils cherchent à appartenir à des communautés les plus diverses. Outre le soutien, la protection, la solidarité et la cohésion sociale de ces groupes, ils se sentent beaucoup plus forts pour affronter les indéfectibles malheurs sociaux. Ce qui prouve pourquoi ils ont quelque fois affronté et parfois gagné quelques batailles contre les forces de l'ordre. Comme l'a écrit Feuerbach, « isolée, la force humaine est limitée, unie, elle est infinie<sup>1064</sup> ».

Ce caractère associatif a eu une importance fondamentale dans la vie des Noirs qui, depuis leur arrivée sur le sol brésilien, furent, invariablement, séparés de leurs familles et, aussi souvent que possible, de leur ethnie de manière à briser tous les liens d'affirmation identitaires. C'était dans les moments de confraternité des grandes fêtes populaires et dans les pratiques ritualistes de leur religion que les Noirs pouvaient restituer leur esprit de communauté et reconstruire leur identité culturelle et ethnique.

Les confréries ont eu un rôle très important dans la vie des Noirs. D'abord parce qu'elles cherchaient à intégrer les membres d'une même ethnie de façon à mettre en pratique leurs traditions culturelles, ce qui a été fondamental pour la préservation du *candomblé*. Afin de pouvoir pratiquer librement leur religion, les Noirs ont cherché à associer chaque *orixá* à un saint du catholicisme. Ainsi, si à l'intérieur des églises ils faisaient semblant de vénérer les saints catholiques, à l'extérieur, ils adoraient leurs divinités, parfois dissimulées derrière l'image de son équivalent catholique. Les confréries ont aussi constitué beaucoup de groupes musicaux, pour animer les multiples fêtes qu'elles organisaient, qui ont permis aux Noirs d'affirmer leurs talents artistiques et de pouvoir ainsi nier les accusations racistes d'être une race inférieure. Mais le rôle le plus important de ces communautés religieuses fut sans doute celui d'avoir permis à beaucoup de Noirs d'acheter leur liberté. Comment ne pas reconnaître les valeurs communautaires de ces associations grâce auxquelles les Noirs ont pu occuper un espace social, créer des liens de fraternité qui ont remplacé les liens familiaux détruits par l'esclavage, affirmer et préserver leur identité culturelle et ethnique et même se libérer ? A propos des confréries religieuses, qu'il appelait « formation de troupeau », Nietzsche, l'un des misanthropes les plus notoires, soutient que :

« Quand on remonte aux origines du christianisme dans le monde romain, on retrouve des sociétés de secours mutuels, des associations pour secourir les pauvres, soigner les malades, enterrer les morts, des associations

---

<sup>1064</sup> FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 211.

qui se sont développées dans les plus basses couches sociales de cette époque, où l'on cultivait en connaissance de cause ce remède capital contre la dépression, la petite joie, la joie de l'assistance mutuelle<sup>1065</sup>».

Outre l'envie d'affirmer leur identité culturelle constamment niée par le système esclavagiste, l'option pour la pensée magique africaine a été une alternative existentielle, un projet de vie. En se réunissant autour d'une confrérie ou dans les *terreiros* pour célébrer leurs dieux ou pour organiser leurs fêtes, les Noirs échangeaient la faiblesse de l'individu contre la force du groupe et instituaient un lien d'appartenance à une microsociété ethnique au sein de la macrosociété qui les marginalisait. Un autre espace communautaire important d'intégration sociale et d'affirmation identitaire fut justement le *terreiro*, le lieu des pratiques religieuses, que nous avons déjà analysé. Le film *Barravento* donne une notion précise de l'univers religieux comme « facteur de cohésion culturelle et communautaire<sup>1066</sup>», bien que cela ne soit pas son thème principal. Le film se contente d'exposer le fait pour ensuite nier sa validité en le considérant comme le responsable de l'aliénation et de la misère du groupe. Le film peut parfois donner l'impression de chercher à valoriser l'individu au détriment du groupe, alors qu'en fait, il cherche l'union autour d'un objectif commun, mais sous un nouveau commandement qui délégitime l'influence religieuse, oubliant l'importance que cette dernière, pour le meilleur ou pour le pire, avait dans l'organisation sociale de la vie des Noirs déjà en Afrique ou au Brésil comme élément de résistance à la culture européenne imposée par le Blanc, mais surtout élément d'affirmation identitaire. Comme le note l'anthropologue Juana Elbein dos Santos, « ce fut à travers la pratique continue de sa religion que le Nagot a conservé un sens profond de communauté et a préservé la plus spécifique de ses racines culturelles<sup>1067</sup> ». Et dans un autre texte, elle affirme que « tout au long de l'esclavage [...] la religion et ses communautés se sont constituées dans la sauvegarde de la dignité et de l'intégrité psychique et culturelle du Noir, puisqu'elles ont été pendant longtemps la source de l'unique liberté inviolable : l'indépendance spirituelle<sup>1068</sup> ». Ce sont là des aspects importants, des traits de résistance qui furent négligés au nom de l'idéologie qui concevait le populaire comme opium du peuple, comme culture uniquement aliénée.

La samba qui est née quasiment dans les *terreiros*, tellement les deux espaces étaient contigus, est aussi un autre espace communautaire très important pour les Noirs. Pendant l'esclavage, outre le

---

<sup>1065</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La généalogie de la morale*. Paris : Galimard, 1964. p. 205. Apud : SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Op. cit. p. 124.

<sup>1066</sup> GATTI, José. *Barravento : a estreia de Glauber*. Op. cit. p. 101.

<sup>1067</sup> SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nâgô e a morte : Pâde, Asèsè e o culto Égun na Bahia*. Traduzido do francês pela Universidade Federal da Bahia. 12. ed. Petrópolis : Vozes, 2007. p. 32

<sup>1068</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, SANTOS, Deoscóredes Maximiliano. «Religião y cultura negra». In : FRAGINALS, Manuel Moreno (org). *África en América Latina*. Cidade do Mexico : Siglo Veintiuno, 1996. S/P. Apud : RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo : Editora 34, 2007. p. 335.

facteur de résistance culturelle, la pratique de la samba et des religions constituaient les seuls moments de loisirs qu'avaient les Noirs ; des moments « escapistes » qui les aidaient à ne pas devenir fous ou à ne pas se suicider. Après la libération, nous avons déjà analysé comment les Noirs se sont battus contre les préjugés des élites par rapport au carnaval et à la samba et comment l'organisation du carnaval et sa transformation en principale fête populaire du pays furent si importantes pour la valorisation de la culture noire et pour le processus de valorisation et d'intégration sociale des Noirs à partir de la culture qui, avec le sport, reste toujours, jusqu'à nos jours, la principale source d'ascension sociale des subalternes. Au demeurant, c'est « dans le *candomblé*, dans ses associations sportives etc., [que] ses membres acquièrent un *statut spécifique* bien différent de celui qu'ils possèdent dans la société de classes<sup>1069</sup> ». En outre, il ne faut pas oublier l'importance que la religion catholique a eu indirectement pour les esclaves grâce aux dizaines de fêtes religieuses car, comme le note l'historien marxiste brésilien José Ramos Tinhorão, grand critique musical, « ce fut l'Église qui a fourni au peuple durant au moins deux cents ans la plus grande opportunité de loisir, à travers le grand nombre de jours saints respectés avec la suspension du travail<sup>1070</sup> ». De ce fait, il n'est pas difficile d'imaginer la joie des Noirs à la l'approche de ces fêtes où, en outre, ils pouvaient montrer leurs cultures et affirmer leur identité.

Par ailleurs, beaucoup de ces fêtes étaient parfois organisées avec la seule intention de donner un peu de repos aux esclaves, ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, que l'Église était innocente et ne participait pas au massacre des Noirs, mais force est de constater que sans ces fêtes et sans les espaces associatifs, la vie des Noirs brésiliens, notamment pendant la période de l'esclavage, aurait été beaucoup plus difficile. C'est aussi le constat du sociologue brésilien Clovis Moura, pour qui sans l'esprit festif et associatif créés par les fêtes religieuses, « les esclaves auraient une vie beaucoup plus dure pendant la vie en captivité et le Noir libre n'aurait pas résisté dans la même proportion qu'il a résisté au ainsi nommé *traumatisme de l'esclavage*, incorporé, par lui, à son comportement après l'abolition<sup>1071</sup> ».

L'aspect clanique au Brésil est tellement important que la constitution de groupes acquiert un caractère social de résistance dans la mesure où elle permet non seulement d'affirmer une identité culturelle ou ethnique, qui aurait du mal à se faire de manière isolée, mais aussi d'ériger un bloc solide et compact qui est parfois très important dans la lutte des subalternes pour satisfaire leurs revendications. Mis en marge de la société, en dehors des groupes l'homme du peuple est privé de repères, de centres d'intérêts ; il n'existe quasiment pas. C'est pourquoi, il préfère appartenir à une

---

<sup>1069</sup> MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Op. cit. p. 121. (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>1070</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petropolis : Vozes, 1975. p. 34.

<sup>1071</sup> Idem. p. 111.

institution quelconque, qui lui restitue son intérêt pour la vie, qui lui fait croire, pour le meilleur ou pour le pire, qu'il y a encore un espoir. Dans une société de classes aussi hiérarchisée que la société brésilienne, la conscience de soi, l'homme simple la perd non pas dans l'appartenance à un groupe, même s'il est religieux, mais en demeurant un individu sans un clan. Par conséquent, et au contraire de ce que pensait la gauche brésilienne de l'époque, sous influence plutôt de Feuerbach que de Marx, la conscience de l'être religieux n'est pas uniquement la conscience de Dieu par l'inconscience de l'homme, elle exprime aussi une conscience de soi qu'il n'aurait pas en tant qu'individu.

Un autre point qui a été oublié par les cinéastes est l'aspect aléatoire, opportuniste, collectiviste et matérialiste des adhésions aux religions populaires. L'homme marginalisé et désespéré ne cherche pas forcément à y trouver Dieu, mais un sentiment d'appartenance, des qualités humaines qui auraient disparu de l'être humain et surtout les services de solidarité et d'entraide. Selon Richard Hoggart, qui l'attire l'attention sur l'ambivalence de la vocation associative de l'homme simple, « le sentiment de communauté s'alimente de la certitude d'appartenir irrévocablement au groupe, à la chaude sécurité que procure cette certitude, à l'immutabilité du groupe et au besoin d'avoir recours à l'aide du voisin<sup>1072</sup>». Au Brésil, les dévots des leaders messianiques et les membres du *cangaço* cherchaient avant tout la protection, comme le Manuel du film *Deus e o diabo na terra do sol*, mais aussi un foyer, de quoi se nourrir et s'habiller.

Il n'est pas dans notre intention de nier un certain conformisme de ces associations et mouvements populaires. Nous voulons souligner leurs ambivalences, leur dose de conformisme et de résistance, comme le dit Marilena Chauí, et démontrer que leurs pratiques culturelles n'étaient pas un empêchement à leur conscience politique ni les responsables de leur misère. Bien au contraire, elles constituaient une source de lutte et de résistance. Et dans un pays à la tradition clanique aussi forte, le rôle et l'importance de la vie en communauté ne peuvent pas être négligés.

Nous avons voulu montrer ici que, même si tous ces mouvements et pratiques culturelles et sportives d'origine populaire n'envisageaient pas un changement radical et global de la société, ils ont constitué malgré tout un moment important et indéniable de résistance culturelle, sociale et politique dans la mesure où ils ont construit des communautés utopiques pour les pauvres (certains mouvements messianiques) - qui étaient, entre autres choses, une réaction à l'égoïsme des sociétés capitalistes -, ont facilité l'acceptation et l'intégration des Noirs en leur permettant de démontrer leurs valeurs, d'affirmer leurs identités culturelles (au travers des manifestations qui, en tant que loisirs, fonctionnaient comme une négation du travail), d'acheter leur liberté et parfois de s'élever

---

<sup>1072</sup> HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. Op. cit. p. 127.

socialement, comme ce sont encore les cas du football (dont les clubs ont fonctionné comme un lieu d'appartenance et de rencontre pour les immigrants qui pouvaient y retrouver leurs amis et parler de leur terre) et de la samba. Est-ce que ces expressions de la culture populaire étaient des points de fuite du réel ? Oui, aussi, mais ni plus ni moins que le cinéma, le théâtre, la littérature et les spectacles non engagés ou réfléchis, qui sont majoritaires. De surcroît, ce que nous avons voulu démontrer ici, c'est que ces moments de fuite, dans leur polysémie et ambiguïté, constituaient et constituent aussi des moments de négation, voire même d'opposition, du réel et parfois de l'ordre en vigueur, qui n'ont pas été perçus.

La simple existence de ces groupes était déjà un acte de résistance et de provocation face aux classes dominantes, ce qui explique pourquoi ils ont été, dans leur immense majorité (du *candomblé* à certains groupes de supporters de football en passant par les pratiquants de la samba et les mouvements messianiques), poursuivis et parfois massacrés par les forces de l'ordre.

Comme nous l'avons vu tout au long de cette deuxième partie, le cinéma novo s'est fait sans le peuple et parfois contre le peuple et sa culture, dans la mesure où le peuple n'est pas le sujet de ces films, qui est l'aliénation (ou la tentative de « conscientisation » de cette aliénation) de la culture populaire représentée comme la responsable de sa misère afin de définir une identité pour le cinéma brésilien fondée sur le cinéma engagé. Ainsi, les films ont démontré, même involontairement, l'isolement qui existait entre les intellectuels et le peuple qui ne faisait que refléter l'inconciliable séparation sociale et culturelle qui existait (et existe encore, même si c'est dans une moindre mesure) au Brésil entre les subalternes et les classes hégémoniques.

Cette situation étrange pour un cinéma qui voulait apporter une conscience révolutionnaire à un peuple dont il se sentait le porte-parole et le sauveur constitue un excellent point de départ pour essayer de comprendre pourquoi le cinéma novo n'a pas eu le succès que les réalisateurs escomptaient alors que, au moins du point de vue filmique, ils le méritaient bien.

## 2.7 - Le manque de dialogue avec le peuple<sup>1073</sup>

Ici nous allons essayer de comprendre pourquoi le cinéma novo de la première phase, un cinéma qui voulait apporter la conscience à un peuple qui n'en avait pas et métamorphoser le monde à travers un cinéma transformé en outil politique, n'a pas réussi à ouvrir un dialogue avec le peuple. Et pourquoi les films de la première phase, justement les plus didactiques qui incarnaient le rêve

---

<sup>1073</sup> Peuple apparaît ici toujours comme synonyme de subalterne, de défavorisé, la classe sociale à laquelle les films du cinéma novo étaient censés se destiner.

révolutionnaire, n'ont pas réussi à atteindre ni le peuple ni le grand public<sup>1074</sup>? Avant de poursuivre, nous devons préciser qu'il n'est pas dans notre intention de faire ici une analyse de la réception des films du cinéma novo de la première phase, ce qui, étant donné la taille et les sinuosités de la tâche, peut, peut-être, ouvrir les voies d'un travail futur. Notre idée est simplement d'essayer de comprendre, à partir des œuvres et des discours des cinéastes, mais aussi de la réalité sociale du public brésilien de l'époque, les raisons pour lesquelles ces films n'ont pas réussi à entamer un dialogue avec le peuple dont les jeunes réalisateurs cherchaient à être les légitimes représentants.

Avant tout, nous devons noter que nous pensons que le cinéma novo (de la première et de la deuxième phases) n'a pas réalisé des films pour le peuple, mais pour les jeunes étudiants, les intellectuels et les grands festivals internationaux. Les films - qui jouaient la carte du cinéma indépendant, moderne et auteuriste comme alternative aux aspects conventionnels du cinéma industriel et commercial et étaient très recherchés au niveau du langage, notamment les films de Glauber Rocha - ont restructuré la culture populaire jusqu'à la transformer en un objet totalement intellectualisé quasiment incompréhensible pour le peuple auquel ils étaient censés être destinés. Il s'agissait, comme l'avait observé Julio Garcia Espinosa, de films où l'on « parle du peuple, de problèmes culturels réellement populaires, mais qui ne sont pas vraiment dirigés vers le peuple<sup>1075</sup>».

Cette intellectualisation du populaire était le corollaire de trois objectifs bien précis du mouvement. Le premier, comme nous l'avons déjà analysé, passait par la négation et le refus du cinéma commercial et populaire incarné par les *chanchadas* (mais aussi de celui réalisé par les grands studios de São Paulo, notamment par la Vera Cruz). Un cinéma qu'ils considéraient comme léger, populacier et cosmopolite et dont ils devaient être l'antidote et son exact contraire. Pour y parvenir, le deuxième objectif (qui n'est qu'une conséquence du premier) consistait à légitimer la réalisation de films en transformant le cinéma en une sorte de grand Art qui devrait avoir la même importance et le même niveau que la littérature, de manière à instituer un cinéma intellectuel et anti-commercial, totalement différent des comédies populaires (et des films de São Paulo), qui, de surcroît, ferait du cinéaste un grand artiste. Cet agencement entre intellectualisation et réification des aspects créatifs des films a conduit les réalisateurs à se préoccuper davantage de leurs réalisations et à négliger les autres étapes de l'industrie cinématographique telles que la distribution et l'exploitation.

Le troisième objectif concernait la quête d'une identité pour le cinéma brésilien. Si les *chanchadas* avaient construit un cinéma populaire (dans les sens quantitatif et thématique) fondé sur la

---

<sup>1074</sup> Pour la différence entre peuple et public lire GALVÃO, Maria Rita et BERNADET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira...* Op. cit. p. 237-255.

<sup>1075</sup> ESPINOSA, Julio Garcia. Interventions lors d'une table ronde sur le cinéma novo qui a eu lieu à Gênes en 1965. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 175.



représentation de la culture populaire comme paradigme identitaire, où le peuple était le sujet principal, le cinéma novo cherchait à affirmer l'identité du cinéma brésilien comme un art politiquement engagé fondé sur la représentation critique de l'univers des plus démunis à travers des films qui devaient être modernes, auteuristes et indépendants.

Ces trois facteurs sont très probablement à l'origine de l'étonnement et de l'éloignement du public face aux films du cinéma novo. Essayons de les analyser un par un. Commençons par le refus du cinéma populaire symbolisé par les *chanchadas*, le plus grand et le plus long succès commercial d'un genre et d'un mouvement cinématographiques au Brésil jusqu'à aujourd'hui et avec lequel le cinéma novo a d'abord rompu sans jamais chercher à créer une transition ou une synthèse, ce que les réalisateurs n'ont essayé de faire, comme nous allons le voir dans la partie suivante, qu'à partir de leur troisième et dernière phase. En agissant de la sorte, les jeunes cinéastes ont répété la même erreur que la compagnie cinématographique Vera Cruz, qui n'a commencé à avoir un certain succès que lorsqu'ils ont oublié leur prétention internationaliste et ont cherché à dialoguer avec les *chanchadas* (qu'ils détestaient initialement), mais c'était déjà trop tard pour sauver les studios des immenses dettes résultant des coûts de production très élevés et de l'échec commercial des films.

En fait, accoutumé à ces films populaires qui parlaient son langage, mettaient en scène ses principaux problèmes quotidiens dans une grande ville comme Rio de Janeiro et présentaient, de surcroît, les principaux comédiens et humoristes à côté des vedettes de la radio qui, dans leurs propres rôles, chantaient les grands classiques de la samba, le public ne s'est jamais retrouvé dans les films sophistiqués du cinéma novo. Contrairement à ce dernier, qui a condamné la culture populaire avec la même intensité et les mêmes préjugés que l'ont fait les ethnocentriques aristocrates des studios de São Paulo, les *chanchadas* ont su valoriser, dans la lignée de *Casa-grande e senzala*, une culture (l'afro-brésilienne) qui n'avait pas encore conquis l'espace qu'elle méritait et qu'elle a aujourd'hui.

Après avoir passé plus de vingt ans à admirer un cinéma drôle et amusant qui défendait ses intérêts à partir de son point de vue et qui, au contraire de ce que l'on disait, a su, à sa façon, critiquer de manière claire et compréhensible ses principaux problèmes tout en dénonçant la bourgeoisie qui les exploitait, représentée dans les films de manière manichéenne et caricaturale, comme ses principaux ennemis, le peuple (et le public de manière générale) a eu du mal à aimer un cinéma dur, un peu hermétique et très intellectualisé qui, de plus, le critiquait. Il faut insister sur le fait que, dans les films du cinéma novo de la première et de la deuxième phases, le peuple en a souvent été l'objet, jamais le sujet.

Après le refus du populaire, il fallait transformer le cinéma en un objet intellectuel comparable à la littérature, de manière à souligner le rôle et l'importance du réalisateur. Mais les jeunes cinéastes,

qui ont opté pour la valorisation de l'aspect intellectuel et filmique, ont oublié que dans un pays où il y avait un énorme taux d'analphabétisme et un incommensurable taux d'illettrisme, où les livres étaient (ils le sont toujours) très chers, où il n'y avait pas beaucoup de bibliothèques publiques et où la population lisait peu, leurs films auraient du mal à atteindre le peuple. De toute façon, partout dans le monde, ce ne sont pas les films les plus intelligents et recherchés en termes de langage qui ont le plus de succès. Donc, leur manque d'écho sur le peuple était prévisible. Par ailleurs, comme l'affirme Jean-Patrick Lebel, « L'impact idéologique d'un film dépend du conditionnement du public auquel il s'adresse et de l'écart idéologique et esthétique qu'il manifeste par rapport aux formes qui ont façonné ce conditionnement<sup>1076</sup>».

L'erreur quasiment romantique des cinémanovistes, si erreur il y a eu, ce fut celui de vouloir faire un cinéma politique, artistique, non commercial qui pût séduire les critiques des grands festivals internationaux sans faire de concessions au grand public, dénotant une certaine incohérence de leur démarche. Ce n'est pas que nous aurions aimé, nullement, que ces films fussent plus commerciaux, mais seulement qu'ils eussent été plus compréhensibles pour le public populaire et que le contenu eût été privilégié non pas au détriment de la forme, comme le souhaitaient les membres du CPC, mais que cette dernière eût pris moins d'importance. Car si l'on souhaitait instrumentaliser le cinéma et apporter la conscience au peuple à partir de la représentation critique de sa réalité, il aurait été nécessaire, avant tout, que les films fussent compris par le peuple, la forme étant un simple vecteur de ce processus.

Néanmoins, les jeunes cinéastes ont opté, tant mieux pour l'art et tant pis pour le grand public, pour la valorisation de la forme, ce qui a permis au mouvement d'être considéré comme l'un des plus importants de l'histoire du cinéma. Victoire de l'art, défaite de la révolution, puisque les messages ont eu du mal à passer non seulement au sein de la population qu'ils voulaient révolutionner (qui, outre le fait qu'elle n'avait pas les outils nécessaires pour les comprendre, n'a pas vu les films), mais aussi parmi une partie plus cultivée de la population qui avait de la considération pour les films hermétiques. Dans le cadre du débat - d'influences stalinienne et maoïste, il faut le dire - sur la forme et le contenu qui a agité les milieux intellectuels brésiliens de gauche dans les années 1960 qui s'interrogeaient sur le rôle de l'artiste dans la société, à savoir si c'était celui d'élever le niveau de son art ou de le rendre accessible au plus grand nombre, il n'y a aucun doute que le cinéma novo a choisi la première option, ce qui a fini, malgré les intentions initiales des réalisateurs, pour les éloigner du peuple qui aurait dû être son public cible.

---

<sup>1076</sup> LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Op. cit. p. 85.

Ainsi, deux déductions sont possibles. D'abord, le formalisme parfois démesuré a généré un excès de subjectivité qui a tué la possibilité de dialogue avec un plus grand public. Ensuite, les réalisateurs, dans leur préoccupation de valoriser le cinéma et de se faire reconnaître comme des artistes à part entière, à l'exemple des artistes d'autres arts, ont négligé l'intérêt du public et du cinéma en tant que spectacle. Avant que l'on nous objecte de condamner ce que nous considérons comme les grands mérites du cinéma novo, nous insistons sur le fait que nous ne trouvons rien de mal dans ces deux postures des cinémanovistes. Il ne s'agit là que de deux hypothèses avancées à propos du manque, hélas, de communicabilité entre le mouvement et le public populaire. Ce que nous critiquons ici, c'est le manque de cohérence des propos. Pour un cinéma qui se voulait révolutionnaire, ils auraient dû penser davantage au public ou avoir la conscience qu'ils étaient en train de faire des films géniaux, mais pour un petit comité d'élus sans avoir à attribuer leur manque de succès à la supposée ignorance du public, ce qui était un fait préalable à l'existence des films, ou à la domination du marché cinématographique par les Américains, comme ils l'ont fait systématiquement. Le fait est que les cinémanovistes ont agi, comme l'avait noté le sociologue marxiste Carlos Estevam, comme des artistes non engagés qui invariablement optent pour l'expression artistique au détriment de la communication avec le public<sup>1077</sup>. Ainsi, les cinémanovistes ont construit au début un cinéma formaliste qui mettait en valeur la conception esthétique personnelle de ses auteurs. Pour eux, initialement très influencés par le formalisme des poètes *concrétistes* brésiliens, l'art et l'esthétique étaient, dans le pire des cas, aussi importants que la révolution. Ce faisant, ils donnaient l'impression de suivre au pied de la lettre les conseils de Maïakovski pour qui « il n'y a pas d'art révolutionnaire sans forme révolutionnaire ».

Mais ce n'était qu'une impression, puisque, à côté de l'intellectualisation et du formalisme des films, il y a eu l'« idéologisation » du contenu, à partir de l'avènement du concept de populaire-révolutionnaire, qui, au nom de la tentative d'affirmation d'une identité à partir d'un cinéma politiquement engagé fondé sur la représentation critique de l'univers des subalternes, a représenté la culture populaire de manière un peu ambiguë. Ainsi, d'une représentation qui prenait à bras le corps la défense du peuple (les *chanchadas*) en mettant en scène la culture populaire comme une conception de leur monde, on passait à une représentation qui voulait les défendre mais en les critiquant, étant donné qu'afin d'éveiller la conscience du peuple, au lieu de dénoncer ceux qui les exploitait, les cinémanovistes ont préféré blâmer la supposée aliénation de la culture populaire,

---

<sup>1077</sup> ESTEVAM, Carlos. *A questão de cultura popular*. Op. cit. p. 98. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce débat qui a provoqué la séparation entre les membres du CPC et du cinéma novo. Nous avançons tout de même ici que nous ne partageons pas non plus le diktat qui valorise l'aspect communicationnel des œuvres au détriment de la forme, mais que nous le trouvons néanmoins plus cohérent lorsqu'il s'agit d'un art qui se veut révolutionnaire. Dans ce cas, et seulement dans ce cas, il nous paraît fondamental qu'il y ait de l'harmonie entre la forme et le contenu de manière à que le public puisse comprendre les œuvres.

considérée comme la responsable de tous les malheurs du peuple. Ainsi, il n'est pas insensé d'inférer que le peuple n'a peut-être pas compris que, dans une société de classes aussi hiérarchisée et aussi inégale que la société brésilienne, où les pauvres se retrouvaient (et se retrouvent encore, même si c'est dans une moindre mesure) totalement abandonnés, étant exploités par presque tout le monde, il lui incombe à lui - le peuple, le maillon plus faible de la chaîne capitaliste - la totale responsabilité de ses problèmes en raison de ses pratiques culturelles supposée être aliénantes.

Si les cinémanovistes voulaient apporter la conscience au peuple, ils n'auraient pas dû faire du peuple un simple objet de leurs œuvres, dont le sujet était la discussion sur l'aliénation supposée de ses pratiques culturelles, malgré le fait qu'elles étaient ambiguës et parfois peu efficaces dans sa lutte contre la misère et contre ses oppresseurs. Ils auraient certainement obtenu plus de réussite dans leur processus de « conscientisation » révolutionnaire, voire de succès auprès du public pour leurs films, s'ils avaient attaqué, de manière directe et indubitable, les principaux usurpateurs des droits du peuple. Si leurs films, qui étaient destinés à un public éclairé, voulaient vraiment susciter le débat à partir de l'éveil de la conscience critique des classes populaires, ils auraient dû aborder, sans avoir peut-être besoin d'altérer la forme de leurs films, des questions familières à l'univers du public cible de manière à leur insuffler le sentiment de révolte souhaité. Pourquoi n'avoir pas pensé à rappeler que, dans le Brésil de ces années-là, environ 40 % (80% dans les milieux ruraux, où se passent les films de la première phase) de la population était analphabète et n'avait pas le droit de voter (c'est seulement en 1985 que l'analphabète a conquis le droit de voter), ce qui transformait les classes moyennes en uniques responsables de l'élection des dirigeants du pays et, par conséquent, en l'une des principales responsables des carences et problèmes des subalternes ? Pourquoi n'avoir pas dénoncé l'inégalité sociale et, dans les milieux ruraux, l'absence d'une réforme agraire, l'absence d'écoles publiques ainsi que le taux très élevé de mortalité infantile ? Ou encore le salaire très bas, le coût de la vie très élevé et la faim et la misère qui atteignaient les ouvriers et les paysans ? Des faits qui auraient sûrement eu un autre impact sur le peuple et aurait, très probablement, permis l'avènement de la révolution socialiste. En outre, ils auraient pu faire des films, s'ils voulaient vraiment éveiller la conscience du peuple, sur le type d'aide que les classes moyennes pourraient fournir aux subalternes dans sa lutte pour une émancipation sociale et culturelle, ainsi que sur les réelles possibilités qu'auraient les deux classes d'œuvrer, ensemble, à la révolution rêvée, au lieu de réaliser des films qui critiquent le peuple en le responsabilisant de ses propres malheurs.

Carlos Lyra, un compositeur de la bossa nova qui a travaillé auprès du CPC, raconte que lors d'un voyage de catéchèse révolutionnaire du peuple à travers le *Nordeste*, il s'est rendu compte immédiatement qu'il y avait une différence énorme entre ce qu'ils faisaient et ce que le peuple attendait d'eux. Selon lui, le peuple « fut très délicat envers moi, mais tout de suite j'ai perçu que

l'on parlait deux langues différentes. Ce dont ils avaient besoin était de la nourriture et non de Carlos Lyra», de chansons engagées. Le peuple n'était pas préoccupé ni n'avait pas les moyens de savoir si ses pratiques culturelles étaient aliénées. Tout ce qu'ils voulaient, c'était ne pas mourir de faim comme beaucoup de ses enfants.

Mais aux problèmes concernant la forme et le fond novateurs des films, venait s'ajouter leur mauvaise distribution. Dans la société capitaliste, le but principal de n'importe quelle marchandise est sa circulation, son acheminement au consommateur final. Dans le cinéma, un art qui est né quasiment une industrie, ce n'est pas différent. Pour qu'une œuvre cinématographique se réalise pleinement, il faut qu'après la production elle puisse être distribuée et diffusée de manière à atteindre son objectif final. On objectera que cela est valide pour tous les arts. Toutefois, dans aucun art cela n'est aussi fondamental que dans le cinéma, étant donné que dans les autres arts, le fait que l'œuvre n'atteigne pas le public n'empêche pas l'œuvre d'exister ni l'artiste de continuer à créer, tandis que dans le cinéma un film qui n'a pas été distribué est un film quasiment mort, d'autant plus qu'à l'époque il n'y avait pas encore les médias alternatifs. En outre, en dehors des cinéastes dont les films sont classés art et essai, on attend d'un film qu'il soit vu par un maximum de personnes ou, au moins, qu'il atteigne son public cible.

Ainsi, une autre hypothèse possible pour l'absence de dialogue entre le cinéma novo et le peuple relève non seulement des films ou du public lui-même, mais de problèmes dans les étapes industrielles de la production cinématographique. Les cinémanovistes, avec leur cinéma d'auteur qui essayait de légitimer un cinéma artistique et intellectualisé, ne se sont occupés, au départ, que de la production des films, négligeant les deux autres étapes du cinéma, en répétant les mêmes erreurs que la Vera Cruz qui avait méprisé l'importance de la distribution et de l'exploitation des films. Pour les jeunes cinéastes, qui ont mis en œuvre un système de production plus ou moins indépendant à cette fin, le plus important était la réalisation de l'œuvre pour laquelle ils devaient avoir une liberté totale afin de mettre en valeur tous leurs talents artistiques de manière à pouvoir être considérés comme des créateurs et non comme de simples artisans et pour qu'il n'y ait pas une censure thématique imposant les sujets aux réalisateurs. Comme l'observe Fernão Ramos, « le cinéma d'auteur permettrait la pratique cinématographique sans aucun rapport avec les exigences opprimentes du dernier lien de la chaîne (la réalisation de valeur) et, en s'appuyant sur la dimension personnelle de l'auteur et l'individualité de son inspiration, rendrait possible la libération de l'artiste' de la dialectique de la marchandise<sup>1078</sup>».

---

<sup>1078</sup> RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: Embrasil, 1987. p. 17.

En choisissant un système de production indépendant et en s'appuyant sur le cinéma d'auteur, afin que les réalisateurs aient plus de liberté créatrice, le cinéma novo a fini par se marginaliser par rapport au cinéma industriel, que Glauber définit comme mensonger et exploiteur dans son texte *Estética da fome*, en rendant plus difficile l'accès de ses films au marché et mettant en péril le processus de « conscientisation » voulu par ses films. Il est quasiment impossible d'instrumentaliser le cinéma et d'apporter la conscience à un public, si ce dernier n'arrive pas à voir ou comprendre les films. Comme l'observe encore Fernão Ramos, comme le film, qui est un produit comme n'importe quel autre, a besoin d'être diffusé afin qu'il puisse atteindre le public et se réaliser en tant que marchandise commerciale « et que le Cinéma Novo n'arrive pas à établir des circuits alternatifs de diffusion qui échappe à cette logique, ce qui se concrétise est un immense fossé entre le premier stade du processus de production filmique (la production du film proprement dite) et les suivants (la distribution et l'exploitation)<sup>1079</sup> ».

De cette manière, du point de vue des films, il ne fait pas de doute que le manque de dialogue entre eux et leur public peut être attribué au fait qu'ils étaient très intellectualisés, qu'ils avaient une forme peut-être un peu hermétique, aux problèmes de distribution, mais aussi aux questions soulevées par une représentation problématique du populaire qui critiquait un peuple que les films étaient censés défendre et protéger, créant une rupture entre la représentation du peuple et les desseins initiaux des cinéastes. En fait, il n'y a pas de peuple dans les films de la première phase du cinéma novo. Le peuple, comme le souligne Deleuze, n'y existe pas, est une entité abstraite et poly-forme, une minorité en construction, en devenir<sup>1080</sup>. En partant d'un constat légèrement semblable<sup>1081</sup>, l'absence du peuple, Bernadet tire des conclusions différentes :

« Si les films n'ont pas obtenu ce dialogue, c'est parce qu'ils ne présentaient pas vraiment le peuple et ses problèmes, mais avant tout des incarnations de la situation sociale, des difficultés et des hésitations de la petite bourgeoisie, et aussi parce que les films se destinaient, en réalité, aux dirigeants du pays. C'est avec ces derniers que les films avaient l'intention de dialoguer. C'est aux dirigeants que l'on désigne les favelas et les conditions sub-humaines de vie<sup>1082</sup> ».

---

<sup>1079</sup> Idem. p. 20.

<sup>1080</sup> DELEUZE, Gilles. *L'image- temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985. p. 283 et 286.

<sup>1081</sup> Pour Gilles Deleuze, la particularité du moderne cinéma politique moderne du Tiers Monde consiste à reconstruire un peuple (dans le sens très probablement de nation) qui n'est pas donné, qui n'existerait pas en raison de sa fragmentation et de son oppression par le colonialisme. Jean-Claude Bernadet parle tout simplement d'une absence de peuple synonyme de subalterne. Ainsi, grosso modo, pour le philosophe le peuple n'est pas représenté parce que simplement il n'existe pas encore (il doit être reconstruit par l'intellectuel), tandis que pour le critique le peuple existe mais n'y est pas représenté, ce qui, d'ailleurs, nous trouvons plus proche de la réalité des films du cinéma novo.

<sup>1082</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 45.

Nous ne partageons que partiellement l'avis du critique franco-brésilien, qui semble se référer à la totalité des films du mouvement (la première édition de son livre date de 1967), parce que nous ne pensons pas que les films de la première phase dialoguent avec les autorités ni que cela ait été leur objectif, étant donné que l'aliénation servait les intérêts des classes dominantes qui la stimulait. Les films cherchaient à dialoguer avec les étudiants, les intellectuels (qui devraient lutter pour moderniser la culture populaire, considérée comme authentique mais archaïque, afin d'apporter la conscience au peuple, condition nécessaire à la révolution) et la critique internationale, à qui ils voulaient dénoncer l'aliénation de la culture populaire et dévoiler leur cinéma fondé sur l'engagement politique.

En raison de l'envie d'intellectualiser le cinéma, de manière à pouvoir fuir le complexe d'infériorité envers les étrangers et mettre fin au « complexe du chien bâtard », l'absence du peuple dans le cinéma novo fait penser à ce que Bourdieu dit, à partir d'un commentaire sur l'œuvre d'Ortega et Gasset, sur le fait que l'art moderne refuse toute sorte de sentimentalisme humain caractéristique de l'homme ordinaire :

« Rejeter l'humain, c'est évidemment rejeter ce qui est générique, c'est-à-dire *commun*, 'facile' et immédiatement accessible, et d'abord tout ce qui réduit l'animal esthétique à la pure et simple animalité, au plaisir sensible ou au désir sensuel; c'est opposer à l'intérêt pour le contenu même de la représentation qui porte à dire belle la représentation de belles choses, et en particulier de celles qui parlent le plus immédiatement au sens et à la sensibilité, indifférence et distance qui interdisent de subordonner le jugement porté sur la représentation à la nature de l'objet représenté<sup>1083</sup> ».

Dans leur refus de la banalité, les cinéastes ont oublié aussi qu'une large partie du public - qui aimait les films populaires, qui étaient légers, moins réfléchis et moins recherchés du point de vue formel, sans pourtant être moins critiques du point de vue du contenu - était analphabète et qu'une autre partie était illettrée, ce qui les conduisait à concevoir le cinéma comme un simple divertissement, comme un moment de détente durant leur temps libre et une alternative à la monotonie du travail. A ce sujet, en analysant l'envie de facilité des classes « moins riches en capital culturel », Bourdieu soutient que « Le principe des réticences ou des refus [de complexité formelle] ne réside pas seulement dans un défaut de familiarité, mais dans une attente profonde de *participation*, que la recherche formelle déçoit systématiquement...<sup>1084</sup> » car le désir de l'esthétique populaire :

---

<sup>1083</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 33.

<sup>1084</sup> Idem. p. 34.

« d'entrer dans le jeu, en s'identifiant aux joies ou aux souffrances des personnages, en s'intéressant à leur destinée, en épousant leurs espérances et leurs causes, leurs bonnes causes, en vivant leur vie, repose sur une forme d'*investissement*, une sorte de parti-pris de 'naïveté', d'ingénuité, de crédulité bon public ('on est là pour s'amuser') qui tend à n'accepter les recherches formelles et les effets proprement artistiques qu'autant qu'ils se font oublier et qu'ils ne viennent pas faire obstacle à la perception de la substance même de l'œuvre<sup>1085</sup>».

Mais que pensent les cinémanovistes eux-mêmes du manque de dialogue ? Les jeunes cinéastes ont eu, dans un premier temps, du mal à reconnaître leur responsabilité dans le manque de dialogue et ont préféré attribuer la faute à l'ignorance ou à la colonisation du public par le cinéma américain qui l'aurait rendu totalement aliéné. Pour Glauber Rocha, « l'artiste ne peut pas travailler en pensant au public. C'est le politique qui pense au public<sup>1086</sup>». Dans une autre interview de 1976, il affirme que « le peuple est analphabète, malade, sous-nourri, sous-développé, victime, colonisé, il n'a pas de responsabilité ni aucune conscience<sup>1087</sup>». Cette citation démontre un peu de l'incohérence des cinéastes. Si le public était tout cela (et il l'était), pourquoi ne pas faire un cinéma qu'il pouvait comprendre ou, encore, ne pas dénoncer tout cela dans les films mais en critiquant les responsables et les principaux intéressés, et non le peuple et sa culture comme ils l'ont fait ?

Il arrivait parfois à Glauber Rocha de critiquer ses collègues cinéastes qui se soumettaient à la dictature du marché et qui ne reconnaissaient pas la difficulté des réalisateurs révolutionnaires de s'imposer dans un marché dominé par le cinéma impérialiste<sup>1088</sup>. Luttant contre le gouvernement dictatorial qui avait initialement interdit la participation de son film *Terra em transe* au Festival de Cannes de 1967, Glauber essaie de séduire le Ministère des Affaires Étrangères avec un peu de modestie et reconnaît, ce qu'il a très rarement fait, l'hermétisme de ses films :

« Je n'ai pas l'intention de faire de grands films. J'ai juste l'ambition d'exprimer ma réalité de la façon que je peux le faire. Je vise toutes les sortes de public. *Et si mes films sont parfois hermétiques, je reconnais que cela est de ma faute. Je ne me sentirai en paix avec le cinéma que lorsque j'arriverai à atteindre le public [...]* L'essentiel de notre cinéma est de parler franchement de son monde et arriver à communiquer [...] personne ne fait de film contre le public. [...] Je ne crois pas que mon film obtienne un prix, pas même qu'il ait un grand succès. *Mon film est parfois incompréhensible et moi-même je ne le comprends pas complètement. Ce n'est pas un film clair, ni définitif ou rationnel<sup>1089</sup>».*

---

<sup>1085</sup> Idem. Ibidem.

<sup>1086</sup> Interview au *Jornal da República* le 03/09.1979. Apud : REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. op. cit. p. 43.

<sup>1087</sup> Interview à Mário Augusto Jacobskind et Toninho Mendes, *Versus*, n° 6, 15/11.1976. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 59.

<sup>1088</sup> *Debate e Crítica*, de 01/04 à 07/04/1975. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. 58.

<sup>1089</sup> *Jornal do Brasil*, 04/05/1967. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 203. (C'est nous qui soulignons). Le film serait finalement libéré et Rocha remportera le prix de la mise en scène.



Mais dans une autre interview, il nie le fait que les films du cinéma novo n'auraient pas communiqué avec le public en parlant d'un processus de communication qualitatif et restrictif des films et en dénonçant la communication quantitative, qui est une chose américanisée, influence de Mac Luhan et de son idée généralisatrice selon laquelle « le message, c'est le médium ». Contradictoire pour un cinéaste qui voulait atteindre la masse, il soutient que ceux qui aiment les films du mouvement les voient, les comprennent et les admirent. Il n'y a que « le paysan béat, fou, mystique, paranoïaque et schizophrène qui voit *Os fuzis* et ne le comprend pas<sup>1090</sup> ». Quand on entend ou lit cela, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il n'y a pas eu de dialogue.

Puis, en affirmant que l'art n'a pas besoin d'acceptation populaire pour être reconnu, accepté et valide, il soutient, de manière un peu élitiste, que :

« l'on ne doit avoir aucune pudeur moraliste, aucune bonne conscience, aucune intention chrétienne de penser que votre programme doit être accepté pour qu'il soit valide. [...] La vérité révolutionnaire est avec la minorité. Et cela parce que le phénomène du conditionnement culturel rend la masse esclave. Et l'esclave est l'esclave parce qu'il adore le maître [...] D'où la nécessité de combattre la pénétration du film étranger au Brésil [...] C'est une illusion d'essayer de dire que l'art doit être immédiatement accepté pour qu'il soit valide<sup>1091</sup> ».

Nous sommes entièrement d'accord avec lui, mais alors il ne fallait pas espérer atteindre le public. Cela montre comment, au nom d'un cinéma auteuriste, anti-cinéma commercial, indépendant et politiquement engagé, les jeunes cinéastes de la première phase du mouvement étaient farouchement contre l'idée de faire des concessions au marché. Et c'est là où le bât blesse. Comment vouloir s'opposer au cinéma commercial avec une forme hautement novatrice et radicale qui niait toutes les possibilités intermédiaires tout en souhaitant atteindre le grand public ? Ils auraient pu faire des films critiques avec une forme plus accessible sans être pour autant simpliste ou populiste. Comme cela a été le cas du cinéma politique de l'Italie des années 1960 et 1970, quand de très bons films ont été réalisés par de grands réalisateurs (Francesco Rosi, Mário Monicelli, Marco Belochio et Bernardo Bertolucci) sans qu'ils aient été obligés de nécessairement vendre leurs âmes aux démons du marché. Mais au Brésil cela n'a pas été possible en raison du préjugé contre le populaire qui a souvent été tenu pour vulgaire et inférieur. Il fallait intellectualiser au maximum les films.

---

<sup>1090</sup> GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema". In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 19.

<sup>1091</sup> Idem. p. 19-20.

Il est difficile d'imaginer, malgré tout ce que disent les réalisateurs, qu'ils voulaient vraiment parler au peuple. Il n'a jamais été question de le préparer pour recevoir de telles œuvres. On ne fait pas une révolution, un soulèvement, sans préparation. Il est difficile d'imaginer la Révolution française sans les Lumières. Comment peut-on négliger que « Tout film, (...), est toujours en rapport avec la sensibilité de l'opinion publique. Il peut la précéder mais jamais s'en éloigner vraiment sous peine de perdre le contact avec le public - ce qui est par définition la négation du spectacle<sup>1092</sup> » ? Comment le public pouvait-il comprendre les films s'il n'en avait pas les moyens, le capital culturel nécessaire pour le faire ? Comment des cinéastes aussi intelligents auraient-ils pu oublier que « L'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée<sup>1093</sup> » ? Comment les réalisateurs auraient-ils pu catéchiser révolutionnairement le peuple, le séduire et l'attirer vers sa cause, si les films ne l'atteignaient pas ? Les réponses à ces questions nous font penser que les réalisateurs ne voulaient pas vraiment entamer un dialogue avec le peuple qui n'a été utilisé que pour satisfaire l'envie d'exotisme des grands festivals internationaux, car un film qui se veut révolutionnaire doit impérativement être compris par son public afin qu'il puisse y avoir un début de dialogue. Autrement, il n'a pas de sens.

L'un des rares membres du groupe à avoir fait une critique aussi judicieuse que poussée de l'incohérence du mouvement et des cinéastes fut Joaquim Pedro de Andrade. Répondant à une question d'Alex Viany sur les possibilités du cinéma d'auteur de conduire à une espèce d'aliénation et d'« élitisation » des cinéastes, il donne une réponse dans laquelle il constate l'échec du cinéma révolutionnaire pour ce qui concerne sa communication avec le public et critique la position des cinéastes qui, à l'époque, ne faisaient rien pour essayer de renverser la situation :

« Pour qu'un film soit effectivement un instrument politique, il est d'abord nécessaire qu'il communique avec le public. Dans le cas de l'utilisation du cinéma comme instrument révolutionnaire, il faut qu'il atteigne la classe potentiellement révolutionnaire. Cela n'a pas encore eu lieu dans tous les films réalisés à partir d'une position politique révolutionnaire. Il y a souvent un facteur d'aliénation dans le processus de composition du film. Ce problème est évident et a été prouvé avec la diffusion des films. On voit très nettement dans l'échec de billetterie de quelques films, et encore mieux dans la distribution des recettes, que les films réalisés à partir d'une position supposée révolutionnaire échouent justement dans les cinémas localisés dans les zones habitées par les classes potentiellement révolutionnaires. Il est évident que cette politique efficace de l'instrumentalisation n'est pas en train d'avoir lieu [...] S'il a cette position, s'il est engagé dans la transformation de l'état existant des choses, il faut qu'il se questionne sur ces problèmes, en cherchant à rendre

---

<sup>1092</sup> GILI, Jean. *La comédie italienne*. Op. cit. p. 187.

<sup>1093</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. II.

son instrument efficace. Cela n'a jamais vraiment été l'objet de cogitations sérieuses, de discussions ayant abouti à des mesures pratiques<sup>1094</sup>».

Puis il donne raison à Viany et attribue le manque de dialogue avec le public au cinéma d'auteur qui constitue « l'un des facteurs de ce déphasage de nos films par rapport au public brésilien et, partant, par rapport aussi à la réalité brésilienne<sup>1095</sup>». Il persiste dans sa critique :

« Dès le moment où le cinéaste eût la conviction, la certitude absolue, que la chose la plus importante à faire sur le moment [...] fût l'action politique et sociale orientée, l'unique issue eut été d'agir en conséquence, honnêtement, en recherchant immédiatement la communication avec la classe progressiste, et, à travers cette communication, la transmission d'un message utile. Cette position, cependant, n'est pas la position personnellement assumée par presque nous tous du Cinéma Novo. [...] Le progrès le plus légitime est atteint à travers la dialectique, la discussion, le conflit des valeurs, l'investigation individuelle et collective de ces idées qui apparaissent. La crainte d'une hérésie est quelque chose d'extrêmement négatif, stupide, lâche et démodé. La création d'un corps de doctrine qui assume l'aspect d'un dogme religieux est quelque chose d'anachronique<sup>1096</sup>».

Joaquim Pedro de Andrade fait allusion à l'enfermement radical des réalisateurs dans leurs propres idées qui rendaient leurs films hermétiques, les empêchaient de se flexibiliser et, par conséquent, de progresser. Il pense que les cinéastes étaient en train de répéter les mêmes erreurs que les modernistes qui, malgré tout leur nationalisme, n'ont pas réussi, pour les mêmes raisons, à établir un dialogue avec leur public. Alex Viany lui donne raison et soutient que :

« Il n'y a pas de doute que le Cinéma Novo s'est aliéné le premier public que le cinéma brésilien avait conquis, c'est-à-dire, le public populaire de la *chanchada*. Véritablement, ce public ne fréquente pas le Cinéma Novo ; ou, s'il le fréquente, ne l'accepte pas, ne le comprend pas. Le Cinéma novo a véritablement conquis toute l'immense couche, plus intellectualisée, notamment les jeunes et les étudiants. Malheureusement, le Cinéma Novo n'a pas additionné. Je crains même qu'il n'a pas eu l'intention – malgré quelques déclarations, quelques-unes sincères et d'autres démagogiques – d'atteindre la grande masse du public. Comme l'a souligné Nelson Pereira dos Santos, l'un de premiers objectifs du Cinéma Novo a été de rendre digne le métier de cinéaste au Brésil, de donner au cinéma une dimension qu'il n'avait pas encore parmi nous, de manifestation culturelle légitime. Et je pense que cela a été atteint. Il y a eu effectivement une valorisation professionnelle, une

---

<sup>1094</sup> Interview de Joaquim Pedro de Andrade accordée à Alex Viany lors de la sortie en 1966 du film *O Padre e a moça* (*Le prêtre et la jeune femme*), son premier long-métrage de fiction. L'interview fut publiée originalement dans la revue *Civilização Brasileira*, n° 7, mai 1966. Puis elle a été publiée à nouveau dans le livre d'interview d'Alex Viany organisé par José Carlos Avellar : *O processo do cinema novo*. Op. cit. p. 157-171.

<sup>1095</sup> Viany, Alex. *O processo do cinema novo*. Op. cit. p. 166.

<sup>1096</sup> Idem. p. 167.

valorisation culturelle du cinéma, il y a eu une projection internationale du cinéma brésilien. Mais le problème du public brésilien pour le cinéma brésilien est devenu insoluble, a été mis de côté temporairement<sup>1097</sup>».

Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Alex Viary. Il n'y a pas vraiment eu de la part des cinémanovistes une envie de dialoguer avec la masse dont ils étaient censés vouloir éveiller la conscience critique de manière à pouvoir faire une révolution d'abord bourgeoise puis socialiste. Nous insistons sur le fait que les objectifs principaux des cinéastes étaient d'abord de valoriser le cinéma intellectuellement afin d'obtenir la reconnaissance internationale, puis de définir une identité pour le cinéma brésilien fondée sur l'engagement politique. La manière un peu absconse de manifester cet engagement les a conduit à considérer la culture populaire comme opium du peuple. Ce choix était très important car on donnait l'impression de mettre en valeur une culture endogène (ce qui plaisait à l'étranger, comme le prouve le succès mondial du film *O Cangaceiro*, de Lima Barreto), même si en réalité elle était critiquée, tout en permettant aux cinéastes de mettre en place une posture paternaliste de sauveur d'un peuple qu'ils devaient protéger en lui apportant la conscience critique. En agissant ainsi, les cinéastes ont pu mettre en place un mécanisme élitiste de mépris du populaire qui n'était pas nouveau au sein de la société brésilienne, notamment de la part des milieux intellectuels, car certains vivaient le dos tourné au pays pour mieux regarder les choses de qualité venant de l'étranger, de la « civilisation », que leur pays n'était pas capable, d'après leurs idées, de leur fournir.

Cette posture incohérente du mouvement ne commence à décliner, comme nous allons le vérifier dans la partie suivante, qu'après le coup d'État de 1964 qui a mis fin au rêve d'une révolution socialiste pour aboutir vers la fin de cette décennie, à une attitude totalement nouvelle qui cherchait la synthèse entre un cinéma artistique et un cinéma moins hermétique que le peuple pouvait comprendre.

---

<sup>1097</sup> Idem. p. 169.