

## Le cinéma novo et l'invention de la tradition

Cette citation d'Ismail Xavier nous donne une idée précise de la forme de ce qu'a été le cinéma novo, qui prônait l'existence d'un cinéma moderne, indépendant et d'auteur avec une production et un langage simples. Mais qu'en est-il du contenu de ses films et de l'histoire du mouvement ? Dans cette première partie du chapitre, nous analyserons l'histoire du mouvement et le type de cinéma que nous pensons qu'il constituait. Dans la deuxième partie, nous analyserons les films à partir des préambules que nous aurons formulés dans cette première partie. Mais avant de plonger dans l'analyse du mouvement, essayons d'abord de vérifier quelques points de la genèse du mouvement.

### 1.3.1 - Humberto Mauro : la thèse

Selon Eric Hobsbawn, la tradition inventée concernerait le groupe de pratiques rituelle ou symbolique qui, implicitement ou ouvertement acceptées, vise « à inculquer certaines valeurs et normes de comportement à travers la répétition, ce qui implique une continuité par rapport au passé<sup>554</sup> » ; un passé qui, selon lui, soit approprié à leurs pratiques.

La tradition servirait donc à créer des liens identitaires d'appartenance et de différenciation. Et pour les cinémanovistes, qui considéraient que le cinéma brésilien commençait avec eux, il fallait créer cette affiliation avec le passé, étant donné qu'ils ne reconnaissaient pas la légitimité du cinéma du contemporain. Ils ont trouvé leur modèle dans le cinéma de Humberto Mauro et dans le film *Limite*, de Mário Peixoto, leurs antipodes. Deux réalisateurs qu'ils ne connaissaient pas vraiment. *Limite* était un film rare et très peu vu, qu'ils connaissaient par ouï-dire, par les commentaires de critiques qui l'avaient vu. Mauro était méconnu ou peu connu et rares étaient ceux, comme Glauber Rocha et Gustavo Dahl, qui apparemment connaissaient vraiment son œuvre au début du mouvement. De Mauro, les cinémanovistes aimaient l'appel au nationalisme thématique de ses documentaires, mais aussi le fait qu'il réalisait ses films dans un système de production très précaire, presque indépendant, avec peu d'argent. Ce système de production lui assurait aussi une certaine autonomie dans son œuvre, faisant de lui un "auteur" de cinéma. Quant au film de Mário Peixoto, il était tout ce qu'ils ne voulaient pas pour le cinéma brésilien. Mis à part la belle photographie d'Edgar Brazil et une certaine modernité avant-gardiste du film, il était le véritable contre-exemple.

---

<sup>554</sup> « Introdução : A Invenção das Tradições ». HOBSEBAWN, Eric in : HOBSEBAWN, Eric et RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. 6e. São Paulo : Paz e Terra, 2008. p. 9.

En 1961, Glauber Rocha a écrit un article sur Humberto Mauro. Cet article sera plus tard transformé dans le premier chapitre de son premier livre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publié en 1963 (le livre où les bases de la tradition du cinéma novo sont affirmées). Dans ce chapitre, Glauber Rocha fait une apologie de l'importance cinématographique des années 1930 en faisant un petit tour d'horizon du cinéma dans le monde. Des allemands émigrés aux Etats-Unis (Fritz Lang et Josef von Sternberg), à l'émergence des premiers grands noms du cinéma américain (William Wyler, Frank Capra, Fritz Lang, John Ford, King Vidor...), en passant par la France (René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné, Marcel Pagnol, Jean Vigo...), l'Angleterre (Alberto Cavalcanti et Robert Grierson) et les Pays-Bas (Joris Ivens). Tout cela pour conclure que la véritable importance des années 1930 pour l'histoire du cinéma novo se devait notamment « au fait d'être l'époque de Jean Vigo, Robert Flaherty et Humberto Mauro<sup>555</sup>».

Glauber se penche surtout sur l'analyse de *Ganga Bruta*, réalisé en 1933 et considéré comme l'un des plus grands films brésiliens de tous les temps. Afin de mieux justifier sa tradition, Glauber tente de trouver les sources de la modernité de Mauro dans des films, genres ou réalisateurs qui ont eu une influence directe ou indirecte sur le cinéma novo. Ainsi, en même temps que le film renvoyait au cinéma poétique de Jean Vigo, il était totalement connecté au Brésil par sa thématique brésilienne, sans que cela atténue son universalisme.

Tandis que le cinéma français se laissait influencer par les documentaires anglais, le cinéma américain et le cinéma allemand, Humberto Mauro, sans accès aux cinémathèques et aux livres théoriques, en comptant sur les renseignements limités qu'il pouvait avoir sur Griffith, Vidor ou Ford, se contentait de représenter les paysages de Minas Gerais, son état natal. L'envie de valoriser un lieu universel, qui sera l'une des caractéristiques du cinéma novo, y est bien claire et se confirme quand Rocha affirme que, avec *Ganga Bruta*, Humberto Mauro « réalise une anthologie qui paraît embrasser le meilleur impressionnisme de [Jean] Renoir, l'audace de Griffith, la force d'Eisenstein, l'humour de Chaplin, la composition d'ombre de Murnau – mais surtout l'absolue simplicité, l'aigu sens de l'homme et du paysage...<sup>556</sup>»

Pour le jeune cinéaste, la méconnaissance de l'œuvre de Mauro s'expliquait par la fragmentation de l'évolution du cinéma brésilien, mais aussi par sa structure primaire et par l'admiration qu'il considérait excessive pour *Limite*, ce qui constituait « le seul grand crime que le pays ait commis contre Mauro». Valorisant la thématique et la forme de production simple mais universelle des films de Mauro, Rocha soulignait qu'il ne faisait aucun doute que les jeunes cinémanovistes devaient « étudier Mauro et dans ce processus repenser le cinéma brésilien, non en formules

---

<sup>555</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac Naify, 2003. p. 44.

<sup>556</sup> Idem. p. 45

industrielles, mais en termes de films se voulant l'expression de l'homme». En outre, il leur fallait transformer le modèle de production de Mauro en celui du cinéma novo qui consistait à établir un cinéma non commercial qui « naît avec une autre langage, parce qu'il naît d'une crise économique – en se rebellant contre le capitalisme cinématographique, [l'une] des formes les plus violentes d'extermination d'idées<sup>557</sup> ».

Afin de confirmer Mauro comme un auteur moderne et indépendant, Rocha met en valeur toute sa maîtrise du montage qui n'est jamais tyrannique, mais constitue le point de vue du réalisateur déterminé par le rythme du film lui-même. Ce montage, « marqué par une veine liée à la vie, présente aujourd'hui des liens avec le rythme syncopé d'un Godard ou le rythme spéculatif d'un Resnais – pour citer des auteurs qui ont rompu avec le montage discursif patenté, à partir de 1940, par la pratique commerciale<sup>558</sup> ».

Ayant retrouvé les sources formelles de la modernité de Mauro en Godard et Resnais, il trouve les références de contenu et de mise en scène dans des genres et modèles de cinéma qui ont été très importants pour le cinéma novo. Ainsi, pour lui, *Ganga Bruta*, qu'il considérait comme un classique à l'envers étant à la fois expressionniste et notamment réaliste, évoluait « vers le western (la bagarre dans le bar dans le meilleur style John Ford), grandit avec la même force du cinéma classique russe» et si on peut reprocher à une scène déterminée d'être ridiculement freudienne, ce n'est pas grave car « Eisenstein tenait Marx et Freud comme les auteurs piliers de sa théorie<sup>559</sup> ».

Quant à la représentation critique du réel, quant à la vérité de l'homme, « Malgré le fait que certaines [de ces] critiques ne soient pas dotées d'une plus vive intensité, la vérité avec laquelle Mauro pénètre dans le cadre est suffisante pour informer, sans détours, du problème social<sup>560</sup> ». Le cinéma novo avait finalement fondé sa tradition.

### 1.3.2 – *Limite* : l'antithèse

Dans son deuxième chapitre, Rocha confirme les idéaux du cinéma novo trouvés dans le cinéma de Mauro à travers la négation du film *Limite*. Une négation dubitative, hésitante, car le cinéaste n'avait pas encore vu le film qui, en plus, était très admiré par des critiques qu'il appréciait.

Il ne l'avait pas encore visionné et ne savait pas si cela serait possible un jour, car le film était « un événement tragique dans l'histoire du cinéma brésilien» avec des « conséquences stérilisantes» pour

---

<sup>557</sup> Idem. p. 49.

<sup>558</sup> Idem. p. 53.

<sup>559</sup> Idem. p. 52.

<sup>560</sup> Idem. p. 54.

Mário Peixoto lui-même, qui n'avait jamais réussi à tourner un deuxième film, mais aussi pour le cinéma brésilien tout entier. Pour Glauber Rocha, Mário Peixoto était « un intimiste, un mystique peut-être, un homme tourné vers son monde intérieur, entièrement éloigné de la réalité et de l'histoire. Surtout un esthète hermétique ; un reste d'aristocratie marquée par le bon goût<sup>561</sup> ». Il est curieux de noter que certains de ces adjectifs qu'il applique ici au réalisateur de *Limite* lui seraient attribués un peu plus tard.

Rocha publie une longue et minutieuse critique du film, écrite en 1931 au moment de sa sortie par Octávio de Faria (un intellectuel aristocratique et conservateur, l'un des fondateurs du Chaplin Club (un club de cinéma), très proche de Paulo César Saraceni - sur qui il a eu une certaine influence intellectuelle), qui, malgré son acclamation du film, va plutôt dans le sens défendu par Rocha. Même en étant très dithyrambique envers le film, cette critique pointe certains détails qui s'opposent aux idéaux cinématographiques du cinéma novo. Pour Octávio de Faria, outre l'absence de personnages et de thématiques nationales, *Limite* « est un film d'images, sans préoccupations sociales. [Il] n'expose pas, n'attaque pas, ne défend pas. [Il] montre seulement, met en rapport des choses sur le plan esthétique, synthétise des émotions. [Il] laisse le spectateur 'sentir' autant qu'il veut l'excès de contenu de chaque scène. [Il] n'est pas une œuvre de penseur, mais d'artiste<sup>562</sup> ». (C'est nous qui soulignons). Le critique, qui était un admirateur du cinéma muet et croyait que le parlant entraînerait la mort du cinéma, terminait en affirmant, de manière grandiloquente, que « *Limite* n'était pas un film national qui doit être vu. [C'] est un grand film qui mérite d'être étudié pour les diverses questions de 'cinéma' qu'il suscite<sup>563</sup> ».

Après tout cela, il paraissait évident que *Limite* ne servait pas à la tradition cinémanoviste. Plus tard, après avoir eu l'occasion de voir le film, les cinémanovistes auront une grande admiration pour la belle photographie d'Edgar Brazil et pour le travail d'auteur de Mário Peixoto. Mais à l'époque, les jeunes révolutionnaires pensaient que « Dans le processus dialectique de la praxis révolutionnaire, *Limite*, et l'évidente position de classe qu'il représente, est une contradiction historiquement surmontée [...] il est le remplacement d'une vérité par une expérience intérieure ; une expérience formalisée, socialement mensongère ; sa morale, comme le thème, est une *limite*<sup>564</sup> ». (C'est l'auteur qui souligne).

Mais *Limite* avait quelque chose du cinéma d'auteur qu'ils aimaient. Dans cette même critique, Octávio de Faria fait une séparation entre metteur en scène et réalisateur. Pour lui, *Limite* n'est pas une œuvre d'un metteur en scène, mais d'un artiste et réalisateur. Le cinéma étant une technique, il

---

<sup>561</sup> Idem. p. 59.

<sup>562</sup> Idem. p. 61-62.

<sup>563</sup> Idem. p. 64.

<sup>564</sup> Idem. p. 67.

réduirait le rôle du metteur en scène en faveur de celui du réalisateur qu'il définit comme «l'individu qui, en même temps qu'il imagine le scénario et dirige ensuite la scène, monte ou oriente le montage du film<sup>565</sup>». C'était, comme l'avait souligné Carlos Diegues, la définition de l'auteur quelques années avant celle d'André Bazin<sup>566</sup>.

Le père fondateur du nouveau cinéma était finalement trouvé, le type de cinéma dont ils ne voulaient pas aussi et la tradition cinémanoviste était finalement inventée, inaugurée, ce que Rocha disait être l'une des attributions de l'intellectuel éducateur du cinéma épique. Ainsi, nous avons pu constater comment, au lieu de trouver les points de convergence entre le cinéma novo, un cinéma encore en devenir à l'époque, et l'œuvre de Humberto Mauro en essayant de vérifier ce que le mouvement aurait pu avoir qui s'inspirerait directement du cinéaste du Minas Gerais, ce qu'il avait pu récupérer de ce cinéma, Rocha et les cinémanovistes ont préféré raisonner en sens inverse.

Ainsi, le retour au passé n'est pas représenté comme une source, mais comme une petite base d'où il fallait partir pour réinventer le cinéma brésilien ; un nouveau cinéma, moderne et intellectuel, qui ne devrait pas être perçu comme une sorte de "gêne". C'est pourquoi nous avons l'impression que Rocha a essayé de forger à travers l'œuvre de Mauro, les idéaux et les références cinématographiques du cinéma novo, ce qui lui a permis d'oublier certaines postures dérangeantes et politiquement conservatrices du cinéma du cinéaste, dont nous avons fait allusion dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche.

Ainsi, en inventant sa propre tradition, le cinéma novo rompait avec la tradition et inventait le cinéma brésilien qui n'existait pas encore pour la critique intellectuelle. Avant le cinéma novo, la critique, de manière générale, affirmait que le cinéma brésilien n'était encore qu'un projet. Selon le poète et critique de cinéma Vinicius de Moraes, « le cinéma brésilien n'existe pas, ou du moins [...] est seulement latent dans deux ou trois films que quelques réalisateurs de talent ont sorti à partir de rien. Or s'il n'existe pas, c'est le cas de l'inventer...<sup>567</sup> ». Le cinéma novo l'a fait.

La quête de la tradition est invariablement un travail réalisé par les intellectuels ou par une élite dominante avec l'intention de contrôler, de dominer ou, dans le cas des cinémanovistes, de reformuler l'histoire de la création cinématographique brésilienne, mais surtout de légitimer leur position d'inventeur d'une nouvelle tradition. Ainsi, cette affirmation de la tradition passait par la légitimation intellectuelle et l'élévation du cinéma au rang et au même niveau que n'importe quel autre art et a eu comme corollaire immédiat le mépris total envers le cinéma populaire qui se réalisait au Brésil depuis le début du cinéma. Voyons comment cela s'est passé.

---

<sup>565</sup> Idem. p. 62-63.

<sup>566</sup> DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro : ideias e imagens*. 2e ed. Porto Alegre : Editora Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999. p. 87.

<sup>567</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 32.

### 1.3.3 - La légitimation intellectuelle du cinéma

Dans une sorte de contradiction, une fois qu'ils attachaient, de façon irrévocable, la superstructure à l'infrastructure, les intellectuels de gauche au Brésil disaient assez souvent qu'un pays sous-développé ne devrait pas nécessairement être culturellement. Comme l'acte de filmer était aussi important que celui de dénoncer, les nouveaux réalisateurs voulaient montrer leur talent à partir d'un nouveau cinéma élevé au même niveau que les grands arts, ce qui, s'ils réussissaient, élèverait aussi le niveau du réalisateur, qui serait considéré avec la même importance que n'importe quel autre intellectuel ou artiste. Le cinéma imaginé par les cinémanovistes « avait l'intention de donner de la dignité au cinéma en tant qu'art<sup>568</sup> ».

Ce cinéma digne ne pouvait ni ressembler au cinéma populaire et comique des *chanchadas* ni s'apparenter au cinéma technocratique des grands studios de São Paulo, tous les deux supposés être très américanisés. Il devrait être totalement différent de tout ce qui avait été réalisé au Brésil, depuis toujours, en termes cinématographiques. Il fallait créer ou réinventer un cinéma sérieux qui devait se rapprocher du cinéma et de l'art du premier monde.

La critique brésilienne a toujours considéré le cinéma qui se faisait au Brésil comme fort peu intéressant. Le critique Paulo Emilio, un grand amateur de cinéma, le Henry Langlois brésilien, écrivait en 1959 qu'il comprenait les raisons pour lesquelles on n'aimait pas le cinéma brésilien, que lui-même avait du mal à supporter. Les films lui provoquant répulsion et déplaisir, il se préserverait « pour les occasions où je crois qu'il s'agit d'une œuvre qui, du moins en partie, justifie les espoirs que je projette sur le futur de notre cinéma<sup>569</sup> ».

Et nous avons déjà cité un autre article où il commente la médiocrité de toutes les branches du milieu cinématographique brésilien. Avec le cinéma novo cela allait changer. Le cinéma allait finalement devenir « la conscience nationale, le miroir intellectuel, culturel, philosophique de la nation », ainsi que le proclamait Glauber Rocha en 1979 dans *Abertura*, son programme pour la TV Tupi, l'une des chaînes brésiliennes de l'époque.

Comme dans le cas de la bossa nova - le mouvement musical apparu quasiment au même moment que le cinéma novo et qui a sophistiqué la samba populaire en rendant plus facile la participation des jeunes compositeurs de classe moyenne, en ce sens qu'ils ne seraient plus accusés de pratiquer un art "populaire" -, cette envie d'approcher le cinéma des autres arts, notamment de la littérature,

---

<sup>568</sup> DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro*. Op. cit. 59.

<sup>569</sup> GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 41.

signifiait une envie de distinction, mais surtout l'éloignement de la culture populaire souvent dénigrée et ayant mauvaise réputation.

Théoriser la pratique de la culture populaire était une chose, la pratique elle-même en était une autre, ce qui explique le cas de certains compositeurs de classe moyenne qui ont dû changer leurs noms quand ils ont décidé de pratiquer l'une des formes de la culture populaire, tels que, entre autres, le compositeur Carlos Alberto Ferreira Braga, le populaire Braguinha, qui s'est fait appelé João de Barro au début de sa carrière de compositeur de samba afin de cacher à sa famille qu'il écrivait des chansons populaires, et le cas déjà cité du grand acteur Zé-Trindade, qui s'appelait Milton da Silva Bittencourt.

Ainsi, l'une des grandes conquêtes des cinémanovistes consiste à avoir hissé le cinéma au même niveau que les autres arts, comme l'expliquait Nelson Pereira dos Santos en 1965 :

« Ce que nous pouvons constater aujourd'hui, c'est que le résultat principal a été l'affirmation culturelle du cinéaste brésilien. Cette phrase du député Euvaldo Pinto, à savoir que le cinéma n'est plus une activité divorcée des autres activités culturelles de niveau plus élevé, est entièrement vraie. Ainsi, le Cinéma Novo a réussi à transformer le cinéma brésilien, ou mieux, il a donné au cinéma brésilien cette catégorie de manifestation, d'expression de notre culture. Aujourd'hui le réalisateur de cinéma est au même niveau que n'importe quel intellectuel intégré dans le processus culturel brésilien, ce qui n'arrivait pas autrefois...<sup>570</sup> ».

Le cinéma novo a permis à la fois la valorisation du cinéma et la reconnaissance intellectuelle et professionnelle des réalisateurs. Il était important pour les jeunes réalisateurs issus des classes moyennes d'être reconnus en tant qu'intellectuels et non comme simples professionnels du travail, dans un pays où le travail est souvent associé aux esclaves, aux pauvres et aux inférieurs. Outre le refus d'un cinéma populaire, cette légitimation intellectuelle du cinéma était synonyme d'une véritable réification de l'intellectuel. Voyons comment.

### 1.3.4 - La réification de l'intellectuel

Le nouveau cinéma pensé par les intellectuels de gauche, notamment les communistes, depuis le début des années 1950 devait être indépendant (tourné en dehors des studios et sans l'apparat technique des films commerciaux), réaliste (influence du néo-réalisme italien) et critique de la réalité sociale brésilienne (influence du marxisme à travers les réalismes critique et socialiste),

---

<sup>570</sup> « Cinéma Novo : origens, ambições e perspectivas ». (Débat entre Alex Vianny, Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos). *Revista Civilização Brasileira*, n° 1, mars de 1965. p. 189.

auteuriste (synonyme d'auteur dans le sens français) et intellectuel. Le nouveau cinéma devait élever le niveau du cinéma en le hissant au même niveau que les autres arts (ce qui signifiait valoriser intellectuellement le niveau des films, des dialogues, le rapprocher de la littérature, et justifierait et expliquerait le rapprochement des cinémanovistes avec les romanciers des années 1930, de Bertolt Brecht et d'Eisenstein), ce qui, par conséquent, résulterait dans la reconnaissance et la valorisation des responsables des films, les réalisateurs.

Ce n'est nouveau pour personne que l'idéalisme proposé dans le livre *La République* de Platon a été à la base d'une infinité d'utopies apparues dans le monde. Dans ce livre phare du philosophe grec, il n'y est pourtant pas question de théorie politique sur la construction d'une république ou sur les formes les plus adéquates pour la constitution de cette république. Il y est plutôt question d'une "paideia". C'est-à-dire, de la meilleure manière d'éduquer un peuple. Pour le philosophe, une république idéale devrait être éduquée et commandée par une aristocratie du savoir ayant en tête un philosophe roi. Ainsi, en opposition aux sophistes et aux poètes, il y est proposé comme alternative une paideia philosophique, la seule qui saurait guider le peuple dans la bonne direction.

Le philosophe est le seul capable de guider un peuple qui, sans son enseignement, vivrait encore dans l'obscurité des cavernes, ne voyant que le réflète des ombres projetées, jamais les choses elles-mêmes, tellement il serait éloigné de l'intelligibilité de l'univers. Il faut que le philosophe, pilote et médecin de la société, sorte les meilleurs de cette irréalité et leur fasse voir la lumière du soleil pour comprendre l'essence, « l'être réel », le « vrai absolu » des choses, pour qu'ils sachent établir « les lois du beau, du juste et du bon<sup>571</sup> » afin qu'ils puissent un jour prendre le commandement de la cité. Et la société ne sera jamais celle rêvée et idéale aussi longtemps que les philosophes n'auront pas pris les rênes de son commandement.

Le livre est basé sur quelques oppositions binaires, antinomiques et morales, tels que le bien et le mal, l'être et le non être, le juste et l'injuste, l'opinion et la connaissance, le bon et le mauvais, le monde des idées et le monde sensible et, comme une opposition quasiment corollaire de cette dernière, - qui nous intéresse davantage ici -, celle entre le travail manuel et le travail intellectuel, parmi tant d'autres oppositions. Dans ce livre, les travailleurs, en opposition aux sages philosophes décrits comme les amis des sciences et des choses supérieures et immuables, ne sont pas considérés comme des citoyens de la polis (cité), à cause de leur manque de temps pour se dédier aux réflexions d'ordre plus métaphysique ou liées à la praxis politique, rôle voué au philosophe, dénotant les caractéristiques pour le moins élitistes d'une société idéale.

---

<sup>571</sup> Platon. *La République*. Traduction, introduction et notes par Robert Baccou. Paris : FlamMárion, 1966. p. 241.

Dans le livre X, le rôle éducatif du philosophe se précise ; il doit éloigner le peuple des impostures, des mensonges des poètes qui, comme les peintres, ne représentent pas le vrai. Socrate y discute avec ses interlocuteurs des manières de construire une polis idéale qui passerait par le bannissement de la poésie. Non pas un bannissement total, mais faire en sorte qu'elle ne soit plus considérée comme un modèle éducatif des hommes en raison du fait qu'elle ne serait qu'une simple imitation, une mimesis de la réalité, qu'elle ne dit ou ne montre pas le vrai, la véritable essence des choses, ce qui *est*, mais seulement les apparences, ce qui *n'est pas*, destitué de tout sérieux et sans aucune « connaissance valable » des choses au profit de la philosophie, qui, elle, serait proche de la vérité et de l'essence des choses. Ainsi, le poète (à l'instar du peintre) :

« ne produit que des ouvrages sans valeur, du point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondé à ne pas le recevoir dans un État qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine de la sorte, l'élément raisonnable [...] il introduit un mauvais gouvernement dans l'âme de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable...<sup>572</sup>».

Quand nous prenons conscience du fait que la poésie à laquelle se réfère le dialogue de Socrate avec ses disciples est celle des livres d'Homère et des tragédies ; qu'il y est aussi question de critique des comédies comme des choses basses et inférieures dont on devrait avoir honte, nous pouvons très bien penser à une opposition élitiste, ce qu'elle est d'ailleurs, entre la culture pour le peuple et une culture plus érudite, une contradiction qui évidemment n'existait pas encore à l'époque sur ces termes.

Ainsi, cette réification de la sagesse, d'un univers intellectuel au détriment d'un univers plus populaire, – en gardant à l'esprit la relativité synchronique de ce terme –, qui fait allusion au citoyen conscient qui ne doit pas se laisser séduire par les choses inférieures, qui cherche à éduquer et à ramener vers la lumière, vers la vérité absolue, un peuple qui vivrait encore dans les cavernes, sous l'emprise de la mauvaise poésie, n'est pas fondamentalement différente de celle qui a eu cours au Brésil dans les années 1950 et 1960. Et si nous transposons l'allégorie de la caverne dans les années 1960, en la transformant non en symbole de l'ignorance, mais de l'aliénation, la ressemblance se révèle davantage saisissante.

La réification intellectuelle du Brésil de ces années-là se basait aussi sur l'opposition entre une culture d'élite et une culture et un cinéma populaires, considérés comme aliénants, ainsi que sur une survalorisation du rôle de l'intellectuel, devenu le seul capable d'aider le peuple à se libérer de cette

---

<sup>572</sup> Idem. p. 370.

aliénation, à développer une conscience critique de ses problèmes et à marcher vers la lumière de la rédemption. Dans les deux cas, les aspects éducatifs et messianiques d'un intellectuel guide du peuple sont frappants. Comme le souligne Gramsci, l'un des plus grands défenseurs de la supériorité des intellectuels, de leur rôle dans la direction du peuple, pour qui le philosophe de Platon est l'intellectuel d'aujourd'hui, qui est fait pour gouverner les autres et non pas pour être gouverné et pour qui l'auto-conscience signifiait la création d'une élite d'intellectuels, « une masse humaine ne se 'distingue' ni ne devient indépendante 'pour soi' sans s'organiser (*lato sensu*) ; et il n'y a pas d'organisation sans intellectuels, c'est-à-dire, sans organisateurs et dirigeants, c'est-à-dire, sans que l'aspect théorique de la liaison théorie-pratique se distingue concrètement dans une strate de personnes 'spécialisées' dans l'élaboration conceptuelle et philosophique<sup>573</sup>».

Ce texte aurait pu avoir été écrit par n'importe quel intellectuel de l'Iseb ou de la gauche brésilienne des années 1950 et 1960, tant il y a de ressemblances entre leur conception du rôle de l'intellectuel et celle prônée par Gramsci. En analysant le rôle des intellectuels brésiliens entre 1925-1940 et entre 1954-1964, Daniel Pécaut démontre leur envie d'organiser la société brésilienne en s'érigeant comme classe dirigeante. Dans la première période, en se considérant comme les grands connaisseurs de la société brésilienne, ils ont essayé d'organiser la culture en cherchant à affirmer une identité et puis, dans la deuxième période, comme il fallait s'opposer aux forces étrangères, ils se sont positionnés comme des représentants légitimes et des « interprètes des masses populaires<sup>574</sup>».

Dans les années 1960, l'idée que seuls l'intellectuel et l'artiste pourraient désaliéner le peuple, le sortir des cavernes et l'amener à faire la révolution, avait cours. Dans le cas spécifique des réalisateurs, on imaginait que seul le cinéma intellectualisé, instrumentalisé et investi d'un pouvoir éducatif et civilisateur, comme le philosophe de *La République*, pourrait intervenir dans la réalité et apporter au peuple la conscience critique.

Ainsi, les films qui n'étaient pas réalisés par des intellectuels, par des formateurs d'opinion, par des auteurs, étaient critiqués et marginalisés. Ce fut le cas des *chanchadas*, de *O pagador de promessas* (*Parole donnée*), réalisé par Anselmo Duarte, récompensée par la palme d'or à Cannes en 1962, et de *O assalto ao trem pagador* (*L'attaque du train postal*), réalisé en 1962 par Roberto Farias. Il est vrai que ces films n'affichaient aucune envie de recherche formelle comme d'ailleurs plusieurs films des cinémanovistes ou de ces qui les ont précédés et inspirés -, mais c'étaient de films (notamment les deux derniers cités) qui auraient pu appartenir au cinéma novo (comme ce fut d'ailleurs le cas du film de Roberto Farias, qui parfois était considéré par les cinéastes comme un film du mouvement à

---

<sup>573</sup> GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 104.

<sup>574</sup> PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation*. Op. cit. p. 4.

part entière, mais qui la plupart du temps ne l'était pas). Mais comme il ne s'agissait pas de films d'intellectuels ou de films intellectualisés, l'accès au club leur avait été interdit. Art et artiste étaient synonymes d'intellectuel.

A ce sujet, le sociologue marxiste Carlos Estevam - qui a provoqué une vive polémique avec les cinémanovistes en attirant leur attention sur la nécessité d'une forme simple s'ils voulaient vraiment entamer un dialogue avec le public, s'ils voulaient se faire comprendre - avait critiqué le fait que les intellectuels se considèrent comme les seuls représentants de la culture du peuple. Selon lui « les artistes et intellectuels de gauche hésitent à accorder aux autres le droit d'adopter un comportement différent du leur. Ils se sentent détenteurs de la parole définitive sur le sujet de la culture et manifestent le propos de faire en sorte que leurs modèles soient embrassés par tous ceux qui, peu important la manière, produisent de la culture au Brésil<sup>575</sup>».

L'intellectuel était perçu comme le seul maître de l'opinion publique capable de faire plier le pouvoir. D'après Glauber Rocha, l'intellectuel est le seul responsable des idées qui doivent influencer sur la masse indécise. Ainsi, les maîtres de l'opinion publique doivent être les éditorialistes et les réalisateurs car leur « idée agit comme une arme très puissante au sein de la société capitaliste [...] Devant l'intellectuel et les 'voix de la pensée, le pouvoir oscille' intimement face à la profondeur des yeux qui sautent devant lui<sup>576</sup>».

Cela peut paraître paradoxal, mais il y avait, dans les années 1950 et 1960, une certaine aversion ou, du moins, une certaine résistance aux expressions de la culture populaire. Il y avait un comportement un peu ambigu de la part des intellectuels. Alors même que théoriquement on affirmait vouloir la protéger, dès qu'elle rencontrait du succès au théâtre ou au cinéma, elle était immédiatement critiquée, accusée d'aliénée, comme si, couramment confondue avec le folklore, elle ne devait jamais quitter son ghetto, comme si elle ne devait jamais se montrer au grand public, devant toujours garder son statut de "chose préservée", "traditionnelle" et "marginalisée".

Cette posture ambivalente pouvait être attribuée au complexe du "chien bâtard", très répandu dans un certain milieu intellectuel, souvent préoccupé par ce que pourraient penser les métropoles culturelles et par ce qui s'y faisait. En ce sens, il fallait faire l'apologie d'une culture sérieuse et intellectuelle et dénigrer tout ce qui avait rapport au populaire (peut-être parce que populaire au Brésil avait une liaison avec les esclaves ou avec le travail, toujours considéré comme indigne au Brésil) afin que le Brésil et ses intellectuels ne soient pas l'objet de la risée de la critique internationale. L'un des critiques les plus importants et influents des années 1950 formule les pires

---

<sup>575</sup> ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Op. cit. p. 26.

<sup>576</sup> ROCHA, Glauber. « O preço da idéia ». Salvador, *Diário de Notícias*, 1960. Apud : VENTURA, Tereza. Op. cit. p. 150.

commentaires sur la culture populaire, le cinéma, les réalisateurs et les techniciens des décennies précédentes, notamment ceux ayant appartenu au cinéma populaire, et conclut que :

« le produit de cette confusion [le film brésilien] finissait par sortir dans les salles, parce que leurs propriétaires étaient obligés de le diffuser, par la force des lois protectionnistes, ou parce que, d'une forme ou d'une autre, ce produit finissait par *avoir du succès au box-office*, couvrant les dépenses de production et en générant un certain profit – parfois d'un montant élevé – grâce à la *popularité des personnages* qui en faisaient partie ou à l'argument qui était choisi pour ces films. En vérité, *ces arguments étaient les plus primaires et s'inspiraient du carnaval, de la samba, de la favela, du football, de la novela [soap opéra], de la radio et d'autres choses du même genre, qui constituaient leur source habituelle*<sup>577</sup> ». (C'est nous qui soulignons)

Outre le fait que cette critique est un véritable paradigme du type de critique (qu'elle soit l'œuvre des critiques les plus conservateurs, comme l'auteur de celle-ci, ou qu'elle soit un produit de la critique de gauche) qui avait cours sur les films populaires, nous pouvons noter l'élitisme et les préjugés de son auteur à l'encontre des films populaires (dans le sens du boxoffice), à l'encontre des acteurs populaires (dans le double sens de connus et d'origine populaire) et surtout son plaidoyer contre les manifestations de la culture populaire. C'est pourquoi il ne nous paraît pas surprenant que cette critique ait été réalisée pour le catalogue de la II<sup>ème</sup> Rétrospective du Cinéma Brésilien, qui faisait partie du I<sup>er</sup> Festival International de Cinéma qui comptait parmi ses invités Henry Langlois, Jean Painlevé, André Bazin, Abel Gance, Eric von Stronheim, Joan Fontaine, Irenne Dunne, Edward G. Robinson et Errol Flynn. Complexe de "chien bâtard" oblige, il fallait critiquer le populaire, culture dite inférieure, face à tout ce beau monde.

Il y avait un abîme entre la théorie et la pratique. Les intellectuels de gauche qui condamnaient les pratiques élitistes des classes hégémoniques étaient les mêmes que ceux qui marginalisaient la culture populaire, considérée comme excessivement intuitive et aliénante. Le respect de la diversité prôné dans la théorie n'était pas respecté dans la pratique. Quand une pratique culturelle n'avait pas l'étiquette de production intellectuelle, elle n'était pas respectée, n'était pas valorisée, du moins dans un premier temps. De façon quasi systématique, les productions non intellectualisées étaient jugées comme mauvaises.

Odyr Fraga, réalisateur et scénariste de dizaines de *pornochanchadas*, un genre de film encore moins recherché qui ne l'étaient les chanchadas, manifeste toute son indignation contre ce qu'il considérait l'élitisme et la partialité de la critique brésilienne et affirme :

---

<sup>577</sup> DUARTE, Benedito J. « As idades do cinema brasileiro ». Retrospectiva do Cinema Brasileiro. São Paulo, 1954. Apud : AUTRAN, Artur. *Alex Viary : crítico e historiador*. São Paulo : Perspectiva ; Rio de Janeiro : Petrobras, 2003. p. 156.

« le cinéma brésilien est bien le reflet de la culture brésilienne et du peuple brésilien. Il y a un cinéma qui appartient à une classe moyenne gauchisante intellectuelle, quelquefois de piètre formation intellectuelle, qui a une culture d'oreille, joue du piano à l'oreille. Et qui a pris possession du cinéma culturel brésilien. La critique en fait partie. [...] Parce que la critique brésilienne n'est pas colonisée culturellement. Elle copie simplement. Elle n'observe pas, elle copie parce qu'elle ne pense pas. [...] Les critiques n'arrivent pas à séparer l'argument du scénario. A de nombreuses reprises, ce qu'ils trouvent mauvais dans l'argument est bon dans le scénario. Ils ne savent pas où se trouvent une chose ou l'autre, et pourtant cela devrait être un devoir professionnel de leur part. Enfin, ils font de la critique discursive et il y a souvent une partialité – soit d'engagement idéologique, peu importe le côté, soit d'élitisme intellectuel exagéré, ce qui est une bêtise<sup>578</sup>».

Malgré la généralisation et l'exagération rancunière du scénariste et réalisateur, nous pouvons comprendre que l'élitisme intellectualiste des critiques, que la valorisation systématique de l'art culte au détriment de la culture populaire dérangeât. L'intellectuel et l'intellectualisé détenaient à l'époque le monopole d'un savoir encyclopédique et de la supériorité artistique. Reviendrait à l'intellectuel non seulement le rôle de guider le peuple vers une révolution qu'il était incapable de la réaliser tout seul, mais aussi celui de corriger son goût esthétique et culturel. Cette caractérisation ethnocentrique de la culture populaire comme quelque chose de simple, irrationnel et archaïsant de la part des intellectuels progressistes, souvent faite à partir d'une comparaison hiérarchisée avec la culture dominante, considérée comme supérieure, dénote une médiatisation de la culture populaire semblable à celle effectuée par les classes dominantes.

Ce préjugé contre la culture populaire, considérée comme inférieure, conduit un intellectuel aussi engagé et à gauche que le gramsciste Carlos Nelson Coutinho à affirmer, en reprenant par ailleurs une idée de Gramsci, que seule la culture dite d'élite permettrait à l'être humain de s'élever jusqu'à l'auto-conscience d'appartenir au genre humain « dans la mesure où par son truchement il s'approprie des instruments capables de rompre la fausse conscience aliénée et particulariste qui l'empêche de développer une posture critique adéquate face au monde dans lequel il vit<sup>579</sup>».

Même à droite, il n'est pas facile de trouver une position aussi élitiste et gorgée de préjugés que celle-là. Avant que l'on nous objecte une position anti-intellectualiste, nous devons dire que ce qui est critiqué ici, c'est surtout l'ambivalence et l'incohérence d'un discours qui condamne les postures bourgeoises et les attitudes réformistes d'une certaine gauche, alors même que, culturellement, sont employées les mêmes méthodes réactionnaires. Nous critiquons aussi le discours paternaliste qui considère les classes subalternes éternellement condamnées à la passivité et qui clame la nécessité

---

<sup>578</sup> ABREU, Nuno César. *Boca do lixo : cinema e classes populares*. Campinas : Editora da Unicamp, 2006. p. 73.

<sup>579</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. 92.

d'une classe ou catégorie éclairée, sujet de l'histoire, qui le fasse sortir des cavernes. Enfin, nous critiquons la contradiction survenue du fait que l'on condamne l'emploi de la "voie prussienne", la révolution venue d'en haut, alors même que l'on essaye d'appliquer les mêmes pratiques sur le plan culturel.

Il ne fait aucun doute que la citation ci-dessus est valable pour une certaine classe sociale, mais sûrement pas pour toutes. L'intellectuel ne peut pas se mettre à la place d'un peuple qu'il ne connaît que superficiellement et juger, à sa place, de ce qui serait mieux pour lui. Ce n'est qu'à travers sa propre culture, la culture qu'il comprend, indépendamment des analyses manichéennes, que le peuple peut interpréter le monde. Outre son inaccessibilité, le grand art lui reste invariablement incompréhensible.

Dans la série des préjugés contre la culture populaire de la part des intellectuels de classe moyenne, Nelson Motta, un critique brésilien de musique respecté et très influent, affirme à propos de la musique populaire des années 1950 que les jeunes de classe moyenne trouvaient insupportables les musiques populaires des années précédant la création de la Bossa Nova qui n'avaient rien à voir avec leur univers culturel et leur envie de modernités. D'après lui, pour les «*jeunes de classe moyenne de Copacabana, ces chanteurs de la Radio Nationale et leurs grandes voix, qui parlaient de choses qui ne nous intéressaient pas dans un langage que nous ne comprenions pas, étaient abominables*<sup>580</sup>». (C'est nous qui soulignons).

Glauber Rocha, dans la même lignée que Nelson Motta, avait affirmé que la bossa nova avait sorti la samba de son sous-développement<sup>581</sup>, de la même manière que le cinéma novo l'avait fait avec le cinéma brésilien, aurait-il pu dire. Dans ce cas, il y aurait une musique plus développée, qu'on suppose être la musique dite érudite (ou «*éruditisée*»), et, si l'on est manichéen et généraliste à l'extrême, cette musique serait toujours développée, tandis que l'autre serait souvent sous-développée. Encore une fois, nous percevons que la musique populaire était souvent jugée par comparaison avec la musique hégémonique, jamais dans ses particularités.

Rocha et les intellectuels de gauche ne se rendaient pas compte qu'ils défendaient le peuple contre les capitalistes en employant, en ce qui concerne la culture du pauvre, un discours de goût qui légitime et naturalise, dans les deux sens, un goût et un rapport de classe, qui ne diffère en rien de celui employé par la bourgeoisie. Ce qui vient d'en haut serait toujours bon, tandis que ce qui vient d'en bas serait toujours mauvais. Inconsciemment et contradictoirement, à travers les rapports culturels, ils légitiment une différence de classe qu'ils voulaient abolir.

---

<sup>580</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais : solos, improvisos e memórias música is*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2000. p. 125

<sup>581</sup> ROCHA, Glauber. *Versus*, n° 6, 15 de novembre, 1976. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 50.

C'est d'autant plus surprenant que dans aucun cas les critères et les paramètres du choix de leurs goûts ne sont définis. Comme si la question sociale et la différence entre les classes suffisaient, servant à les naturaliser. Dans cette négation généralisée et systématique du populaire, il y avait quelque chose de l'ordre de la légitimation du goût des classes aisées. Comme le note Bourdieu :

« Le refus de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et 'à bon marché', puisque le déchiffrement en est aisé et peu 'coûteux' culturellement, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop *immédiatement* accessibles et par là discrédités comme 'enfantins' ou 'primitifs' (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime) <sup>582</sup>». (C'est l'auteur qui souligne).

Il y avait dans ce mépris quelque chose que Hannah Arendt appelle le philistinisme cultivé dont la caractéristique principale « a toujours été le mépris des loisirs et du divertissement sous une forme ou une autre, parce qu'aucune valeur ne pouvait en être tirée<sup>583</sup> ». Mais dans le cas spécifique des intellectuels brésiliens, plus que la recherche d'un utilitarisme de l'art, ce préjugé était une marque de leur classe sociale. Au Brésil, le savoir a toujours eu quelque chose d'aristocratique, sorte de réservoir d'une élite que l'on appelait ironiquement l'élite "togée" (de toge), parce qu'elle se considérait bien formée.

Mais il y avait aussi le préjugé et l'élitisme propres aux intellectuels de gauche. Pour Marx, la révolution était un affaire d'intellectuels, d'une minorité illuminée, avant d'arriver au peuple, même s'il attribue à Proudhon la phrase qui affirme que « Ce sont les savants, les hommes capables de surprendre à Dieu sa pensée intime, qui font l'histoire. Le menu peuple n'a qu'à appliquer leurs révélations<sup>584</sup> ». Marx s'inspire de Feuerbach, qui prônait déjà une bipartition de la société entre une classe supérieure et cultivée et une autre, pratique. Sans compter Antonio Gramsci, qui considérait l'intellectuel comme l'avant-garde des classes ouvrières, même s'il disait détester l'élitisme et la notion d'élite parce qu'ils entraînaient la dichotomie gouvernant-gouvernés, qu'il détestait.

L'impression laissée par cette réification de l'intellectuel et de l'intellectualisé au détriment d'une culture plus intuitive et populaire, moins médiatisée par le rationnel, est que, contrairement à ce qu'ils proclamaient, les intellectuels de gauche ne parlaient pas au nom du peuple, mais de leurs propres intérêts, de leurs idéaux instrumentalisés dans le peuple. Ils se sont très rarement mis dans

---

<sup>582</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. Op. cit. p. 566.

<sup>583</sup> ARENDT, Hannah. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Levy. Paris : Gallimard, 1972. Col Folio Essais n° 113. p. 264-265.

<sup>584</sup> MARX, Karl. « Lettre de Marx à Annenkov ». In : *Misère de la philosophie*. Paris : Payot et Rivages, 2002 (Petite Bibliothèque Payot, n° 294). p. 66.

la position du peuple. En se prenant comme des êtres supérieurs, membres d'une petite élite d'élus, de bien nés, ils se sont arrogé le droit de juger la culture du peuple et ont essayé d'imposer, de haut en bas et sans dialectique, ce qui leur semblait mieux et correct. Ils n'avaient peut-être pas tort, mais paternalistes, ils ont oublié de discuter de cela avec l'intéressé. Nous ne parlons pas de lui demander son avis, à quoi l'on pourrait objecter que le peuple, réactionnaire et peu instruit, choisirait la mauvaise voie, ce qui est discutable bien que cela puisse être vrai. Nous parlons de concertation, de tentative de construire quelque chose en commun sans le mépris de l'altérité. De la manière dont cela a été fait, ils ont tout simplement condamné le présent et le passé pour mieux imposer le nouveau, le moderne, le révolutionnaire pour le bien du cinéma brésilien, mais pas forcément pour le bien de la culture populaire.

Comme nous venons de le voir, un autre point important de l'invention de la tradition cinémanoviste fut la négation de la validité de la culture populaire dans la forme où elle se trouvait. Et, dans ce refus du populaire, il y avait le refus total des *chanchadas*, manifeste non seulement dans la critique esthétique de ces films, mais aussi et surtout dans la négation du présent que leur existence symbolisait. C'est souvent la même chose à chaque fois que surgit un nouveau mouvement, étant donné que « toute modification des instruments culturels, dans l'histoire de l'humanité, se présente comme une profonde mise en crise du 'modèle culturel' précédent<sup>585</sup> ». Afin de s'assurer une place au soleil de l'Histoire, il faut s'inventer une tradition en niant le passé afin de réinventer le présent et l'avenir. Cela n'a pas été différent avec François Truffaut et le cinéma de la « qualité française », avec le modernisme et le romantisme brésiliens ou avec Maxime Gorki et la littérature russe du début du XX<sup>ème</sup> siècle car, comme l'affirmait Octávio Paz :

« le nouveau n'est pas nécessairement moderne, sauf s'il est porteur de la double charge explosive : être la négation du passé et être l'affirmation de quelque chose de différent [...] Ce n'est pas seulement le différent, mais ce qui s'oppose aux goûts traditionnels. Le nouveau ne nous séduit pas par sa nouveauté, mais parce qu'il est différent ; et le différent, c'est la négation, le couteau qui divise le temps en deux : avant et maintenant<sup>586</sup> ».

### 1.3.5 - L'anti-*chanchadisme*

La critique brésilienne, depuis les années 1920 plus précisément, a toujours cherché à définir la véritable identité d'un cinéma "typiquement" brésilien. Et, avant le cinéma novo, qui a été le

---

<sup>585</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6e. São Paulo : Perspectiva, 2004. p. 34

<sup>586</sup> PAZ, Octávio. *Os filhos do barro : do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984. p. 20.

premier à parler d'une forme nationale, cela passait souvent par le contenu des films. Le contenu aseptisé et européanisé de la négation de la réalité brésilienne dans le cinéma des années 1920, plus proche du cinéma américain et d'une conception industrielle du cinéma, ou le contenu réaliste et critique du cinéma des années 1950, plus proche d'un cinéma artistique et européen. Néanmoins, sans aucune base théorique définie, ces suppositions dépassaient rarement le volontarisme, le stage de l'envie, en demeurant restreintes à certains groupes avec des intérêts économiques ou idéologiques bien précis. Par contre, autant la critique des années 1920 que celle des années 1950 savaient, quasiment à l'unanimité, ce qu'ils ne voulaient pas comme modèle pour le cinéma brésilien : le cinéma documentaire pour les premiers, parce qu'il représentait le peuple, et le cinéma populaire des *chanchadas* pour les deuxièmes, parce que considérées comme étant du non-cinéma ou, dans le meilleur des cas, un cinéma malhonnête et mal réalisé, même si la brésilité thématique de ces films, qu'on les aime ou pas, semblait notoire. Encore une fois, la définition de "national était cherchée par soustraction", comme affirmait Roberto Schwarz, ce qui était typique de l'époque.

Mais indépendamment de leur faible qualité filmique, le refus de ces films populaires dans le double sens du terme - films à succès et films avec un langage simple et des thématiques populaires -, avait pour base, avant les années 1950, un préjugé contre le comique, toujours considéré comme inférieur, et contre le populaire, considéré comme vulgaire et non civilisé. Après, dans les années 1950, vient s'y rajouter l'émergence de l'influence communiste sur les milieux artistiques qui, avec son "réalisme critique" d'origine indirectement lukacsienne, refusait tout ce qui n'avait pas un contenu engagé, tout ce qui était de l'art pour l'art, même si ce n'était pas vraiment le cas de ces films aux formes et langages simples, mais loin d'être aliénés comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail.

Si la plupart des intellectuels brésiliens, du moins jusqu'au Romantisme et au Modernisme, même les plus combatifs et indépendants, ont cherché à valoriser la culture populaire sans jamais perdre de vue la culture étrangère, par complexe d'infériorité ou excès de zèle, au moment d'analyser la leur, avec la réification du politique et de l'intellectuel, il n'y avait plus de place pour l'acceptation de ces films populaires ni pour les manifestations de la culture populaire organisées *par* le peuple, totalement évincés du projet que la gauche imaginait pour le Brésil<sup>587</sup>.

De toute façon, dans les années 1950, même le choix du type de critique que l'on faisait était marqué par un parti pris, pas forcément esthétique ou politiquement neutre. Grosso modo, les critiques de gauche préféraient les films européens et donnaient la préférence au contenu, tandis que les critiques moins progressistes cherchaient à valoriser les aspects plus esthétiques du cinéma

---

<sup>587</sup> SIMONARD, Pedro. Op. cit. p. 37.

américain. Le mépris des *chanchadas*, du cinéma brésilien en général, était leur seul point de convergence. Bouc émissaire de ce désamour, ces films furent souvent violemment critiqués par une critique qui ne commencerait à apprécier le cinéma brésilien qu'au début des années 1950, après l'avènement de la Vera Cruz et des premiers congrès de cinéma, comme nous venons de le voir.

Autant mal aimés que détestés et méconnus, ces films populaires semblaient n'intéresser personne, car comme l'affirma Nelson Pereira dos Santos, qui considérait ces films dangereux pour la culture nationale, « je n'avais jamais vu une *chanchada*, ni n'avais le moindre intérêt à en voir<sup>588</sup> ». De toute façon, la critique qui avait cours au Brésil à l'époque n'est pas comparable à celle qui se fait de nos jours. Aujourd'hui, comme le note le cinéaste et critique Orlando Senna, la critique est faite après le film réalisé, tandis que dans les années 1950 « la critique était une chose qui précédait les films. Nous écrivions sur le cinéma qui devrait exister, et non sur le cinéma que nous étions en train de voir. Les critiques étaient des hérauts d'une chose qui n'existait pas<sup>589</sup> ». Un type de critique normative qui aurait pu transformer le cinéma en un exercice scolaire et le conduire « au folklore touristique et à la propagande<sup>590</sup> », selon le dire de Jean-Claude Bernadet.

Mais tout cela n'avait aucune importance car pour les cinémanovistes et les critiques de manière générale - même pour les premiers historiens du genre -, les *chanchadas*, le modèle négatif de leur futur cinéma, n'étaient qu'une « grossière insuffisance artistique<sup>591</sup> », « pornographie et *musicanaillisme*<sup>592</sup> » vulgaires et irresponsables, le mal contre lequel le nouveau cinéma devrait lutter à tout prix, le contrecarrer, voire l'anéantir comme aimait le dire Glauber Rocha. Davantage qu'un devoir, c'était leur mission de « rejeter un art sans signification esthétique et de simple imitation<sup>593</sup> » avec sa « vision colonisée idéalisée et inconséquente de la réalité<sup>594</sup> ».

Le fait est que la critique et les intellectuels ont toujours aimé détester le genre, ce « cancer conformiste du sous-développement<sup>595</sup> » qui n'était même pas considéré comme du cinéma. Selon le critique Jean-Claude Bernadet, « on ne pouvait pas dire du bien<sup>596</sup> » de ce genre de film, dans lesquels « les spectateurs se projettent sur les personnages grotesques [...] et rient d'eux-mêmes

---

<sup>588</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 207.

<sup>589</sup> VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 394.

<sup>590</sup> GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 191.

<sup>591</sup> NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petropolis : Vozes, 1966. p. 20.

<sup>592</sup> Glauber fait un jeu de mots avec les mots *música* l et *canaille*. Apud : GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996. p. 156-157.

<sup>593</sup> Idem. p. 364

<sup>594</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo : T. A. Queiroz. 1982. p. 89.

<sup>595</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo : Cosac Naify, 2004. p.

<sup>596</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. Op. cit. p. 73.

permettant ainsi une catharsis qui soulagerait le complexe d'infériorité d'un public/peuple qui se méprise quand il se compare aux pays industrialisés<sup>597</sup>». Nous ne pensons pas que le public avait cette conscience internationaliste ni qu'il riait de soi. Nous pensons que le public riait de ce qui est critiqué dans les films et des solutions comiques trouvées. Néanmoins, ce qui n'y est pas dit est qu'une certaine partie de la critique, celle "mazombiste", manifestait elle aussi, dans sa condamnation des films, un certain complexe d'infériorité, le fameux complexe de « chien bâtard », par rapport à la culture étrangère.

En fin de compte, en s'acharnant sur ces films, la critique et les intellectuels assoiffés de modernité auraient opposé, comme l'affirme Bourdieu, leur esthétique à 'l'esthétique populaire', laquelle serait

« fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction » sans jamais essayer de comprendre le point de vue *fonctionnaliste* du public, celui auquel ces œuvres étaient destinées et qui « refuse toute espèce de recherche formelle et tous les effets qui, en introduisant une distance par rapport aux conventions admises (en matière de décor, d'intrigue, etc.), tendent à mettre le spectateur à distance, l'empêchant d'entrer dans le jeu et de s'identifier complètement aux personnages...<sup>598</sup> »

Après l'analyse de l'opposition aux *chanchadas* et de l'invention de la tradition, essayons maintenant de définir et d'analyser le mouvement avec ses phases, ses objectifs, ses résultats et ses principaux acquis. Le mouvement ou le processus inachevé du mouvement prônait la défense d'un cinéma réaliste qui représenterait de manière critique la réalité des plus démunis. Le cinéma est transformé dans un outil pédagogique qui doit servir à faire prendre conscience aux masses de leurs problèmes, mais surtout de leur aliénation. Un cinéma de réflexion critique, démystificateur et engagé.

## 1.4 – L'émergence du cinéma novo

### 1.4.1 – Les phases

Nous pouvons diviser le mouvement dans, au moins, trois phases très différentes que nous pourrions intituler la phase du rêve, la phase de la fin du rêve (où ils analysent les raisons de la défaite) et la phase de la prise de conscience de la fin du rêve (qui les conduits vers d'autres

---

<sup>597</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Propostas para uma historia*. (édition revue et élargie). São Paulo : Companhia das Letras, 2009. p. 117-118.

<sup>598</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. p. V.

directions). Il va sans dire que l'unique objectif d'une division d'un mouvement ininterrompu est d'en faciliter l'analyse. Ces phases, à l'exception de la première, interrompue et empêchée par le coup d'État fasciste, ne sont pas étanches, n'ont pas de limites précises, même si elles ont été déterminées par des éléments extra-filmiques d'origine historique, politique et culturelle. Certains films de la deuxième phase, qui intéressent moins les objectives de cette recherche, contiennent des éléments thématiques qui seraient mieux développés dans la troisième partie. Il est important aussi de préciser que toutes ces phases sont définies, grosso modo, davantage par des éléments thématiques qu'esthétiques.

La première phase, nous l'appelons la phase romantique ; la phase la plus radicale, *anti-chanchadiste* et très marxiste, très influencée par les guerres anticolonialistes en Afrique, en Asie et par la Révolution cubaine ; la phase du rêve où tout était possible, de la conquête du marché avec un cinéma indépendant, conceptuel et engagé qui apporterait la conscience aux masses et les guiderait, avec le soutien de la bourgeoisie nationaliste, jusqu'à la révolution socialiste qui libérerait le peuple, le pays et le cinéma brésilien de la mainmise de l'impérialisme américain. Elle contient tous les films réalisés avant le coup d'État de 1964 et un peu après : *Barravento* (Glauber Rocha, 1960-1961), *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*, Joaquim Pedro de Andrade, 1962-1963), *Os cafajestes* (*La plage du désir*, Ruy Guerra, 1961), *Cinco vezes favela* de 1962 (constitué par les courts-métrages : *Um favelado*, de Marcos Faria ; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges ; *Escola de samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues ; *Couro de gato* (*Peau de chat*), de Joaquim Pedro de Andrade ; *Pedreira de São Diogo*, de Léon Hirszman), *Vidas secas* (*Secheresse*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Os fuzis* (*Les fusils*, de Ruy Guerra, 1963) et *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, de Glauber Rocha, 1964) et *Subterrâneos do futebol* (« Souterrains du football », de Maurice Capovilla<sup>599</sup>, 1964-1965)<sup>600</sup>.

La deuxième phase est celle que nous appelons la fin du rêve ou la phase révisionniste et de réflexion, quand les réalisateurs, désenchantés, se remettent en question en analysant les erreurs commises au cours de la phase précédente et en essayant de faire une synthèse du mouvement. Dans l'impossibilité de dire ce qu'ils voulaient dire, certains des films de cette phase deviennent

---

<sup>599</sup> Maurice Capovilla est critique, acteur et réalisateur de São Paulo. Même s'il n'a pas fait partie du groupe du cinéma novo, il partageait, en tant que cinéaste et critique de gauche, les mêmes idées sur politique et cinéma. Son histoire est semblable à celui du réalisateur Roberto Santos, dont les films *O grande momento* et *A hora e a vez de Augusto Matraga* sont proches de la thématique du cinéma novo, mais comme ils vivaient à São Paulo et ne faisaient pas partie du groupe, leurs films sont très rarement cités comme appartenant au groupe

<sup>600</sup> La liste des films que nous donnons ici n'est pas exhaustive des films du mouvement. Nous ne citons que les films que nous considérons plus parlant pour chacune des trois périodes. Nous allons aussi citer et parfois analyser certains documentaires réalisés à la même époque par des réalisateurs identifiés au cinéma novo, mais qui ne faisaient pas partie du groupe de base.

allégoriques, constituant ce que Carlos Diegues intitule une "esthétique du silence". Elle contient les films *O desafio* (*Le défi*, de Paulo César Saraceni, 1964), *O menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*, de Walter Lima Júnior, 1965), *A falecida* (*La morte*, de Leon Hirszman, 1965) *O padre e a moça* (*Le prêtre et le jeune femme*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1966) *Terra em transe* (*Terre en transes*, de Glauber Rocha, 1967), *A grande cidade* (*La grande ville*, de Carlos Diegues, 1967), *O bravo guerreiro* (*Le brave guérillero*, de Gustavo Dahl, 1968), *Fome de amor* (*Soif d'amour*, de Nelson Pereira dos Santos, 1968) et *Os herdeiros* (*Les héritiers*, de Carlos Diegues, 1969).

C'est le moment où les cinéastes revoient leur façon de réaliser les films et où, selon Carlos Diegues, ils se sont rendu compte que le rêve était fini, que tout ce dont ils avaient rêvé en termes artistiques et culturels n'était plus possible de mettre en place car avait été usurpé par les militaires<sup>601</sup>.

C'est aussi le moment où l'intellectuel renonce à ré-élaborer la culture populaire, abandonne la campagne, revient vers les villes et se tourne vers son propre univers en essayant de comprendre les problèmes à partir de son propre milieu social et intellectuel. Comme le souligne Fernão Ramos :

« C'est le dialogue franc et sincère de la génération « cinémanoviste » même, avec l'univers qui l'entoure, ses doutes et ses culpabilités. [...] Le personnage central n'est plus le chauffeur de camion ou le tueur de *cangaceiros* qui s'exaspère face à la passivité populaire, mais le jeune de classe moyenne lui-même. La culture de l'autre (le peuple) est perçue à travers un prisme divers, et le concept d'aliénation, tel qu'il avait été exprimé dans les films de la première phase, est critiqué<sup>602</sup> ».

Nous ne pensons pas que leur position concernant l'aliénation de la culture populaire ait totalement changé dans cette deuxième phase. Il serait peut-être plus prudent de dire que cette remise en question a permis une révision de la posture radicale et même ethnocentrique des intellectuels vis-à-vis de la culture populaire, qui changerait définitivement un peu plus tard, dans la troisième phase. Dans *Terra em transe*, la manière dont Glauber Rocha dépeint la culture populaire est encore redevable à celle de la première phase, même si elle est plus subtile et nuancée.

C'est dans la troisième phase que la conception d'un populaire aliéné disparaîtra. La troisième phase est le moment d'une réelle prise de conscience de la fin de tous les rêves, notamment de celui d'un cinéma indépendant divorcé du public, et d'une tentative d'un nouveau départ sur de nouvelles bases. C'est le moment d'essayer de séduire le public et, à ce titre, de nouer un dialogue avec les *chanchadas* si détestées et critiquées en tentant de réaliser des films qui peuvent être à la fois d'auteur et modernes et entretenir un dialogue avec le public. C'est le moment des grands succès

---

<sup>601</sup> DIEGUES, Carlos. Interview. VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 443.

<sup>602</sup> RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». Op. cit. p. 358.

commerciaux du cinéma novo : *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes, Glauber Rocha, 1969), *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *São Bernardo* (Léon Hirszman, 1972), *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972), *O amuleto de Ogum* (*L'amulette de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos, 1974) et *Xica da Silva* (1976, Carlos Diègues).

Carlos Diegues, qui à l'époque de son film *Xica da Silva* fut massacré par la critique, affirme que la troisième phase fut magnifique et très importante pour le cinéma novo, même s'il regrette que ce soit pendant cette période que le groupe se soit séparé. D'après lui, pendant cette phase, « le cinéma brésilien a abandonné l'expérience commune, communautaire, a abandonné l'aventure collective et l'idée de projet pour devenir une aventure individuelle<sup>603</sup> », une séparation dont la faute est attribuée à la dictature militaire et à son deuxième coup d'Etat, le AI 5<sup>604</sup>, qui aurait poursuivi et séparé les cinéastes et tous les groupes de gauche.

#### 1.4.2 - Le début du cinéma novo

Si les origines du cinéma novo remontent au début des années 1950, son baptême a lieu pendant la sixième biennale de São Paulo en 1961 quand les premiers films de court-métrage de quelques membres du mouvement sont présentés en groupe, notamment *Arraial do Cabo* et *Aruanda*, suivis de débats. C'est à partir de ces discussions qu'a émergé la maxime qui a caractérisé le mouvement, « une caméra à la main et une idée en tête », mais aussi, selon Maurice Capovilla, les trois points principaux autour desquels tourneraient les films des cinémanovistes : « 1) un nouveau type de production, sans scrupules techniques ; 2) l'homme comme thème, c'est-à-dire, la tentative de trouver l'homme brésilien, l'homme de la rue, l'homme de la plage et du *sertão*, la quête de cet homme, de sa manière de parler, de marcher, de s'habiller, d'exister, son travail, sa structure mentale, etc. ; 3) un nouveau langage qui s'esquissait dans ses films<sup>605</sup> ».

Mais le premier film de long métrage attribué au groupe est *Barravento*, réalisé par Glauber Rocha entre 1959-1960, mais sorti en salles seulement en 1961, après avoir été monté par Nelson Pereira

---

<sup>603</sup> VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 442.

<sup>604</sup> Le AI 5 ou Acte Institutionnel numéro 5 est entré en vigueur le 13 décembre 1968 et est considéré comme une tournée vers l'extrême droite, comme un putsch dans le putsch. Il donnait toutes les libertés au président Costa e Silva y compris celui de fermer le Congrès s'il en avait besoin. L'acte interdisait les manifestations, les habeas corpus en cas de crimes contre l'État et imposait une censure au préalable pour les journaux, revues, livres, pièces de théâtre et musiques.

<sup>605</sup> CAPOVILLA, Maurice. Interview à Maria Rita Galvão et Lucília Ribeiro Bernadet. In : GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 196-197.

dos Santos. Comme l'histoire de la production du film et le film lui-même en disent beaucoup sur le mouvement et sur la construction idéologique de la culture populaire, essayons de l'analyser un peu. Au départ, le film aurait dû être réalisé par Luis Paulino et devait raconter le quotidien d'un village de pêcheurs vivant à l'écart des grandes villes et des possibles problèmes de communication que cela entraînait. Tout cela sur fond romantique d'une histoire d'amour impossible entre une villageoise et un citadin, symbole de la séparation entre la ville et la campagne. Dans cette version, Firmino est un personnage secondaire, qui travaillait avec un camion et qui, tous les ans, débarquait au village au moment de la pêche du *xaréu*, le poisson de la région<sup>606</sup>.

Le film, peut-on en déduire, serait une sorte de guide touristique ou de petit bréviaire d'images sur la beauté exotique du littoral et de l'état de Bahia, le charme et la grâce des hommes et des femmes de la région avec, de surcroît, un peu de religion afro-brésilienne pour séduire les futurs touristes, ce que son premier réalisateur ne nie que partiellement. Il disait que son film porterait sur la culture populaire *bahianaise*, surtout sur la valorisation du *candomblé*, la principale religion afro-brésilienne. Rocha lui-même, alors seulement le producteur exécutif du film, communiquait avec enthousiasme qu'on y verrait « plage d'Itapoã, fête de Yemanjá, son de tambours, brune sensuelle, forts et courageux pêcheurs encadrés par la mer et les cocotiers<sup>607</sup> », ce qui a permis au critique communiste Walter da Silveira de déduire, très judicieusement, que le film serait « l'idéalisation poétique, surtout paysagiste, des drames riverains des pêcheurs noirs<sup>608</sup> ».

Très probablement déjà influencé par l'engagement militant des documentaires *Arraial do Cabo* et, surtout, *Aruanda*, Rocha a fini par virer son ami Luis Paulino du film, l'accusant de donner trop d'importance aux aspects religieux et à l'héroïne du film qui était sa compagne. Rocha assume alors la réalisation et transforme totalement le récit. De ce qu'on imaginait être une espèce de propagande exotique pour l'organe de l'état de Bahia responsable de la promotion du tourisme dans la région, Rocha le transforme en une sorte de plaidoyer marxiste contre la région populaire représentée comme l'opium du peuple et considérée comme responsable de l'aliénation et du retard de la population de pêcheurs de Buraquinho, lieu où se passe le film, qui est représenté dans le film comme une espèce de microcosme du pays.

Comme premier film, *Barravento* ne pouvait être plus spécifique, plus "typiquement" cinémanoviste et, à ce titre, plus réussi. Il présente déjà plusieurs caractéristiques et idées qui constitueraient quelques-uns des axes idéologique et esthétique de la plupart des films du

---

<sup>606</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – Cinéma na Bahia (1958-1962)*. Thèse de doctorat. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999. p. 95-96.

<sup>607</sup> « Barravento exportará os encantos da Bahia para as telas do mundo », *Jornal da Bahia*, 10 mars 1959, p.3. Apud : CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Op. cit. 96.

<sup>608</sup> SILVEIRA, Walter da. « Um filme de transição ». In : *Deus e o diabo na terra do sol*. ROCHA, Glauber et alii. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965. p. 74.

mouvement. Il est d'abord responsable de la pose des bases d'un cinéma de ré-élaboration de la culture populaire à travers, malgré les ambiguïtés, la supposition que le mythe empêcherait la conscience des pêcheurs (des pauvres de manière générale) en imposant une réification rationaliste où la conscience critique s'imposerait à la conscience ingénue. On y voit l'institution du lien de causalité qui serait la base des premiers films du mouvement, associant culture populaire à aliénation et misère. Dans le film, les problèmes des pêcheurs – montrés comme économiques alors qu'ils seraient, à l'origine, politiques - sont attribués à leur aliénation religieuse.

Ensuite, nous pouvons dire qu'il est aussi responsable du lancement d'un "cinéma de synthèse" qui a marqué certains films du mouvement. Transformée en une sorte de microcosme du Brésil et, plus tard, des pays colonisés de manière générale, la plage du Buraquinho devient le symbole de la lutte des peuples opprimés contre l'aliénation et l'oppression. Les subalternes souffrent parce que leurs pays sont aliénés par les forces impérialistes étrangères. Un pays dépendant, aliéné, politiquement et économiquement, le serait aussi culturellement.

Ainsi, nous pouvons considérer *Barravento* comme responsable de l'emploi, dans le cinéma brésilien, de la théorie marxiste de la reproduction ou du reflet. Celle qui, par opposition à la théorie sur l'hégémonie de Gramsci, suppose la culture populaire aliénée, pré-moderne, car étant le reflet d'une société précapitaliste où l'idée dominante est celle des classes supérieures qui sont, à leur tour, une reproduction de la culture métropolitaine. Ce n'est pas encore le moment de montrer que cette idée est très seyante malgré son côté un peu généraliste et même, en courant le risque de paraître contradictoire, a-historique étant donné que les réalisateurs, de manière presque schématique, prennent une théorie et essaient de l'adapter au Brésil sans faire attention à l'histoire, analysée de manière synchronique, et à ses particularismes locaux qui sont considérés de façon monolithique.

Avec son premier long-métrage, Glauber Rocha, déjà très influencé par le rêve de la révolution cubaine et les luttes anticolonialistes en Afrique, échange le formalisme de ses premiers courts-métrages contre un cinéma plus axé sur le contenu, instrumentalisé et socialement critique. Selon le jeune cinéaste, le film lui a donné la conscience de la misère dans laquelle vivaient les pauvres du pays, tout en lui donnant la possibilité d'instrumentaliser le cinéma afin de le transformer en un instrument à service d'idées essentielles et de valeurs universelles. Ainsi, il a pu « montrer au monde que sous la forme de l'exotisme et de la beauté décorative des formes mystiques afro-brésiliennes, habite une race malade, affamée, analphabète, nostalgique et esclave<sup>609</sup>».

---

<sup>609</sup> ROCHA, Glauber. « O processo do cinema ». *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1961. In : ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 48.

Si l'on voulait caricaturer la pensée du génial réalisateur brésilien, nous pourrions imaginer qu'il suffisait d'éliminer la religion pour que tous les problèmes d'origine sociale, économique, raciale et politique des pauvres fussent éliminés. Mais ce qu'il montre avec cette citation, c'est la possibilité de l'utilisation politique des images du cinéma et le nouveau rôle que l'intellectuel devrait avoir dans ce processus. Conscient que « tout spectateur est un lâche ou un traître », comme l'avait écrit Fanon dans *Les damnés de la terre* - livre qui était d'ailleurs sorti à la même époque où la production du film se mettait en marche -, l'intellectuel brésilien décide de devenir acteur du processus social.

C'est l'avènement de l'intellectuel civilisateur et rédempteur qui essaie de prendre en charge le destin des plus démunis. Pendant ces années-là, les intellectuels décident de sortir de leur passivité pour tenter d'influer sur la destinée de la société brésilienne. En prenant conscience de la dure réalité de l'époque pour les plus démunis, ils échangent la simple contemplation intellectuelle contre une sorte d'action artistique collective en se rendant compte de l'importance historique de leur rôle et de la nécessité d'accoupler les problèmes culturels aux problèmes politiques. Désormais, « l'écrivain, le cinéaste, le peintre, le professeur, l'étudiant, le professionnel libéral se redécouvrent des citoyens directement responsables, comme les autres travailleurs, de la société qu'ils aident à construire quotidiennement, et sur laquelle ils pensent avoir le droit et l'obligation d'agir<sup>610</sup> ».

Avec *Barravento*, les objectifs du cinéma novo ne pouvaient être plus clairs et précis. A travers un cinéma instrumentalisé - à l'instar du cinéma russe des années 1920 et du cinéma que l'Institut National du Cinéma Éducatif (l'INCE) avait essayé de faire dans les années 1930 -, les films devaient mettre en scène, de manière critique, l'univers de l'homme simple brésilien, celui qui est constamment exploité.

Les films devaient choquer le public et susciter des réactions, des débats, mais jamais laisser le public impassible. Ils devaient exposer le peuple au peuple, le secouer pour qu'il se réveille et se rebelle à travers un processus de prise de conscience de ses problèmes et, ce faisant, le désaliéner, le décoloniser tout en lui dévoilant, en lui proposant à travers le didactisme supposé des œuvres, les seules solutions possibles. C'est ce que Glauber Rocha appellerait plus tard, inspiré par Bertolt Brecht, le cinéma « épique-didactique ». Le didactique aurait la responsabilité d'« alphabétiser, informer, éduquer, conscientiser les masses ignorantes, les classes moyennes aliénées », tandis que l'épique devrait « provoquer le stimulus révolutionnaire » à partir d'une « pratique poétique qui devra être révolutionnaire du point de vue esthétique pour qu'elle projette de façon révolutionnaire

---

<sup>610</sup> GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002. p. 23.

son objectif éthique» et dénoncer « la réalité sous-développée, dominée par le complexe d'impuissance intellectuelle, par l'admiration inconsciente de la culture coloniale<sup>611</sup>». Les deux concepts doivent fonctionner concomitamment car « la didactique sans l'épique engendre l'information stérile et dégénère en conscience passive chez les masses et en bonne conscience chez l'intellectuel. [Elle] est inoffensive. L'épique sans la didactique engendre le romantisme moraliste et dégénère en démagogie hystérique. [Elle] est totalitaire<sup>612</sup>».

Avec le cinéma novo, l'image cinématographique devient instrument de transformation sociale et idéologique de la réalité. Tout en dénonçant la dure réalité des pauvres, ses aspects primitifs et précapitalistes, les films cherchaient aussi à organiser la vision du monde, l'idéologie des cinéastes et à éduquer le public, à lui enseigner à voir et à analyser la vie de la même manière et, si possible, avec les mêmes outils révolutionnaires, en espérant que le cinéma les aidât à faire la révolution.

Mais le mouvement n'a pas été qu'une simple expérience politico-culturelle. Il était aussi une expérience esthétique, artistique et cinématographique. Il ne s'agissait pas simplement de représenter de façon thématique l'univers des opprimés, il fallait, au moins dans un deuxième temps, donner à ce contenu local une forme "authentique". Comme le souligne José Carlos Avellar, il s'agissait « d'apporter vers les films, vers l'intérieur des films, les problèmes populaires, à la fois comme thème pour les scènes et comme suggestions pour la forme de mise en scène<sup>613</sup>». Ou, comme le signale la chercheuse Tereza Ventura, la manière de mettre en scène le populaire dans les films du cinéma novo révélait un « type de procédé esthétique qui refuse une vision linéaire de l'histoire. C'est la marque de l'expérimentation, du discontinu, de la recherche formelle, du style auteuriste, du lyrisme que Rocha revendique dans son approche du populaire<sup>614</sup>».

Ces deux dernières citations attirent notre attention sur l'esthétique et la forme des films. Concernant l'esthétique, nous ne pouvons pas affirmer qu'ils en avaient une commune. Comme le déclare le réalisateur Léon Hirszman, l'une de ses grandes étoiles, les membres du cinéma novo ne constituaient pas un mouvement comme dans le cas des néo-réalistes italiens ou des cinéastes de l'âge d'or du cinéma soviétique. Dans le cinéma novo, malgré quelques affinités « il y a des différences de narrative, d'expression dramatique cinématographique, de style cinématographique. Nous avons plus de différences que de similitudes entre Glauber [Rocha], Paulo César [Saraceni], Nelson [Pereira dos Santos], Joaquim [Pedro de Andrade] et toi [Alex Vianny]».

Mis à part les textes de Glauber Rocha comme *A estética da fome*, publié en juillet 1965, et *A estética do sonho*, un texte de 1971 publié pour la première fois dans son livre *Revolução do*

---

<sup>611</sup> « A revolução é uma estétika » (sic). In : ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 99-100.

<sup>612</sup> Idem. Ibidem.

<sup>613</sup> AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro : Alhambra, 1986. p. 12.

<sup>614</sup> VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Funarte, 2000. p. 125.

*Cinema Novo* de 1961, où il esquisse une tentative de théorie sur les films, le mouvement n'a pas eu un manifeste ou une position théorique particulière. Chacun, comme le présuppose le texte de Léon Hirszman, était libre de créer selon ses subjectivités personnelles encadrées par un programme plutôt politique qu'esthétique, par une vision critique plutôt que théorique. Le cinéma novo, comme aimait plaisanter Nelson Pereira, « est quand Glauber est à Rio », ce qui démontrait l'esprit grégaire et de commandement du réalisateur *bahianais*. Le mouvement a eu une certaine unité de pensée, des convergences idéologiques, mais pas une ligne théorique ou esthétique rigoureuse.

Outre le programme politique, qui déterminait l'origine idéologique de gauche du groupe, étant donné que les principaux réalisateurs étaient communistes ou sympathisants, il n'y avait pas une idée stylistique centrale. S'il y avait une indéniable convergence idéologique en ce qui concerne la conception engagée des films, nous ne pouvons pas affirmer qu'il y avait une méthode servant de socle théorique aux œuvres. Et tant mieux car cela aurait pu enlever l'une des originalités du groupe, sa diversité interne. Leur théorie était une espèce de *work in progress* constant qui se renouvelait dans les conversations entre eux, dans la publication de chaque article ou dans les réactions à chaque critique reçue. Malgré l'absence d'un théoricien attitré, Gustavo Dahl se demande s'il aurait eu « dans toute l'histoire du cinéma un courant plus théorisé : [puisque] chaque directeur est en même temps un théoricien. Il y a eu un grand travail théorique en commun : le grand théoricien du Cinéma Novo est une communauté<sup>615</sup> ».

Nous pourrions penser, à tort, à une esthétique marxiste ou lukacsienne, mais ce n'était pas le cas, d'autant plus que l'idée d'une esthétique marxiste détourne plus qu'elle ne clarifie, vu que Marx lui-même n'en a jamais défini une. Les cinéastes n'étaient pas de grands lecteurs de Marx ou de Lukacs et quand ils les lisaient ils le faisaient mal, se contentant de reproduire les clichés les plus connus ou appropriés à un film en particulier, mais non à son ensemble. La totalité, et même l'individualité des œuvres, pouvait avoir la synthèse et l'antithèse d'une réflexion des idées marxistes, lukacsienne, etc. Comme observe Nelson Pereira :

« En matière de sources théoriques, notre position engagée nous amenait à chercher une responsabilité d'intellectuel devant la société, son devoir envers elle. Faisaient partie de ce cadre les discussions sur la forme et le contenu. Nous lisons *Sur la littérature et l'art*, un texte de Mao [Tsé-toung] dont je ne me rappelle pas le nom, dans l'édition française, Plekanov, *Art et société*, un texte de Lukacs qui traitait d'existentialisme, Maiakovski... Que de lecture d'aisselle, que de feuilletage de pages et que de promenade avec le livre sous le bras, sans comprendre le dixième de ce qui était discuté. Simplement, c'étaient les noms branchés dans notre milieu<sup>616</sup> ».

---

<sup>615</sup> « Vitória do Cinema Novo, Gênova, 1965 ». *Revista Civilização Brasileira*, n° 2, maio 1965.

<sup>616</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 208.

En fait, Glauber Rocha, les autres cinéastes du groupe et la majorité de la critique ont souvent parlé de « réalisme critique » sans jamais définir ce que c'était. Le critique Alex Viany et le philosophe Luiz Carlos Maciel, un ami proche de Rocha et acteur dans son premier court-métrage *Cruz na praça* ("Croix sur la place"), ont été les rares personnes, dans le milieu cinématographique, à avoir associé le terme au nom de Georg Lukacs et à en expliquer la signification. Vers la fin de années 1960, Glauber a commencé non seulement à mentionner le nom du philosophe hongrois quand il parlait de réalisme critique - peut-être sous l'influence de son ami philosophe, de ses voyages en Europe ou en raison des traductions de son œuvre qui ont commencé à circuler au Brésil à partir de 1964 –, mais à refuser l'appartenance de ses films à ce concept, ce qu'il ne faisait pas auparavant.

En réalité, le réalisme critique brésilien concernerait la représentation critique de la réalité des plus démunis prônée par les cinémanovistes et la critique de gauche, sans aucune théorisation, et n'aurait rien à voir avec celui que Georg Lukacs définit comme le réalisme des écrivains bourgeois en opposition au « réalisme socialiste ». Selon Paulo César Saraceni, « que l'on tourne des films au Paraíba<sup>617</sup>, comme c'est le cas de Walter Lima Júnior, ou ici [Rio de Janeiro], comme ce sera mon cas et celui de Caca [Carlos Diegues], l'angle de vision sera souvent celui d'un réalisme critique, en voulant représenter pour le public les problèmes brésiliens<sup>618</sup> ».

Pour Georg Lukacs, ce qui distinguait le réalisme critique du réalisme socialiste était la perspective socialiste du second qu'il considérait comme une perspective intérieure au mouvement socialiste, étant donné l'appartenance de tous ses pratiquants au socialisme, tandis que les écrivains du réalisme critique pouvaient être réactionnaires, même si leurs œuvres comportaient des aspects progressistes<sup>619</sup>. D'après lui, pourvu qu'elle remplisse son rôle de vision et création littéraires, « la perspective socialiste permet donc à l'écrivain une représentation de la réalité sociale et historique plus totale, plus riche, plus concrète qu'aucun des autres points de vue qu'il a pu adopter dans le passé, y compris, bien entendu, celui du réalisme critique<sup>620</sup> ».

Quoi qu'il en soit, le fait est que Glauber Rocha n'aimait pas Lukacs. En fait, nous pensons que le cinéaste brésilien refusait de soumettre son cinéma en le rendant dépendant d'une esthétique ou d'une théorie quelconque qui n'ait pas été conçue ou écrite par lui-même, son art devant rester une

---

<sup>617</sup> Walter Lima Júnior a tourné son premier film *Menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*) dans cet état du Nord-est du Brésil en 1965.

<sup>618</sup> In : VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 122.

<sup>619</sup> Cela résultait de la discussion entre la conception et la méthode suscitée par la « théorie du reflet » de Lénine qui, grosso modo, affirmait que peu importait l'origine politique des écrivains, leur méthode, si leurs œuvres, leur conception, étaient progressistes et critiques de la réalité comme ce fut le cas de Balzac, pour Marx, de Tolstoï pour Lénine et de Balzac, Dostoïevski et Tolstoï pour Lukacs.

<sup>620</sup> LUKACS, Georges. *La signification présente du réalisme*. Traduit de l'allemand par Maurice De Gandillac. Paris : Gallimard, 1960. p.181.

manifestation de son indépendance, de son seul et unique libre-arbitre. Malgré sa réalisation d'un cinéma engagé, il se refusait à rattacher ses films à des dogmes politiques. Il croyait, comme Brecht et Maïakovski, que :

« ... pour de nouvelles idées il fallait avoir de nouvelles formes. De sorte que ne me plaisaient pas les théories des arts politiques réalisées en termes soit de réalisme socialiste soit des théories de réalisme critique définies par Lukacs et tous ceux qui ont écrit sur l'art révolutionnaire. Spécialement en Amérique latine, où l'on trouve de grandes intentions dans les déclarations, mais les résultats dénotent une aliénation complète par rapport au processus cinématographique. C'est-à-dire que des auteurs qui combattent l'aliénation du point de vue sociologique réalisent des films qui – dans leur majorité – apparaissent profondément aliénés et qui sont, au fond, liés aux préjugés culturels colonialistes du cinéma américain ou européen<sup>621</sup>».

Il est intéressant de noter, dans la fin de cette citation, que ce que Rocha attribue à d'autres artistes pourrait aussi être attribué à certains films du cinéma novo. La méfiance de Glauber Rocha envers le philosophe hongrois s'expliquait, probablement, par le fait qu'il avait été constamment associé à l'orthodoxie marxiste et au stalinisme, outre le fait qu'il n'était pas un admirateur des avant-gardes formalistes. Mais une meilleure connaissance de son œuvre aurait sans doute permis au jeune réalisateur brésilien d'avoir un autre point de vue. A l'époque, on ignorait encore les nuances du réalisme-critique en tant que réaction au schématisme du réalisme-socialiste et le fait que, entre les lignes, il faisait l'apologie de l'autonomie de l'esthétique à condition qu'il ne fut pas purement formaliste.

Cette analyse du début du cinéma novo à partir de son premier film nous a permis de constater, comme le souligne Ismail Xavier, ses caractéristiques téléologiques<sup>622</sup>, en ce sens que le cinéma devient un milieu, un instrument, pour atteindre une fin déterminée qui consistait à faire prendre conscience au peuple de son aliénation, l'amener à se révolter et à faire la révolution socialiste avec l'aide de la gauche et d'une supposée bourgeoisie nationaliste. Les objectifs peu prétentieux des jeunes cinéastes se résumaient simplement, ainsi que nous renseigne Carlos Diegues, en la transformation sociale du cinéma, du Brésil et du monde<sup>623</sup>. Pour atteindre ces objectifs, il a fallu instrumentaliser le cinéma, afin qu'il devienne un outil pédagogique.

Cette analyse de *Barravento* montre déjà l'importance que la praxis politique aurait pour les films de la première phase. Pour que leurs films soient révolutionnaires, les cinémanovistes commencent d'abord par instrumentaliser le cinéma, puis mettent en pratique une véritable réification du

---

<sup>621</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. 170.

<sup>622</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo : Brasiliense, 1993. p. 12.

<sup>623</sup> Témoignage du cinéaste dans le documentaire *Vidas cruzadas*, de Alice de Andrade.

politique, qui avait déjà commencé au début des années 1950 mais dont les premières esquisses d'une théorie n'ont eu lieu que vers la fin de la décennie et le début des années 1960 avec, notamment, les membres du Teatro de Arena et du CPC, comme nous avons pu le noter *supra*. Essayons de voir de plus près les formes de cette instrumentalisation et de cette réification du politique.

### 1.4.3 – La réification du politique

Depuis le premier film de Glauber Rocha, nous assistons à cette prééminence du politique et du social qui serait l'une des marques de fabrique du groupe et de la gauche brésilienne pendant longtemps. Cette valorisation d'un contenu politique commence en réalité à devenir une exigence à partir de l'influence du PCB sur le milieu artistique à travers, notamment, l'action des membres du parti liés au cinéma durant les premiers congrès de cinéma réalisés au début des années 1950 et l'exigence d'un cinéma populaire.

En définissant l'authenticité brésilienne par l'existence d'un contenu brésilien auquel serait ajouté, *a posteriori*, la forme critique, tout ce qui était considéré comme réactionnaire et non engagé était critiqué et considéré comme non "typiquement" brésilien ou comme cosmopolite, non nationaliste.

C'était le moment de la mise en pratique d'un projet révolutionnaire où tout ce qui n'était pas politiquement engagé était considéré comme secondaire, comme les aspects ludiques et de divertissement inhérents au cinéma, par exemple. Comme cela avait été souligné au moment où nous avons analysé les rapports entre le CPC et l'Iseb, la culture était réduite à l'idéologie et la culture populaire devenait synonyme d'art engagée. Ainsi, la culture devenait totalement soumise au politique et il n'y avait plus de place pour la culture sans intentions politiques.

Cette réification du politique marquait la rupture des communistes avec l'art moderne. Au Brésil, il s'agissait d'une valorisation de la culture populaire révolutionnaire, mais aussi d'une réaction politique à l'art pour l'art, notamment, à l'abstractionnisme en vogue au Brésil depuis le début des années 1950 avec le concrétisme brésilien inauguré en 1952 avec la création de la revue *Noigandre*, mais lancé officiellement seulement en 1956 avec l'Exposition Nationale d'Art Concret. Dirigé par les poètes Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari et José Lino Grünwald, le concrétisme<sup>624</sup> brésilien, dont la poésie purement formaliste était dépourvue de toute implication

---

<sup>624</sup> Le deuxième court-métrage de Glauber Rocha, *Patio* ("Cour"), réalisé en 1959, est un exercice esthétisant et purement formaliste totalement influencé par l'esthétique concrétiste. Le film est un poème visuel et présente dès le générique des images géométriques, des espèces de signes graphiques, comme le préconisait la poésie concrétiste. D'autres cinémanovistes, comme Carlos Diegues, revendiquent aussi une influence de ce mouvement. Les concrétistes brésiliens, fruit eux aussi de la mentalité « développementiste » des années 1950, aimaient énoncer la phrase selon

sociale, de même que le surréalisme et l'abstractionnisme, entre autres avant-gardes artistiques, était considéré par les communistes comme de l'art décadent.

En interprétant Proudhon, Bourdieu affirme ce qui suit sur l'art engagé par opposition à la notion d'art pour l'art :

« A l'opposé de cet art séparé de la vie sociale, sans foi ni loi, l'art digne de ce nom doit se subordonner à la science, à la morale et à la justice; il doit se donner pour fin d'exciter la sensibilité morale, de susciter les sentiments de dignité et de délicatesse, d'idéaliser la réalité, en substituant à la chose, l'idéal de la chose, en peignant le vrai et non le réel. Bref, il doit éduquer...<sup>625</sup>»

Cette définition de l'art engagé est bien proche, comme l'affirme Bourdieu lui-même, du réalisme socialiste, la vision esthétique du stalinisme. Il est évident que cette survalorisation du contenu, aussi appelé au Brésil de "conteudismo" ("contenutisme") passait par le réalisme socialiste, qui était apparu pour la première fois en 1932 dans l'ancienne Union Soviétique. Un article publié dans la *Literaturnaia Gazette* et intitulé « La véracité dans la figuration de la révolution » assurait que « les masses exigent de l'artiste la sincérité et la véracité du réalisme socialiste, révolutionnaire dans la figuration de la révolution prolétaire<sup>626</sup> ».

Au Brésil, le réalisme socialiste apparaît au début des années 1950 quand le PCB avait coordonné le lancement de différents types de revues politiques et culturelles. Parmi les titres importants, nous soulignons la publication de la revue *Fundamentos*, qui n'a existé que de 1948 à 1955, et la publication de la collection de livres au nom suggestif de *Romances do Povo* ("Romans du Peuple") par la maison d'édition communiste Victoria. Responsable de la diffusion du réalisme socialiste au Brésil, la collection, dirigée par l'écrivain communiste Jorge Amado, a publié une vingtaine de romans qui racontaient dans leur majorité des histoires manichéennes autour de personnages héroïques, populaires et, invariablement, communistes. De tous les livres publiés, un seul était d'un auteur brésilien, ce qui montre bien la distance entre le PCB et la réalité brésilienne<sup>627</sup>.

---

laquelle toute réalité nouvelle exige des formes nouvelles. Et cette phrase a eu un énorme impact sur les jeunes cinéastes. D'ailleurs, ce sont les concrétistes qui récupèrent, dans une tentative de défendre leur formalisme, la phrase de Maïakovski dans lequel il affirme « qu'il n'y a pas d'art révolutionnaire sans forme révolutionnaire ». Phrase dont les cinémanovistes ont fait leur devise lors de la polémique avec les membres du Centre Populaire de Culture (CPC) qui exigeaient une forme de cinéma plus simple et moins hermétique, de façon à faciliter la communication avec le peuple.

<sup>625</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 50.

<sup>626</sup> STRADA, Vittorio. « Do 'réalisme socialiste' au zhdhanovismo ». in : HOBBSAWM, Eric (org). 2e ed. 12 Vols. *O marxismo na época da terceira internacional : problemas da cultura e da ideologia*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques, Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987 (Vol 9 de *Historia do marxismo*). p. 190.

<sup>627</sup> Pour plus de détails sur la collection *Romances do Povo* et sur les maisons d'éditions du PCB, lire d'Antonio Albino Canelas Rubim : *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador : Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1995.

Date aussi des années 1950 le lancement de la trilogie écrite par Jorge Amado et intitulée *Subterrâneos da liberdade* ("Souterrains de la liberté"). L'histoire se passe pendant la dictature de l'Etat Nouveau et raconte la lutte des révolutionnaires du PCB contre le fascisme du président Getúlio Vargas et contre l'impérialisme américain, mais aussi la torture subie par ses membres avec la connivence de la classe dominante. Les ouvriers et les révolutionnaires y sont exemplaires et le traître est un trotskiste. Ce n'est pas un hasard si ces romans sont considérés à la fois comme un modèle de réalisme socialiste à la brésilienne et de mauvaise littérature.

Ce type de roman mettait en place un style de récit dans lequel :

« Le modèle, intrinsèquement déséquilibré par la prédominance du politique sur le proprement culturel, met en valeur, en général, davantage l'auteur que l'œuvre et se restreint au contenu, en oubliant presque la forme. Celle-là n'a d'importance que lorsqu'elle est subordonnée au contenu et aux nécessités de sa facilité expressive. La qualité immanente du matériel culturel et artistique, le tendu et délicat ajustement entre forme et contenu, la créativité, etc. deviennent des éléments secondaires. A ce moment, surviennent les exigences politico-idéologiques, même si elles ne sont pas formulées en limites et modèles précis ou souvent sectaires<sup>628</sup>».

Le courant a commencé à décliner avec la mort de Staline en 1953 et la dénonciation en 1956 de ses crimes par Khrouchtchev pendant le XXème Congrès des PCUS. Cette fin a provoqué des hésitations dans les maisons d'édition du PCB qui, soudainement, ne savaient plus quoi publier ou quelle ligne éditoriale suivre, ce qui a conduit à une certaine flexibilité et diversité de la ligne éditoriale qui a finalement ouvert un espace pour les théories et les penseurs marxistes plus critiques au lieu des textes sectaires et dogmatiques, de véritables manuels soviétiques auxquels les intellectuels étaient habitués. Mais ce n'est qu'après 1956 et notamment au début des années 1960 qu'ont commencé à arriver au Brésil les premiers textes des marxistes critiques. Cette ouverture a surtout permis aux intellectuels communistes de respirer un peu de liberté, libres de la pression du parti. Car l'intellectuel qui ne suivait pas la ligne du parti était immédiatement marginalisé et qualifié de réactionnaire.

Ainsi, il n'y en avait pas beaucoup qui osaient braver les lois autoritaires du parti. Mais avant 1956, la plupart des intellectuels de gauche croyait vraiment aux pouvoirs magiques du réalisme socialiste et à l'importance d'un cinéma et d'un art au contenu politique. Selon le peintre Carlos Scliar, qui avait présenté Nelson Pereira dos Santos à Joris Ivens à Paris en 1949, il était important de défendre le réalisme socialiste dans la mesure où il permettait aux personnes conscientes de vouloir changer

---

<sup>628</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. « Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil ». In : *Historia do Marxismo no Brasil*. MORAES, João Quartim de (org). 2e. Campinas : Editora da Unicamp, 2007. p. 454-455.

la réalité environnante. Cette possibilité de changement les enthousiasmait d'une telle manière, qu'ils la diffusaient un peu partout avec beaucoup de sectarismes<sup>629</sup>.

Cette réification du contenu politique a provoqué au Brésil des situations pour le moins curieuses. A cause de leur apolitisme, certains des grands auteurs de la littérature brésilienne ont été critiqués par les communistes. C'est le cas, par exemple, de Machado de Assis, de João Guimarães Rosa, dont l'influence sur Glauber Rocha est indéniable, et de Rachel de Queiroz.

L'histoire de cette dernière, grande romancière et membre du parti, est encore plus éloquente sur ce radicalisme parfois pamphlétaire. L'un des ses livres, *João Miguel*, fut censuré et interdit de publication par le parti qui l'a accusé de manquer au devoir de romantisme révolutionnaire et de n'avoir pas de "héros positifs". Ce qui, toutes proportions gardées, fait penser à la critique de la gauche française, notamment de la part de Simone de Beauvoir, qui accusait le nouveau roman français de n'être pas révolutionnaire, ou à la critique des communistes à James Joyce, Robert Musil et Franz Kafka, entre autres artistes accusés d'être réactionnaires ou excessivement formalistes.

La réification du politique a eu pour résultat que le Modernisme ait été presque raillé, totalement renié par les critiques littéraires de gauche, notamment ceux liés au PCB. La Bossa Nova et le Tropicalisme ont aussi été violemment attaqués, mais au contraire des *chanchadas* - grande victime des réifications politique et intellectuelle -, les autres mouvements ont souvent joui, pour être des mouvements intellectuels, de l'approbation, même si elle était parfois silencieuse, des membres moins radicaux de la gauche et de presque toute la critique spécialisée.

Par ailleurs, José Ramos Tinhorão, l'un des plus grands critiques et chercheurs de musique brésiliens, constitue l'un des rares cas d'un critique de gauche, totalement dévoué au réalisme-socialiste et à l'anti-impérialisme, à avoir été critiqué et marginalisé pour ses positions nationalistes exagérées (ce qui n'a jamais été le cas d'un Alex Vianny ou d'un Jorge Amado, pour ne citer que deux staliniens notoires, peut-être parce que ces derniers, malgré leur attachement au réalisme socialiste, n'ont jamais usé de leurs plumes contre les mouvements intellectuels brésiliens). Aujourd'hui, quasiment oublié et totalement isolé, Tinhorão se plaint d'avoir subi l'ostracisme de l'intelligentsia nationale en raison de ses diatribes marxistes contre la Bossa Nova et le Tropicalisme.

S'agissant de cinéma, la patrouille idéologique n'a pas été différente. Les cinéastes sans œuvre engagée étaient la proie des critiques des cinémanovistes et de la critique de gauche. Ainsi, au début du cinéma novo, Paulo César Saraceni est critiqué pour aimer Federico Fellini et cela n'aurait

---

<sup>629</sup> SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos...* Op. cit. p. 64-65, note de pied de page n° 11.

pas été différent s'il avait aimé Michelangelo Antonioni ou Ingmar Bergman, considérés comme des cinéastes ennuyants et bourgeois. *Limite*, un très grand film brésilien, fut, comme nous avons vu, durement critiqué pour son manque d'engagement politique, parce qu'il était considéré comme un modèle de l'art pour l'art. Nous pouvons citer encore toutes les *chanchadas*, la grande victime (à tort) de la réification du politique, *O cangaceiro* (*Sans peur, sans pitié*, 1953) de Lima Barreto, les films de Walter Hugo Khouri, *Assalto ao trem pagador* (*L'attaque du train postal*, 1962), de Roberto Farias, et *O pagador de promessas* (*Parole donnée*, 1962), de Anselmo Duarte. A l'exception du film *O Cangaceiro* et des films de Khouri, tous les autres films cités ci-dessus ont aussi été critiqués pour l'aspect classique de leur narration et parce qu'ils n'étaient pas des films modernes, des films d'auteur.

#### 1.4.4 - L'instrumentalisation de l'art

Au Brésil, l'idée d'éduquer à travers l'art n'est pas nouvelle et nous pouvons attribuer la première initiative au travail des jésuites d'éducation et puis de catéchisation des indiens brésiliens par le théâtre à partir du milieu du XVIème siècle. Si nous faisons abstraction de son aspect religieux, l'entreprise jésuite peut très bien être mise en parallèle avec l'entreprise des cinéastes, laquelle présentait quelques similitudes avec son intention civilisatrice et ses aspects d'acculturation et d'endoctrinement, bien que poursuivant des objectifs totalement différents.

Ensuite, il y a eu pendant le Romantisme, la poésie sociale, critique, réaliste et très engagée de Castro Alves qui, inspiré par la poésie humaniste et politique de Victor Hugo, a mis son œuvre au service d'une cause politique et idéologique, celle du combat contre l'esclavage, entre autres injustices de l'époque. La poésie libertaire et pleine d'indignation et de révolte romantique du poète *bahianais* a eu une grande influence sur Glauber Rocha, sur la poésie engagée d'un Carlos Drummond de Andrade et même sur quelques chansons de protestation apparues dans les Festivals de la Chanson des années 1960.

Castro Alves, croyant à la force de persuasion de sa belle poésie et à son caractère de tribun, allait vers le peuple, à travers ses écrits ou directement à travers ses discours sur les places populaires, pour défendre la libération des esclaves, mais aussi pour critiquer, de manière générale, tous les maux qui corrompaient la société brésilienne de l'époque. Castro Alves, aussi bien que les cinémanovistes, espérait que le peuple écoutât et comprît ses idées et ensuite se rebellât contre les injustices et les inégalités sociales.

Dans une population beaucoup plus réduite et élitiste, avec un plus grand nombre de personnes libres éduquées, que celle du Brésil des années 1960, il ne nous paraît pas improbable que les paroles sophistiquées du jeune poète ait trouvé écho, même si, mort à la fleur de l'âge, il n'a pas eu le temps de voir ses efforts triompher avec la libération des esclaves en 1888, 17 ans après sa mort pour cause de tuberculose à 24 ans.

En 1947, l'année du centenaire de la naissance de Castro Alves, la revue communiste *Literatura* ("Littérature") a publié un document signé par quelques 300 intellectuels majoritairement communistes. Le texte exalte ses qualités de poète du peuple et son engagement pour la liberté des Noirs et des opprimés et affirme que « nul doute que la meilleure façon de célébrer le centenaire de Castro Alves consiste à réaffirmer la foi patriotique et démocratique qui émerge du contenu de son œuvre comme un programme permanent de pensée et d'action au service du peuple<sup>630</sup>».

Nous avons vu dans le premier chapitre de la première partie comment, en 1934, la conjugaison d'une loi protectionniste obligeant à la diffusion de films de court-métrage nationaux avec la création d'un Département de Propagande et Diffusion Culturelle, inspiré de certains gouvernements dictatoriaux européens, avait permis l'émergence de films à finalité éducative stimulés et produits par l'État, ce qui avait donné une grande impulsion à l'industrie cinématographique brésilienne. Trois ans plus tard, cette production de films de court-métrage éducatifs serait totalement étatisée avec la création en janvier 1937 de l'Instituto Nacional do Cinema Educativo (l'Ince), qui avait Humberto Mauro comme l'un de ses directeurs.

En visant la centralisation du pouvoir dans la capitale et la nationalisation du pays, qu'il considérait excessivement fédéraliste à son goût, Getúlio Vargas a essayé de mettre fin au pouvoir régional des élites oligarchiques et de se rapprocher du peuple. A partir des années 1930, tout ce qui concernait le peuple et qui était autrefois source de critique est devenu un modèle à exalter. Ainsi, une grande partie des films éducatifs de cette période a abordé de manière traditionaliste et populiste certains aspects de la culture, des mythes et des héros populaires qui servaient aussi à la propagande du régime. C'est une période faste pour la culture populaire qui a vu l'apparition des premiers *musicarnavalesques* qui ont servi de socle narratif aux *chanchadas*.

Dans le cinéma mondial, il y a eu le cinéma russe des années 1920 et son engagement à côté de la révolution et de l'État soviétique qui leur commandait des films historiques au caractère bien didactique. Dans la plupart des films de cette époque, nous assistons, de manière schématique et manichéenne, à la condamnation de l'ancien régime tsariste (*La Grève*, 1924, de Sergueï Eisenstein, et *La Mère*, 1926, de Vsevolod Poudovkine), la représentation des luttes pré-révolutionnaires (*Le*

---

<sup>630</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. « Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil ». In : *Historia do marxismo no Brasil*. Op. cit. 445.

*cuirassé potemkine*, 1925, et *Octobre*, 1928, d'Eisenstein, *La fin de Saint-Pétersbourg*, 1927, de Vsevolod Poudovkine, et *Arsenal*, 1929, d'Alexandre Dovjénko) ou encore l'histoire de la collectivisation des terres (*La ligne générale*, 1929, de Sergueï Eisenstein, et *La terre*, 1930, d'Alexandre Dovjénko) et des guerres civiles (*Tempête sur l'Asie*, 1928, de Vsevolod Poudovkine). Certains de ces films, à l'instar de ceux du cinéma novo, n'ont pas trouvé la compréhension souhaitée auprès du public.

Dans tous les cas cités ci-dessus, nous constatons que l'art perd sa signification primaire d'art pour l'art, mais qui évidemment n'était pas l'unique, et en acquiert une autre, latérale comme dirait Glauber Rocha, de transformation sociale. A partir de là, l'art se confond avec l'idéologie de ses idéalisateurs, de ses créateurs, qui n'est pas forcément la même que celle de son public, et devient un outil pédagogique et éducatif de lutte politique. L'art est ainsi instrumentalisé et gagne un aspect téléologique en devenant l'art de la persuasion.

Dans ce processus éducatif et civilisateur, plein d'ethnocentrismes, il revient à l'intellectuel, détenteur supposé du monopole du savoir, de jouer le rôle de rédempteur d'un peuple ingénu et incapable de se défendre tout seul. Influencés par le concept de "situation coloniale" de l'Iséba, ces intellectuels considéraient le Brésil comme étant totalement dépendant des pays étrangers, économiquement, politiquement et culturellement. Pour eux, la culture des pays dominés était celle imposée par les pays dominants, ce qui signifiait que la culture populaire brésilienne était aliénée. Ainsi, il fallait désaliéner le pays avant de faire la révolution et le cinéma était l'outil dont disposaient les réalisateurs pour essayer de reconstruire ou, du moins, de réparer le Brésil et le monde. Le cinéma obtient le sens que Fanon attribuait à la littérature nationaliste de combat qui « informe la conscience nationale, lui donne forme et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives. Littérature de combat parce qu'elle prend en charge, parce qu'elle est volonté temporalisée<sup>631</sup> ». Dans ce sens, ce n'est pas un hasard si Rocha proclame que « nous voulons des films de combat à l'heure du combat<sup>632</sup> ».

Sur l'importance de l'instrumentalisation de l'art et du cinéma comme un manifeste, le critique et réalisateur Maurício Capovilla affirmait en 1963 que :

« l'attitude spécifique de la culture et de l'art est de penser. Et penser cette réalité [la brésilienne] c'est l'obliger à solutionner les contradictions. La culture comme superstructure sera inévitablement d'autant plus extensive, plus riche, plus originale que les conditions matérielles de l'existence du peuple seront élevées. Mais tandis

---

<sup>631</sup> FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002 – (La Découverte Poche;134. Essais). p. 228

<sup>632</sup> Apud : MORAES, Denis. *A esquerda e o golpe de 64 : 25 anos depois as forças populares repensam seus mitos, sonhos ilusões*. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989. p. 24.

qu'il [le peuple] sera en train de se débattre dans le contexte du développement, la culture pour être utile, valide et sérieuse, doit exprimer, diffuser et critiquer cette situation<sup>633</sup>».

Mais pour les jeunes réalisateurs brésiliens des années 1960 - de gauche, membres ou simples sympathisants du PCB, mais en même temps politiquement et culturellement indépendants, surtout en matière de questions esthétiques –, il ne suffisait pas simplement d'instrumentaliser le cinéma en le transformant en véhicule de réformes sociales et de "catéchisation" idéologique et culturelle. Le cinéma est aussi un art. C'est pourquoi il fallait aussi chercher une façon spécifique de transmettre leur message artistique, qui serait une forme d'authenticité de ce cinéma, cherchant non seulement à traduire la réalité sous-développée du pays mais à être en rapport avec elle :

« Tout ce qui se tentait ou se pensait traduit une quête difficile d'une forme cinématographique adaptée aux exigences et aux possibilités d'un pays sous-développé et inculte, où tout est encore à faire, et pas seulement en matière de cinéma. Il s'agissait de la tentative d'atteindre et, si besoin était, d'inventer une expression cinématographique adaptée à une certaine réalité culturelle, économique, politique, sociale, qui fût à la fois reflet de cette réalité et facteur actif de son surassement. On proposait que le cinéma aidât à former une nouvelle culture, en s'appuyant sur la préexistante pour l'enrichir et la transformer. Ainsi, en termes sociologiques, on comprenait le cinéma en tant que manifestation représentative d'une réalité historique déterminée qui prétendait dévoiler et analyser de façon critique, et en tant que facteur intervenant sur cette réalité. Et en termes esthétiques – en tant qu'art –, le cinéma devrait être non seulement un objet de jouissance, simple spectacle, mais aussi et surtout une forme de réflexion, un moyen d'être en rapport et d'interagir avec la réalité brésilienne – et ce serait celui-là, le critère de sa valeur artistique<sup>634</sup>».

Toutefois, cette instrumentalisation ne possédait pas un niveau programmatique bien précis, fruit d'une réflexion mûrie et bien façonnée. Volontariste, elle était réalisée un peu au gré des subjectivités idéologiques de ses auteurs, comme une vision extérieure et idéologiquement construite de la réalité représentée. Vérité absolue, cette vision idéologiquement construite de l'altérité n'a jamais été perçue comme une vision parmi d'autres possibles, comme une simple vision d'un groupe par rapport à celle d'un autre, mais comme la seule possible<sup>635</sup>. On ne concevait

---

<sup>633</sup> CAPOVILLA, Maurice. « Um cinema entre a burguesia e o proletariado ». *Revista Brasiliense*, n° 43, set/out de 1962. p. 19.

<sup>634</sup> GALVÃO, Maria Rita, SOUZA, Carlos Roberto de. « Cinema Brasileiro : 1930-1964. » In : FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 3e ed. 11 vols. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Historia Geral da Civilização Brasileira ; t.3, v.4). p. 495.

<sup>635</sup> D'après Daniel Pécaut, « Quatre caractéristiques se retrouvent dans les diverses définitions isébiennes de l'idéologie. Elle est explicitation du mouvement du réel. Elle est l'affirmation d'une unité par delà la multiplicité des intérêts. Elle exprime une logique émancipatrice. Elle comporte enfin un projet de transformation volontariste ». Si nous pensons que l'Iséb a eu une énorme influence sur les jeunes intellectuels de ces années-là, on comprend mieux leur posture un peu impériale envers la culture populaire. In : PECAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1989. p. 101.

pas la culture de l'autre à partir de sa propre histoire, mais à partir d'une idéologie qui leur était extérieure. Dans ce cas, l'idéologie acquérait le sens bourgeois de négation de l'histoire où un discours idéal cherche à reconstruire le réel, devenant, comme le préconisait Althusser, une sorte de « relais par lequel, et élément dans lequel, le rapport des hommes à leurs conditions d'existence se règle au profit de la classe dominante<sup>636</sup> », symbolisée non seulement par la classe d'origine des intellectuels, mais aussi par le rapport à la position de supériorité que les intellectuels s'attribuaient dans le processus de transformation de la culture populaire et, conséquemment, de la société. Cela ne veut pas dire, loin s'en faut, que les cinémanovistes étaient des bourgeois, mais cela sert tout simplement à démontrer les contradictions que leur position embrassait.

Ce manque de programme minutieux et plus réfléchi autour de leurs idées, ainsi que d'un peu de dialectique, était d'autant plus étonnant dans la mesure où ce cinéma et cette instrumentalisation cinématographique -, au contraire du cinéma russe des années 1920 et 1930, n'étaient ni commandés ni sponsorisés par l'État ou par le PCB, mais à peine suggérés par l'idéologie partisane. Dans le fond, cette envie d'instrumentalisation constituait un produit du libre arbitre des intellectuels et de leur envie de réforme, de changement d'une société injuste et inégale envers les classes subalternes, même s'il y avait convergence avec les idées du PCB.

Mais même en gardant une posture d'indépendance, ces intellectuels ne se sont jamais posé la question de savoir si le type d'instrumentalisation qui condamnait la culture populaire sans penser à son histoire particulière de résistance et d'affirmation identitaire était la meilleure manière de faire. Ils n'ont jamais envisagé de se placer du côté du peuple. Ils n'ont pas pensé à considérer la culture par un autre biais que celui de l'aliénation. Ils n'ont jamais imaginé jusqu'à quel point cette vision du populaire répétait quelques conceptions ethnocentriques des pays colonialistes qu'ils critiquaient. Dans leur conception, le populaire était aliéné et le rôle de le désaliéner, d'éduquer un peuple inculte et mal élevé revenait au cinéma et aux intellectuels.

Outre cette prétention qui leur permettait de penser qu'ils pouvaient entamer un dialogue avec une classe sociale spécifique en la critiquant, les jeunes intellectuels et réalisateurs ont cru qu'ils pouvaient parler à un public quasiment analphabète et peu accoutumé à l'art avec un cinéma sophistiqué, ponctuellement hermétique et totalement différent du cinéma auquel ils étaient habitués. En dépit de tout, les jeunes et romantiques révolutionnaires ont cru au réveil et à une subséquente rédemption du peuple brésilien, du Brésil et de l'industrie cinématographique brésilienne à travers des films engagés, modernes et anti-commerciaux, alors qu'il paraissait

---

<sup>636</sup> ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris : La Découverte, 2005. p. 11.

évident, depuis le départ, que la forme même de cette instrumentalisation posait quelques problèmes et qu'elle ne pourrait pas fonctionner.

En outre, ils n'ont jamais pensé aux problèmes culturels que l'instrumentalisation de l'art posait sur une longue durée. Ils ne se sont jamais rendu compte qu'en transformant le cinéma en véhicule de transmission d'une idéologie, ils transformaient la culture en quelque chose d'utilitaire et de didactique et que cela, pour mieux intentionné que cela soit, ne pouvait pas durer longtemps car cela subvertissait les lois immanentes de la culture, comme le note Hannah Arendt, pour qui :

« La culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin. Et pour cet utilitarisme de la fonction, cela ne joue pratiquement pas que les besoins en question soient d'un ordre élevé ou inférieur. Que les arts soient fonctionnels, que les cathédrales satisfassent un besoin religieux de la société, qu'un tableau soit né de l'envie de s'exprimer de l'individu peintre, que le spectateur le regarde par désir de se perfectionner, toutes ces questions ont si peu de rapport avec l'art et sont théoriquement si neuves qu'on est tenté simplement de les évacuer comme préjugés modernes<sup>637</sup> ».

Cette instrumentalisation du cinéma faisait partie du rêve utopique de transformation sociale de la société brésilienne à travers les arts, en configurant une espèce de messianisme romantique qui associait culture et idéologie. Avant d'analyser les particularités de ce messianisme intellectuel, il est important de noter que cette association, qui a caractérisé le mouvement autour de la quête d'un cinéma brésilien à partir des années 1950, n'était pas nouvelle dans le sens où elle reflétait une ancienne envie des classes dominantes brésiliennes de définir une identité nationale à partir d'un élément populaire transformé en symbole national. Cela constituait un processus typique d'universalisation du particulier. Voyons à présent les aspects de ce populaire-national.

#### 1.4.5 – Le populaire-national

Depuis les premiers congrès de cinéma, nous avons vu s'affirmer l'idée qu'un cinéma "typiquement brésilien" devrait avoir un contenu et une thématique nationaux. Puis, au fur et à mesure que grandissait l'influence des communistes et du réalisme socialiste dans les milieux artistiques brésiliens, nous avons vu qu'il ne suffisait pas d'avoir une thématique nationale, mais qu'il fallait aussi être critique ou, mieux, réalistico-critique. Puis, à partir de la publication du texte de Gianfrancesco Guarnieri, « Le théâtre comme expression de la réalité nationale », publié en 1959,

---

<sup>637</sup> ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Op.cit. p. 266-267.

on a vu émerger l'idée que le "typiquement national" passait aussi par la représentation objective de la culture populaire, considérée comme unique source d'authenticité et d'enseignement. Donc, c'est dans un processus quasiment concomitant à l'émergence du cinéma novo qu'ont lieu les discussions sur un populaire-national.

Mais avant, nous avons expliqué comment les premiers films d'Alex Viary et de Nelson Pereira dos Santos ont essayé de donner forme aux questions nationalistes discutées dans les débats au sein des congrès. En quête d'une identité pour le cinéma brésilien, les nouveaux films, en aucun cas, ne devraient répéter la légèreté du cinéma populaire des *chanchadas* ou le cosmopolitisme abstrait fait de sophistication technique creuse des films des grands studios. Le nouveau cinéma brésilien devrait s'appuyer sur une représentation critique de l'univers et de la culture des classes subalternes brésiliennes. Un cinéma "typiquement brésilien" ne devrait pas se contenter de simplement représenter la réalité, mais devrait la dénoncer en rendant la population consciente de ses problèmes. La culture populaire, une fois de plus, est érigée en symbole national et modèle identitaire d'un cinéma "typiquement brésilien". Analysons maintenant les particularités de ce populaire-national brésilien.

Avant de définir ce que les prétendants théoriciens, les critiques et les cinéastes brésiliens entendaient par "national-populaire" ou, comme nous préférons l'exprimer, "populaire-national", voyons ce que le théoricien communiste italien Antonio Gramsci, inventeur du concept, avait écrit sur le sujet. N'ayant pas vraiment théorisé le concept, Gramsci le définit dans ses très fragmentés *Quaderni del carcere (Carnets de prison)* à partir d'un exemple, qui est en réalité un contre-exemple, qui constitue la négation de ce que serait le national-populaire. Répondant aux inquiétudes nationalistes de la critique fasciste, préoccupée par le fait que les journaux italiens publiaient en feuilleton des romans français du XIX<sup>ème</sup> siècle d'Alexandre Dumas et de Paul Fontenay au détriment du roman moderne italien, Gramsci explique que cela était possible parce que :

« En Italie, le terme 'national' possède une signification très restreinte idéologiquement et, de toute manière, ne coïncide pas avec 'populaire', puisqu'en Italie les intellectuels sont éloignés du peuple, c'est-à-dire, de la 'nation' ; ils sont liés, au contraire, à une tradition de caste qui n'a jamais été brisée par un fort mouvement politique populaire ou national venu d'en bas<sup>638</sup>. [...] Les intellectuels ne viennent pas du peuple, même si accidentellement quelques-uns d'entre eux sont d'origine populaire ; ils ne sont pas liés au peuple (sauf dans la rhétorique), ils ne les connaissent pas ni ne sentent ses nécessités, ses aspirations et ses sentiments diffus ;

---

<sup>638</sup> Gramsci fait allusion ici aux mouvements plutôt réformistes que révolutionnaires survenus tout au long de l'histoire italienne et qu'il a qualifié de « révolution passive » parce que, contrairement à d'autres pays comme la France, ils venaient toujours d'en haut.

mais ils sont, en face du peuple, quelque chose de détaché, libre dans l'air, c'est-à-dire une caste et non une articulation (avec fonctions organiques) du peuple même<sup>639</sup>».

Sans aucune mention particulière ni à "national" ni à "populaire", le texte nous permet d'inférer que le "populaire-national" entraînerait une plus grande association entre les intellectuels et le peuple, c'est-à-dire la nation, qui pourrait non seulement permettre la création d'une littérature, d'un art en général - inspiré des sentiments populaires et, donc, nationaux, en opposition à un art de caste, élitiste et cosmopolite - mais aussi la fondation du "peuple-nation". Autrement dit, la distance entre les intellectuels et le peuple empêcherait la création d'un art populaire et national qui correspondrait aux envies du peuple italien, l'obligeant à consommer un art populaire étranger, comme la littérature française du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Avant de poursuivre, essayons de voir ce que Gramsci comprend par "national" et "populaire". Selon la philosophe brésilienne Marilena Chaui, Gramsci donnait à "national" un sens presque romantique de récupération du passé historique et culturel italien institué « comme patrimoine des classes populaires<sup>640</sup> » qui était soit ignoré par les intellectuels soit utilisé comme propagande par les fascistes. Pour Gramsci, la culture populaire, qu'il confondait d'ailleurs avec le folklore, était une culture à part entière qui représentait une vision du monde des classes subalternes par opposition au monde officiel.

Concernant le populaire, Gramsci lui attribuerait le sens de typique et d'universel à la fois. C'est à l'artiste et à l'intellectuel qui reviendrait le rôle de trouver ce typique dans la culture populaire nationale et de lui donner une forme universelle qui pourrait être perçue et comprise par le peuple en tant que tel. Et cette notion d'universel ouvert et non fermé vers l'extérieur est très importante pour le "national-populaire". Comme le souligne Carlos Nelson Coutinho, le "national-populaire" « ne peut pas être compris, en ce qui concerne ses figures concrètes et son contenu, comme quelque chose d'opposé à l'universel, comme la simple affirmation de nos prétendues racines culturelles 'autonomes' contre la pénétration du 'cosmopolitisme aliéné<sup>641</sup> ».

Dans une citation qui nous apporte un peu d'éclaircissement sur les affinités et les différences par rapport à la conception "populaire-national" du cinéma novo, voyons comment Marilena Chaui explique le populaire chez Gramsci. Pour la philosophe, outre l'universalisme, chez Gramsci le populaire est synonyme de :

---

<sup>639</sup> GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Tradução, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. p. 42-43.

<sup>640</sup> CHAUI, Marilena. *Seminários*. Coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 15.

<sup>641</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil : ensaios sobre idéias e formas*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 60.

« capacité à capter dans le savoir et dans la conscience populaires des instants de 'révélation' qui changent la vision du monde de l'artiste ou de l'intellectuel qui, *en ne se mettant pas dans une attitude paternaliste ou tutélaire face au peuple*, transforme en œuvre la connaissance ainsi acquise [...]. Signifie aussi la capacité à transformer des situations produites par la formation sociale en thèmes de critique sociale identifiable par le peuple [...]. Signifie, finalement, la sensibilité capable de 'se lier aux sentiments populaires', de les exprimer artistiquement, la valeur artistique de l'œuvre ayant peu d'intérêt dans ce cas [...]. Dans la perspective gramscienne, le populaire dans la culture signifie, pourtant, la transfiguration expressive de réalités vécues, connues, reconnaissables et identifiables, dont l'interprétation par l'artiste et par le peuple coïncident<sup>642</sup>». (C'est nous qui soulignons).

Cette définition nous permet de commencer à définir, par la négation, par ce qu'il n'est pas, le "populaire-national" brésilien. La représentation du populaire des intellectuels et des artistes brésiliens ne visait pas forcément à s'inspirer de cette culture pour changer leur vision du monde. Bien au contraire, c'était la vision du monde des intellectuels qui essayait de bouleverser une culture populaire considérée comme aliénée et, ce faisant, de changer la vision du monde et, dans un deuxième temps, l'univers même des classes subalternes. Le peuple étant incapable de se rendre compte par lui-même de son aliénation, il reviendrait à l'avant-garde intellectuelle de les conscientiser et de les amener, sous la direction des intellectuels, à faire la révolution. Ce qui configurerait une sorte de révolution passive, venue d'en haut, tout ce que Gramsci, malgré toute sa réification de l'intellectuel, détestait. En partant de ce principe paternaliste qui voulait aider en critiquant, parfois en méprisant, les points de vue ne pouvaient pas converger.

Chaui ne parle pas d'idéologie ni d'une tendance quelconque, même s'il y est question de "critique sociale". En fait, cette "critique sociale", qui caractérise et définit le 'national-populaire' gramscien, apporte, comme seul point d'intercession entre les œuvres de diverses tendances et genres, le problème du "réalisme critique" - comme méthode et non comme style -, qui a guidé, de manière générale, la quasi-totalité de la critique marxiste. Selon le "national-populaire", peu importait la tendance ou la forme de l'objet artistique. L'important était que l'art s'oppose à la culture bourgeoise et puisse éclairer les hommes, les conduisant à réfléchir quand ils sont confrontés à ce même objet artistique. Concernant le réalisme critique - art de contenu -, l'art doit aussi s'opposer impérativement à l'art bourgeois et à la théorie de l'art pour l'art qui inspire ce dernier. Toutefois, le contenu à lui tout seul, c'est-à-dire, le thème, ne définit pas, avec un *a priori*, le national-populaire. Ainsi, il n'y a pas, comme l'observe Carlos Nelson Coutinho, un art "national-populaire" en amont

---

<sup>642</sup> CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 17.

de la création artistique, mais seulement en aval<sup>643</sup>. C'est le traitement du sujet, le type de focalisation qui le détermine. Ce qui, grosso modo, signifie que c'est le réalisme critique qui détermine le "national-populaire" et qu'il n'y a pas d'art "national-populaire" réactionnaire.

Alors, comment se configurait le "national-populaire" à la brésilienne ? Mis à part l'engagement, c'est-à-dire, la critique de la réalité et l'instrumentalisation de l'art comme processus de prise de conscience des subalternes, le concept brésilien présentait peu de similitudes avec celui de Gramsci, dont l'œuvre n'avait pas encore été traduite en portugais dans les années 1950 et début des années 1960. En outre, et peut-être à cause de la non connaissance de l'œuvre du théoricien italien, les intellectuels brésiliens ignoraient encore les concepts d'hégémonie et de contre-hégémonie et préféraient utiliser le concept d'aliénation en ce qui concernait la culture populaire<sup>644</sup>.

Tandis que, chez Gramsci, national signifiait la reconnaissance d'un passé historique encore non récupéré par les élites et populaire gardait des liens étroits avec l'univers des classes populaires<sup>645</sup>, pour les intellectuels brésiliens, comme pour les romantiques allemands, les concepts de "populaire" et de "national" s'équivalaient. National était synonyme de nationaliste et s'opposait à étranger. Du point de vue politique, le terme faisait partie de la lutte anti-impérialiste contre la dépendance politique, culturelle et économique du pays. Populaire était synonyme d'engagement. La superstructure étant envisagée comme le reflet de l'infrastructure, c'est-à-dire de la situation coloniale de dépendance étrangère, le populaire ne pouvait pas être autre chose qu'aliéné. Malgré son obliquité, cette démarche permettait une ouverture vers la reconnaissance et la valorisation d'un populaire - en opposition à un art bourgeois, élitiste et cosmopolite - qu'il fallait tout de même désaliéner pour qu'il redevienne brésilien et national.

Toutefois, du point de vue artistique, le "populaire-national" brésilien était, assez souvent, perçu aussi comme synonyme de typique, d'authentique, mais surtout de brésilité, ce qui lui donnait un

---

<sup>643</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 63-64.

<sup>644</sup> Gramsci ne concevait pas la culture populaire / le folklore comme aliéné, contrairement à la gauche brésilienne. Il défendait qu'il n'y avait pas d'aliénation, mais tout simplement une hégémonie intellectuelle, synonyme de domination idéologique d'une culture sur l'autre. Ainsi, il considérait fondamental pour l'aboutissement de la révolution prolétarienne que la culture populaire ait l'hégémonie sur la culture bourgeoise, qu'elle constitue une sorte de contre-hégémonie. C'est cette inversion hégémonique qui permettrait l'avènement de la révolution, et non le contraire. Pour Gramsci, l'hégémonie des idées des classes dominantes au sein des classes subalternes est la seule responsable du non déclenchement des révolutions dans les sociétés capitalistes comme il avait été prévu par Marx. Gramsci, qui croyait fermement à la capacité et à la force de la superstructure, pensait qu'une révolution prolétarienne ne pourrait jamais se maintenir seulement par la coercition et la suprématie économique. Il fallait une contre-hégémonie. Pour y parvenir, il fallait aider le peuple à développer sa propre culture à travers la constitution d'un groupe de forces sociales unies autour d'un même intérêt qu'il a dénommé "bloc historique", lequel, divisé en État et en Société Civile, serait le responsable, par la diffusion et la propagation des idées, de la nouvelle idéologie à travers les diverses institutions sociales, notamment à travers la religion, l'enseignement, les partis politiques et la culture populaire. Cet investissement sur la base était la seule manière d'éviter les "révolutions passives", les mouvements réformistes venus d'en haut. Pour plus de détails sur les rapports entre les notions d'hégémonie et de "bloc historique", lire : PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

<sup>645</sup> CHAUI, Marilena. Seminários. Op. cit. p. 17.

caractère d'identité artistique et nationale. Ainsi, un peu démagogique, le "populaire-national" brésilien, qui n'était qu'une manifestation d'opposition à l'impérialisme américain, a cherché non pas un rapprochement entre les intellectuels et le peuple, mais une tentative de conscientiser ce dernier que sa culture était aliénée et devrait changer s'il voulait modifier sa situation. Au contraire de ce qu'imaginait Gramsci, le changement était imposé par une classe tutélaire, ce qui constituerait un cas de "révolution passive". Ainsi, il est possible d'affirmer que l'intellectuel brésilien n'est pas vraiment allé vers le peuple, mais aurait plutôt essayé de le ramener à lui.

En ce qui concerne le milieu cinématographique, le "populaire-national" des cinéastes brésiliens était un peu ambivalent, du moins celui qui va jusqu'à la fin des années 1960, et gardait une duplicité entre un "national" non universel et un "typique" universalisant. A l'étranger, les cinéastes affirmaient la représentation de la culture populaire comme l'expression d'un nationalisme radical et une forme de résistance *historiciste* à toutes sortes de culture étrangère, à toutes sortes d'internationalisme - ce qui s'opposerait au postulat universaliste implicite dans la conception du "national-populaire" gramscien. La culture brésilienne est perçue comme inauthentique parce que simple reflet de la culture étrangère. Au Brésil, ils affirmaient la représentation de la culture populaire comme simplement "typique", mais aliénée. Ce qui était inauthentique devenait une sorte d'identité culturelle du cinéma brésilien. Ainsi, le typique local était transformé en universel et devenait à la fois le modèle cinématographique brésilien et l'alternative à la domination du marché par le cinéma impérialiste américain.

De plus, en prenant la culture populaire non comme l'expression culturelle d'une classe spécifique - une culture qui devrait être préservée et améliorée de l'intérieur, comme l'imaginait Gramsci - mais comme une culture nationale, les intellectuels brésiliens ont fait abstraction de la lutte de classes. La culture représentée n'était pas celle des classes subalternes - par opposition à celle des classes hégémoniques, ce qui impliquerait la reconnaissance de deux classes distinctes et opposées -, mais celle de la nation brésilienne. Au nom du "populaire-national" et d'une supposée alliance inter-classes qui ignorait les différences sociales, la révolution nationaliste qu'ils défendaient, dans leur combat contre l'impérialisme culturel et politique, du point de vue externe cherchait plus d'autonomie et d'indépendance pour le pays, mais, du point de vue interne, n'abordait pas la question de l'émancipation sociale des classes subalternes. Ainsi, si nous parvenions à l'indépendance externe, celle-ci ne mettrait pas fin aux inégalités et aux relations de domination internes.

Concernant les cinéastes, la culture populaire ne semblait les intéresser qu'en tant qu'objet, comme un modèle de tipicité qui ne servait qu'à l'affirmation de l'authenticité d'un cinéma brésilien révolutionnaire. Le sujet, ou le différentiel des films si nous voulons utiliser un langage de marché,

était l'engagement. Le "populaire-national" n'était qu'un outil desservant un objectif précis, qui consistait à faire prendre conscience à la masse de son aliénation et à la conduire à faire la révolution. Comme l'avait proclamé Glauber Rocha, « J'ai pensé à un cinéma national populaire, à un cinéma épico-didactique, parce que *fondamentalement, [je] pensais au cinéma*<sup>646</sup> ». ( C'est nous qui soulignons).

A partir de là, nous pouvons souligner une autre différence importante avec Gramsci. Tandis que pour les cinéastes brésiliens, en quête d'un nouveau modèle de cinéma brésilien, l'art cinématographique semblait importer davantage ou, dans le meilleur des cas, autant que la culture qu'ils mettaient en scène, pour le philosophe italien il était plus important de :

« parler de lutte pour une 'nouvelle culture' et non pour un 'nouvel art'. Peut-être est-il possible que l'on ne puisse pas dire, pour être exact, que l'on lutte pour un nouveau contenu de l'art, puisque celui-ci ne peut pas être pensé abstraitement, séparé de la forme. [...] On doit parler de lutte pour une nouvelle culture, c'est-à-dire pour une nouvelle vie morale, qui ne peut pas ne pas être intimement liée à une nouvelle intuition de la vie, jusqu'à ce que cette dernière devienne un nouveau mode de sentir et de voir la réalité et, par conséquent, un monde intimement en rapport avec les 'artistes possibles' et avec les 'œuvres d'art possibles'<sup>647</sup> ».

Néanmoins, même si leur rapport à la culture populaire demeure ambigu, donnant l'impression qu'elle n'était qu'un outil nécessaire à la légitimation du cinéma brésilien dans le combat contre la domination du marché cinématographique par le cinéma américain, nous ne pouvons pas mépriser la lutte et l'engagement des cinéastes brésiliens pour transformer le monde à travers un changement du mode de représentation de la réalité. Et cette volonté de révolutionner le monde était justement ce qui connectait les intellectuels brésiliens au philosophe italien, cette bataille pour la transformation de la société, cette envie de dénoncer l'exploitation des plus démunis, même si c'était par des moyens et des formes différents. C'est aussi ce qui ressort de l'observation de Carlos Nelson Coutinho, pour qui il y avait entre les intellectuels de gauche brésiliens quelque chose qui les liait, quelque chose qui passait par une « idée de défendre une culture *gramsciennement* national-populaire, réaliste, les valeurs de l'humanisme, de la raison. Un mélange entre Lukacs et Gramsci. C'était cela qui marquait un peu la culture des intellectuels communistes du PC à ce moment-là<sup>648</sup> ».

---

<sup>646</sup> ROCHA, Glauber. « Teoria e pratica del cinema politico ». *Cinema Sessanta*, Roma, Biblioteca Umberto Barbaro, n° 77, jul-ago de 1970. In : GERBER, Raquel. « Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. p. 28.

<sup>647</sup> GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 6. Op. cit. p. 70.

<sup>648</sup> Témoignage de Carlos Nelson Coutinho à Marcelo Ridenti. In : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro : Record, 2000. p. 129.

En analysant les aspects de l'instrumentalisation du cinéma et les différences entre les conceptions du national-populaire gramscienne et brésilienne, nous avons pu constater du côté brésilien un certain romantisme révolutionnaire qui passait par l'idéalisation du rôle de l'intellectuel et du cinéma. Analysons à présent les caractéristiques de ce romantisme.

#### 1.4.6 - Le romantisme révolutionnaire

Certains acteurs importants de la scène politique des années 1960, ainsi que certains historiens n'aiment pas le terme "romantisme" ni même celui de "romantisme révolutionnaire", tandis que d'autres n'ont pas de difficulté à l'assumer, comme le montre cette citation du réalisateur cinémanoviste Arnaldo Jabor :

« Ce qui reste de merveilleux de la période 61-64 de la culture brésilienne c'est la folie "conscientisatrice" des artistes. Comme les gauches étaient proches du pouvoir, elles ont réussi à monter mille véhicules de "conscientisation" en masse du peuple brésilien. Des avions, des camions transformables en estrades, cirques, funambules, etc., ont sillonné le pays dans une folle "saltimbanquerie" révolutionnaire. Le peuple regardait ébahi cette foule de jeunes qui lui enseignait des choses en pointant le doigt, lui faisait des équations, le bousculait, l'encourageait en voulant transformer les ouvriers et paysans en un groupe de héros. *Ce qui est resté ce fut cette inédite, incroyable, infantile, généreuse, génialement ridicule croyance dans les pouvoirs transformateurs de l'art. Jamais dans le monde il n'y eut autant de croyance dans l'art*<sup>649</sup>». (C'est nous qui soulignons)

Quoi qu'il en soit, nous pensons - même si cela peut paraître contradictoire envers le scientisme prôné par le matérialisme historique qui était à la base de l'idéologie de la grande majorité des intellectuels de gauche de la période en question - qu'il y a bien eu un certain romantisme révolutionnaire. Nous pensons même qu'il y a eu un triple romantisme. Un romantisme utopique et plus politique, révolutionnaire, qui, comme une vision du monde, rêvait de changer le destin du Brésil et croyait, dur comme fer, que cela était possible. Le deuxième romantisme concernait l'instrumentalisation du cinéma et le rêve de réussir à opérer une révolution à partir des enseignements apportés par un cinéma transformé en outil révolutionnaire, comme nous venons de le voir. Et le troisième romantisme, lui aussi d'origine cinématographique, concernait le fait qu'ils croyaient qu'ils allaient conquérir le marché avec des films engagés, modernes, d'auteur et sans intentions commerciales préalablement établies.

---

<sup>649</sup> JABOR, Arnaldo. « Debaixo da terra ». Pasquim, Rio de Janeiro, 4 janeiro 1973. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70*. 5e. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004. p. 32-33.

Le premier romantisme était peut-être le moins romantique, quand bien même il serait un peu ingénu, dans le sens où il était le produit davantage de l'envie révolutionnaire que d'une analyse pragmatique et minutieuse de la société, mais qui aurait pu être réalisé sans les erreurs commises. Et l'erreur principale provenait d'un mauvais présupposé théorique, d'une analyse artificielle de la société brésilienne considérée à tort comme une société précapitaliste et féodale. Nous y reviendrons. S'appuyant sur des thèses du PCB et de l'Iseb, la gauche brésilienne estimait qu'il y avait un groupe de nationalistes de classes sociales différentes qui, en constituant un "front unique" et uni autour d'un même projet anti-impérialiste, était prêt à faire la révolution, même si une analyse plus attentive et approfondie, moins volontariste, aurait pu lui démontrer le contraire. En essayant d'importer sans les adapter des idées qui ont fonctionné en Europe, les communistes ont ignoré les particularités de la société brésilienne. Au nom d'une union nationale interclasses utopique et impossible, ils ont fait abstraction des luttes intestines et des contradictions inhérentes à la hiérarchisation sociale de la société brésilienne. Tout cela a eu une énorme influence sur les cinémanovistes.

Outre les contradictions internes, ils ont oublié le caractère conservateur et réactionnaire des classes hégémoniques brésiennes. Il suffit de remarquer les conseils de Fanon - que les intellectuels de l'Iseb connaissaient très bien - lorsqu'il affirme que la bourgeoisie nationale des pays périphériques « doit se faire un devoir impérieux de trahir la vocation à laquelle elle était destinée, de se mettre à l'école du peuple, c'est-à-dire de mettre à la disposition du peuple le capital intellectuel et technique qu'elle a arraché lors de son passage dans les universités coloniales<sup>650</sup>», pour affirmer ensuite que cela n'arrivait que très rarement. Au Brésil, la bourgeoisie a toujours été fidèle à elle-même et aux intérêts du capital.

Au nom d'un front unique<sup>651</sup>, les réalisateurs n'ont émis aucune critique, notamment dans les films de la première phase, à l'encontre des classes moyennes qui étaient les principales opposantes, voire les principaux bourreaux des classes subalternes. Le front unique faisait partie d'un rêve utopique du PCB et des membres de l'Iseb, qui croyaient à l'existence d'une bourgeoisie nationaliste et progressiste et à son alliance avec les autres groupes progressistes dans la lutte contre les forces réactionnaires internes, incarnées par les grands propriétaires terriens, et l'impérialisme américain. Cette union était indispensable pour atteindre la révolution bourgeoise, prélude de la révolution socialiste.

---

<sup>650</sup> FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 147.

<sup>651</sup> Cette idée de front unique aurait pu être suggérée par les Thèses Blum que Georg Lukacs avait écrit en 1928 pour le Parti Communiste Hongrois et où il propose une alliance entre tous les démocrates contre le fascisme. Le philosophe hongrois jouissait d'une bonne réputation et avait beaucoup de prestige auprès des communistes brésiliens.

Le front unique serait d'ailleurs le responsable, selon Jean-Claude Bernadet<sup>652</sup>, du choix de placer la temporalité diégétique de certains films dans le passé. Cette stratégie aurait pour objectif d'éviter de commenter certains problèmes du présent qui pourraient compromettre l'unité des nationalistes autour du front. C'est le même critère qui détermine la préférence pour la campagne au détriment des villes dans les films de la première phase. Il serait en effet impossible de parler des villes sans parler des ouvriers exploités par la bourgeoisie industrielle. De plus, en plaçant leur intrigue à la campagne, ils allaient dans le sens du PCB, pour qui les principaux ennemis internes étaient les propriétaires terriens, les féodaux. L'absence dans les films des *Ligas Camponesas*, l'association paysanne liée au PCB qui luttait pour la réforme agraire, serait aussi, selon Bernadet, une manière de ne pas blesser les sensibilités de la bourgeoisie.

L'idée d'un front unique faiblit après le putsch militaire, mais ne meurt qu'à partir du moment où il y a une dissidence au sein du PCB, une partie du groupe optant pour la lutte armée comme seule possibilité de mettre fin à la dictature militaire. Entre 1967 et 1968, le Teatro de Arena, un groupe proche du PCB, met en scène la pièce *Arena conta Tiradentes* ("Arène raconte Tiradentes"), de Gianfrancesco Guarnieri et Augusto Boal, qui exalte la lutte armée. Ensuite, en 1968, le groupe monte *Primeira feira paulista de opinião* (« Première foire paulista d'opinion »), un spectacle réunissant les principaux dramaturges de gauche (Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Bráulio Pedrosa, Augusto Boal, entre autres) et de grands compositeurs brésiliens de l'époque (Caetano Veloso, Edu Lobo etc.). Spectacle monté à la hâte, on y discute des problèmes de la censure et on y condamne très ouvertement les positions révisionnistes et la politique unioniste du PCB, tout en exhortant le peuple et l'*intelligentsia* de gauche à adhérer à la lutte armée.

#### 1.4.6.1 - Le romantisme cinématographique : un cinéma d'auteur et indépendant

Analysons maintenant le troisième romantisme et le rêve d'un cinéma d'auteur moderne et "anti-commercial". Les discussions autour d'un cinéma d'auteur commencent au Brésil au moment où la critique et les futurs cinéastes commencent à réfuter le cinéma commercial et aliéné des grands studios. A partir de ces discussions, ils commencent à imaginer un cinéma qui serait différent de celui-là, autant du point de vue thématique (il fallait avoir un contenu brésilien, mais réaliste et critique) que de la production (qui devait se passer en dehors des studios, avec peu d'équipements

---

<sup>652</sup> Jean-Claude Bernadet aborde ces questions dans deux livres : *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p. 45-48 ; « De recortes e contextos ». In : *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo : Annablume, 1995. p. 124.

techniques et sans la mainmise des producteurs. Bref, les réalisateurs devraient avoir une totale liberté et être les seuls responsables de l'aspect final du film).

Cette conception d'un cinéma moderne s'enrichit d'un principe de théorisation avec Glauber Rocha dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro* ("Révision critique du cinéma brésilien"), publié en 1963, qui fut acclamé par les cinémanovistes mais violemment critiqué par le reste du milieu cinématographique brésilien, y compris par des critiques sympathiques au mouvement, comme Jean-Claude Bernadet et Paulo Emílio. Avec sa propension à la polémique, le jeune critique et réalisateur montre le concept dans sa notion exacte de jugement de valeur plutôt que d'appréciation critique, lequel choisissait parfois les réalisateurs, les hommes, presque au détriment de leurs œuvres<sup>653</sup>. Dans le cadre de la légitimation<sup>654</sup> intellectuelle du cinéma et de l'envie de l'élever au même niveau que les autres arts, il invente, comme nous avons déjà analysé, dès l'introduction du livre, une tradition pour le cinéma novo entièrement fondée sur la notion de cinéma d'auteur, par opposition au cinéma commercial, qui pour lui était le seul modèle adéquat pour le cinéma révolutionnaire prétendu par les cinémanovistes. Selon lui, « l'auteur est le plus grand responsable de la vérité ; son esthétique est une éthique, sa mise-en-scène est une politique. [...] Le cinéma n'est pas un instrument, le cinéma est une ontologie<sup>655</sup> ».

Pour Glauber Rocha et les cinémanovistes, ce cinéma moderne et d'auteur, qui symbolisait le renouveau et la renaissance du cinéma brésilien, devrait être libre, dans le sens où il devrait être tourné à l'extérieur des studios et sans aucun attachement d'ordre économique qui pouvait limiter l'action de son réalisateur et la liberté esthétique et thématique du film. Leur révolution ne devrait pas être seulement thématique, mais aussi formelle et devrait atteindre toutes les étapes de la production d'un film, qui devrait être indépendante, de la mise-en-scène au montage, ces étapes devant toutes rester soumises au ressort du réalisateur-auteur.

Enfin, ces nouveaux films devraient montrer les traces, la signature de leurs créateurs, leur façon d'appréhender le monde car, ainsi que l'avait défini André Bazin, la politique d'auteur consistait « en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante<sup>656</sup> ».

Lorsque Glauber Rocha se réfère à l'ontologie du cinéma, il est très probablement en train de faire allusion à l'association entre l'art et la réalité qui caractérisait le cinéma novo. Ce cinéma, que Saraceni disait être une question de vérité, devrait faire abstraction du cinéma léger des *chanchadas*

---

<sup>653</sup> BAECQUE, Antoine (org). *La politique des auteurs*. Collection La Petite Anthologie des Cahiers, n° IV. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001. p. 126.

<sup>654</sup> Corroborait encore cette légitimation le fait que les jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*, qui défendaient cette politique, étaient des passionnés de littérature.

<sup>655</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 36.

<sup>656</sup> BAECQUE, Antoine (org). *La politique des auteurs*. Op cit. p. 112.

et du technocratisme et de l'esthétisme typiques des films commerciaux des grands studios de São Paulo, symbole d'une culture passéiste qui devrait être détruite, pour s'appuyer sur une analyse critique et réaliste de la réalité du quotidien du peuple brésilien. L'auteur, source de rébellion et de non-conformisme, doit être un anarchiste comme Buñuel ou un iconoclaste comme Godard<sup>657</sup>.

Glauber Rocha n'oubliait pas les problèmes à affronter par les jeunes cinéastes. Il savait très bien que cette liberté ne serait pas facile. L'auteur devrait se battre contre les méfiances, les résistances et l'hypocrisie d'un milieu très précarisé par le manque de livres théoriques, d'écoles cinématographiques, par une production intermittente, par l'isolement des critiques, par le manque de professionnalisme et par une médiocrité généralisée qui enlevait toute authenticité au cinéma brésilien - ce qui fait penser à l'article de Paulo Emilio cité ci-dessus sur la médiocrité du milieu cinématographique brésilien qui fut publié un peu avant la sortie du livre de Rocha.

Le cinéma qui pourrait leur servir d'instrument de critique de la société capitaliste était lui aussi un produit typique de cette société, car il avait besoin d'être financé pour être réalisé. Ainsi, Glauber Rocha se plaint des producteurs qui ignorent les véritables artistes, les auteurs, au profit des "artisans" et de leur cinéma caricatural, copié des films américains et méprisé par le public. La solution à ce problème serait l'intervention de l'État, qui ne surviendra que quelques années plus tard, en 1969, avec la création de l'Embrafilme, l'entreprise étatique brésilienne chargée de la production et plus tard de la distribution des films brésiliens.

Comme nous l'avons vu, Glauber Rocha prend les films de Humberto Mauro, comme exemple, et *Limite*, de Mário Peixoto, ainsi que les films produits par la Vera Cruz et les *chanchadas*, comme contre-exemples du cinéma d'auteur (le film de Mário Peixoto verra sa juste valeur reconnue par les cinémanovistes un peu plus tard, montrant ainsi que la définition d'un auteur est elle aussi conditionnée par le contexte).

Le romantisme ou l'idéalisme naît du fait d'imaginer qu'un film d'auteur radical pourrait séduire un public majoritairement analphabète et les producteurs (qui ne l'étaient pas moins en termes cinématographiques), alors qu'en réalité ces films donnaient l'impression qu'ils étaient (ou devaient être) réalisés pour un public et une critique spécialisés, voire pour la critique internationale et les festivals. Comme l'avait expliqué Carlos Diegues, le cinéma novo avait été réalisé « avec les *Cahiers du Cinéma* dans les mains, puis sous l'empire de ce qui se lisait dans *Variety*<sup>658</sup> ».

Il est important d'ouvrir une longue parenthèse afin de détailler cette relation un peu ambiguë des cinémanovistes avec la critique internationale. Les jeunes cinéastes brésiliens, qui empruntaient aux

---

<sup>657</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 37.

<sup>658</sup> DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro...* Op. cit. p.

Français le terme et la notion de cinéma d'auteur, notamment à André Bazin qui est considéré comme l'un des premiers à avoir essayé de systématiser ce concept, n'ont jamais dissimulé leurs envies de séduire la critique internationale. Parfois, ils se montraient tellement préoccupés par le succès de leurs films dans les festivals internationaux que cela semblait plus important que le marché national. N'ayant pas réussi à atteindre le public qu'ils voulaient conscientiser - qui ne comprenait pas les œuvres -, mais seulement ceux qui connaissaient et partageaient cette problématique, il paraît naturel que les réalisateurs se soient tournés vers le marché extérieur, notamment vers les grands festivals internationaux. Cela peut aussi être attribué à leur envie de légitimation intellectuelle du cinéma, pour laquelle une reconnaissance internationale aurait une énorme signification et pourrait leur ouvrir les portes du marché intérieur qui leur étaient toujours fermées. En outre, le pays ayant une chronique tradition de *mazombismo*<sup>659</sup>, le fait d'être reconnu à l'étranger leur faisait penser que cela pourrait les réconcilier avec le public brésilien.

D'après Sylvie Pierre, cela faisait partie des efforts de Glauber Rocha, de « sa lutte pour la reconnaissance internationale de ses œuvres qu'il insère d'ailleurs dans une stratégie globale du Cinéma Novo consistant à tenter de conquérir les marchés extérieurs<sup>660</sup> ». Et c'est Rocha lui-même qui semble lui donner raison lorsqu'il souligne l'importance de la critique et des festivals européens qui ont permis au cinéma novo de sortir de l'isolationnisme dans lequel il se retrouvait au Brésil. D'après lui, son « rapport avec les prix et les festivals a souvent été dans le sens de fortifier la politique du cinéma brésilien, d'utiliser dialectiquement les contradictions du colonialisme afin de pouvoir produire la révolution dans les possibilités et conditions existantes<sup>661</sup> ». Quoi qu'il en soit, cette admiration excessive pour les festivals - comme l'ont démontré ses réactions passionnées contre Louis Malle lors du Festival de Venise de 1980 qui a décerné à ce dernier le Lion d'Or pour *Atlantic City*, *ex aequo* avec *Gloria*, de John Cassavettes, au détriment de son dernier film, *A idade da terra* - était un peu contradictoire. Outre le fait que cette préoccupation envers l'avis et la reconnaissance des métropoles allait à l'encontre du combat qu'ils menaient contre le cosmopolitisme, elle dissimulait un certain complexe de "chien bâtard" refoulé, fondé sur cette envie de plaire à une critique internationale, "plus intelligente", qui pourrait légitimer leurs films. Surtout quand nous sachons que cette reconnaissance internationale par la métropole, perçue dans ce cas presque comme synonyme de civilisation supérieure face à une mentalité encore en

---

<sup>659</sup> Nous avons défini ce concept au premier chapitre comme le fait d'avoir le dos tourné au pays et tout ce qu'il produisait et d'être tourné vers les choses étrangères considérées comme supérieures à tout ce que le pays produisait, notamment en termes culturels. Jusqu'à aujourd'hui, il est parfois nécessaire qu'un produit, qu'un artiste soit d'abord reconnu à l'étranger avant de l'être au Brésil.

<sup>660</sup> PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 29.

<sup>661</sup> Interview à Raquel Gerber. Apud : « Glauber Rocha : uma obra pessoal ». In : *Glauber Rocha*. GERBER, Raquel et alii. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. p. 27.

voie de développement, pouvait être jetée au visage d'une critique et d'un public locaux encore un peu indifférents aux mérites du cinéma novo, comme une confirmation de leur universalité. Dans un article écrit en 1969 pour le *Jornal da Tarde*, Rocha corrobore cette idée quand il commente, non sans un brin d'ironie, cette véritable passion des cinémanovistes pour les festivals internationaux :

« Nous, les cinéastes brésiliens, sommes colonisés et sous-développés. Pour cette raison, nous ressentons la nécessité de participer aux festivals, sans avoir peur d'être traités d'opportunistes. Notre seule finalité est de nous libérer de la colonisation, sans utiliser ni la démagogie ni le paternalisme. Simplement avec une vision lucide et honnête, capable d'établir un dialogue politiquement et économiquement juste<sup>662</sup>».

Encore en 1969, quand le cinéma d'auteur n'était plus un dogme irréfutable et irréprochable, quand les cinémanovistes étaient dans ce que nous appelons leur troisième phase et, critiqués et accusés par les jeunes cinéastes du "cinéma marginal" d'avoir vendu leur âme au marché, cherchaient à dialoguer avec le public, Glauber fait, dans une interview aux Cahiers du Cinéma, un commentaire sur les rapports supposés des jeunes réalisateurs avec la revue française qui synthétiserait la relation que le groupe avait lui-même entretenue auparavant avec la revue qui avait été une sorte de bible du cinéma novo. Il y affirme la profondeur des rapports entre le milieu cinématographique et la revue et son importance dans le développement d'une culture cinéphilique en dehors de la France, tout en l'accusant d'être la responsable « d'une certaine aliénation des cinéastes jeunes et indépendants. [Dans la mesure où] Ils jurent fréquemment par les Cahiers et font leurs premiers films comme s'ils voulaient plaire aux Cahiers<sup>663</sup>». Cela a presque l'air d'un mea culpa, d'un aveu, même si nous savons que le réalisateur brésilien avait des idées très changeantes, réagissant souvent en fonction de son interlocuteur, soit dans le sens de lui plaire, de lui dire ce qu'il voulait entendre, soit en s'y opposant totalement.

Mais à cette notion d'auteur, accusée parfois d'être ou de causer l'aliénation, Glauber donne une notion différente de la notion française : le cinéma d'auteur, qui s'oppose au cinéma commercial, et l'auteur lui-même deviennent synonyme de cinéma engagé et révolutionnaire. D'après lui, affirmer qu'un auteur moderne est un révolutionnaire est quasiment un pléonasme. A cet égard, poursuit-il, « dire qu'un auteur est réactionnaire, au cinéma, c'est la même chose que le caractériser comme réalisateur du cinéma commercial ; c'est le désigner comme artisan ; et non pas comme auteur<sup>664</sup>».

---

<sup>662</sup> *Jornal da Tarde*, Bahia, 15 juin de 1969. Apud : REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 96.

<sup>663</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. 220.

<sup>664</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica*. Op. cit. p. 36.

Glauber Rocha situe le cinéma d'auteur et l'auteur lui-même dans la lignée du cinéma réalistico-critique à la brésilienne, du cinéma décolonisé et "conscientisateur". Pour lui, un cinéma moderne doit réfléchir sur la réalité environnante de manière critique et s'opposer au cinéma commercial, traditionnel et industriel, au cinéma américain donc (qu'il considérait comme dépassé et réactionnaire). Contrairement aux Français, il idéologise le concept de cinéma d'auteur et affirme que les réalisateurs et les films réactionnaires et/ou commerciaux ne pourraient jamais appartenir à la catégorie du cinéma d'auteur.

La notion de cinéma d'auteur faisait partie de la lutte du cinéma novo contre le cinéma industriel et traditionnel symbolisé par le cinéma américain. Ainsi, la question du cinéma d'auteur, venue d'Europe, visait à affirmer l'identité du cinéma brésilien appuyée sur un cinéma militant et politiquement engagé, mais elle faisait aussi partie de la lutte nationaliste et anti-impérialiste menée par la gauche brésilienne sous l'influence du PCB.

#### 1.4.7- L'anti-impérialisme du cinéma novo

Selon Hannah Arendt, ce qui caractérisait l'impérialisme était l'échange d'un intérêt national, local et limité contre une envie gratuite « de toujours plus de puissance, qui pouvait sillonner et dévaster la planète entière sans finalité nationale ou territoriale bien définie et par conséquent sans orientation prévisible<sup>665</sup> ». Au Brésil, la notion d'impérialisme, tributaire de l'anti-impérialisme ou de l'anti-américanisme, était totalement influencée par le PCB et avait un biais politique, économique et culturel. Les années 1950 marquent l'exacerbation de la "guerre froide", illustrée par la Guerre de Corée. En réalité, le conflit entre socialistes et capitalistes était devenu évident en 1947 quand Andreï Jdanov avait présenté un texte à la Conférence de Szklarska Poreba où il mentionnait une division du monde entre impérialistes et anti-impérialistes. Comme être de gauche au Brésil pendant les années 1950 et 1960 signifiait pratiquement être communiste (ou sympathisant), cela signifiait être anti-américain. Parallèlement il y a eu, comme nous avons analysé ci-dessus, l'émergence des nationalismes modérés, avec Getúlio Vargas et les populistes, et radical avec les communistes. Le premier défendait la suprématie des entreprises nationales et l'étatisation des entreprises étrangères en sol brésilien sans s'opposer totalement aux entreprises et aux capitaux étrangers à condition qu'ils soient minoritaires. Le nationalisme radical des communistes allait au-delà et prônait qu'aucun pays du Tiers Monde ne pourrait connaître un développement industriel étant dépendant économiquement et/ou politiquement des pays étrangers.

---

<sup>665</sup> ARENDT, Hanna. *L'impérialisme*. Traduit de l'anglais par Martine Leiris et révisé par Hélène Frappat. Paris : Gallimard, 2002. p. 9.

Il fallait s'émanciper totalement des pays colonialistes afin non seulement d'atteindre un développement indépendant, mais l'indépendance totale du pays.

Dans le cas du cinéma, l'opposition aux États-Unis s'est transformée aussi en une lutte économique, dans une bataille pour la conquête du marché. Cela se justifiait car le cinéma américain détenait presque 90% du marché cinématographique brésilien. Il fallait donc industrialiser le cinéma brésilien et développer un modèle de cinéma qui ne chercherait pas à imiter le modèle américain. D'abord on a parlé d'un cinéma avec une thématique brésilienne, puis on s'est rendu compte que la thématique ne suffisait pas si elle essayait d'imiter le modèle de cinéma américain. Alors, on a pensé à un cinéma qui représentât la réalité des plus démunis de manière critique en mettant en valeur la culture populaire brésilienne (en fait, populaire gagne le sens de révolutionnaire et de culture réalisée non plus *par* le peuple, mais *pour* le peuple. La culture devient un instrument de "conscientisation"). Ensuite, avec l'incorporation du concept de cinéma d'auteur, on a dit que le cinéma devrait être indépendant et anti-commercial, ce qui voulait dire anti-américain. Ainsi, pendant les années 1960, l'identité du cinéma typiquement brésilien se définissait par un cinéma réaliste, critique et anti-américain.

En outre, avec la notion de situation coloniale prônée par les membres de l'Iseb, qui associait de façon monolithique la superstructure à l'infrastructure, la culture brésilienne, culture d'un pays dépendant économiquement, culturellement et politiquement, a été définie comme une culture aliénée, parce que reflet de la culture d'élite qui était elle-même copie de celle des pays dominants, et comme un obstacle à l'indépendance du pays. Il fallait désaliéner le peuple brésilien, l'amener à prendre conscience de lui-même, du pays afin de le conduire vers l'indépendance (par rapport aux forces étrangères) et à la subséquente révolution bourgeoise. Comme l'avait souligné Roland Corbisier, le premier directeur exécutif de l'Iseb :

« La colonie, pourtant, est pour la métropole comme l'instrument pour le sujet qui l'utilise, comme l'esclave pour le maître. Son essence est l'aliénation. Or, dans un contexte social globalement aliéné, la culture est inévitablement condamnée à l'inauthenticité. Si une culture authentique est celle qui s'élabore à partir et en fonction de sa propre réalité, de l'être du pays qui, comme nous l'avons vu, consiste dans le projet ou dans le destin qu'il cherche à réaliser, la colonie ne peut pas produire une culture authentique à défaut d'avoir un 'être' ou destin propre. Sa culture ne pourra être qu'un reflet, un sous-produit de la culture métropolitaine, et l'inauthenticité qui la caractérise est une conséquence inévitable de son aliénation<sup>666</sup>».

---

<sup>666</sup> CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3<sup>e</sup> ed. Rio de Janeiro : Ministério de Educação e Cultura / Iseb, 1960. p. 78

Afin d'atteindre l'indépendance politique, économique et surtout culturelle, il fallait développer la conscience nationale et rompre avec cette situation coloniale contre laquelle l'idéologie du "développementisme" était la seule solution possible. Cette situation ne pourrait être inversée sans le développement du marché intérieur, de la transformation des structures de base, du développement de l'industrie nationale et de la réduction maximale des importations qui entraîneraient des transformations sur les plans éducationnel et culturel<sup>667</sup>.

Ces transformations ne seraient pas possible sans les intellectuels, sans qu'ils sortent de leurs cocons livresques pour échanger leurs rôles de simples observateurs, de simples commentateurs des textes étrangers, contre celui d'acteur du processus de libération du peuple et du pays à travers le développement d'une idéologie propre. Le cinéma faisait partie de ce processus de décolonisation du pays autant au niveau économique que politique et culturel. Il entre dans la dispute comme le produit national et nationaliste qui se bat, comme produit national, contre les forces étrangères de l'impérialisme qui dominant le marché, contre le néo-colonialisme culturel qui étrangle la culture et le marché culturel locaux. Et les cinéastes de gauche n'avaient pas d'autre option car ceux qui n'étaient pas nationalistes et anti-impérialistes étaient des "entreguistas", des libéraux, ennemis de l'autonomie nationale.

Donc, du point de vue économique, le film "typiquement" brésilien devrait occuper, en tant qu'industrie nationale, l'espace occupé par le produit d'une industrie étrangère. La conquête du marché par le cinéma brésilien consacrerait la victoire de l'industrie brésilienne sur l'industrie étrangère, contre le colonialisme économique. Un aspect curieux et non moins intéressant, presque paradoxal, de cette supposée victoire de l'industrie cinématographique brésilienne sur l'américaine, est qu'elle marquerait une victoire industrielle d'un cinéma anti-commercial sur un cinéma industrialisé, une victoire commerciale d'un cinéma anti-commercial.

Du point de vue culturel, le cinéma "authentiquement" brésilien étant un cinéma moderne, indépendant, d'auteur, engagé et militant qui prône la "conscientisation" des classes plus démunies dans leur cheminement vers la révolution socialiste par opposition au cinéma réactionnaire et traditionnel, dépendant des grands studios, symbolisé par les films américains, la victoire de ce cinéma, surtout si elle était accompagnée de la réussite dans le processus de "conscientisation" et de la révolution, symboliserait, du moins sur le marché intérieur, une large victoire politique sur les Américains.

La victoire de ce cinéma entièrement appuyé sur la représentation (même problématique) de la culture populaire ou du "populaire-national", signifierait une grande victoire culturelle du cinéma

---

<sup>667</sup> Idem. p. 85.

brésilien, une victoire contre le colonialisme culturel qui, avec sa suprématie, empêche soi-disant la manifestation de la culture locale.

Lors de l'analyse du texte de Glauber Rocha, *A estética da fome*, nous avons déjà pu évoquer l'influence de Fanon et de son livre *Les damnés de la terre*, à travers les intellectuels de l'Iseb, sur cette conception d'un cinéma décolonisé et l'importance de la lutte culturelle parallèlement à la lutte politique. En essayant d'expliquer les rapports possibles entre la culture et la lutte armée ou simplement politique, Fanon note que :

« la lutte organisée et consciente entreprise par un peuple colonisé pour rétablir la souveraineté de la nation constitue la manifestation la plus pleinement culturelle qui soit. Ce n'est pas uniquement le succès de la lutte qui donne par la suite validité et vigueur à la culture, il n'y a pas mise en hibernation de la culture pendant le combat. La lutte elle-même, dans son déroulement, dans son processus interne développe les différentes directions de la culture et en esquisse des nouvelles. [...] Cette lutte qui vise à une redistribution fondamentale des rapports entre les hommes ne peut laisser intacts ni les formes ni les contenus culturels de ce peuple. Après la lutte il n'y a pas seulement disparition du colonialisme mais aussi disparition du colonisé<sup>668</sup>».

Cette citation explique l'importance de l'instrumentalisation des arts et de l'engagement des artistes et éclaire tout le combat et la croyance des cinémanovistes et des artistes de gauche des pays en voie de développement en général dans la nécessité de la "conscientisation" à travers le cinéma et les arts. S'ils atteignaient l'objectif de conscientiser le peuple, la révolution ou l'indépendance politique, économique et culturelle du pays face aux forces étrangères en serait une simple conséquence. Et ils y croyaient.

La finalité du cinéma nationaliste basé sur la représentation du "populaire-national" consisterait à empêcher le colonisé de continuer à rêver avec la culture de l'autre, avec le cinéma de l'étranger. Le cinéma novo, cinéma anticolonialiste, viendrait sinon annuler, du moins réduire, le droit de cité de la culture étrangère, qui plus est de la culture impérialiste. En imposant la culture nationale, ce cinéma obligerait le peuple à prendre conscience de soi et à rêver ses propres rêves. Ainsi, le cinéma novo, inspiré par les idées de Fanon, faisait partie d'un processus anticolonialiste qui visait à mettre fin au cinéma aliéné et à l'aliénation du peuple brésilien, résultant de la diffusion excessive de films américains sur le marché national, en essayant de renverser la domination de ce marché.

Le cinéma novo était un outil important dans la lutte anti-impérialiste à travers la tentative de mettre fin à la domination américaine du marché cinématographique qui régnait de façon absolue depuis longtemps. La lutte du cinéaste ou de n'importe quel autre artiste et intellectuel de l'époque

---

<sup>668</sup> FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Op. cit. p. 233.

devrait se restreindre à la lutte contre l'impérialisme américain, irréconciliable avec les desseins de liberté et d'autonomie du peuple brésilien.

Mais, encore une fois, la position anti-impérialiste de la gauche brésilienne était très schématique et semblait parfois factice, dans la mesure où, comme le suggère Roberto Schwarz, elle ne dérivait pas d'une conviction socialiste résolue, mais plutôt d'un anti-capitalisme primaire<sup>669</sup>. Au même moment, le chanteur et compositeur Caetano Veloso accusait le nationalisme brésilien de n'être qu'une simple opposition à l'impérialisme américain sans se préoccuper de résoudre les problèmes des personnes et du monde à partir d'une focalisation, d'un programme entièrement brésilien<sup>670</sup>.

Les deux citations font allusion au manque de systématisme des positions de la gauche et surtout, entre les lignes, à la simple transplantation par le PCB de positions étrangères, staliniennes, concernant la guerre froide. Autant le nationalisme que le socialisme n'étaient que des manifestations anti-impérialistes, sans plus de fondements théoriques sur le sujet. Il est important de souligner que ce n'était pas la position prise contre l'impérialisme qui était condamnée, mais sa forme peu programmatique d'opposition davantage au concept d'impérialisme qu'aux systèmes d'idées représentés par l'impérialisme. Roberto Schwarz, marxiste décomplexé, critiquait surtout l'importation des idées étrangères sans leur adaptation aux réalités locales (des transplantations qu'il considérait comme des idées « hors de lieu»). Il est vrai que la simple transplantation sans une sorte d'enracinement des idées pouvait créer des problèmes de conviction et engendrer certaines contradictions<sup>671</sup>, ayant pour conséquence que les adeptes de ces idées les propagent sans savoir vraiment pourquoi ou sans avoir une base pour en expliquer le pourquoi à partir, comme le pense Caetano Veloso, d'une optique endogène.

Mais le simplisme des positions n'atteint sûrement pas les grands intellectuels et les militants qui luttèrent vraiment contre l'impérialisme. En effet, à l'époque, ils avaient d'abondantes raisons pour

---

<sup>669</sup> SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978. p. 92.

<sup>670</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 50. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 267.

<sup>671</sup> Beaucoup de ces intellectuels de gauche ne détestaient pas, ce qui nous paraît absolument normal, la culture américaine, comme le prouvent la création de la Bossa Nova et du Tropicalisme (très influencés par une certaine culture américaine), ou l'admiration pour le cinéma et la musique américaines. La grande majorité des cinéastes du cinéma novo admirait le cinéma américain, ce qu'ils étaient obligés de cacher en raison de leur idéologie. Walter Lima Júnior, qui vénérât les comédies musicales et John Ford, aimait dire que le portail de la Paramount était plus important que l'Arc du Triomphe (peut-être pour affirmer que le cinéma américain était plus intéressant que le cinéma français ou qu'il a eu plus d'influence sur le cinéma brésilien que le cinéma français). C'était l'impérialisme qu'ils n'aimaient pas. Mais la grande contradiction concernait les intellectuels de l'Isib, le grand propagateur des idées de gauche de l'époque, qui était soutenu par un gouvernement complètement "entreguista" (celui du président Juscelino Kubitschek), qui avait internationalisé l'économie brésilienne et avait quasiment cédé le pays aux Américains en augmentant considérablement la dette extérieure brésilienne. Ce gouvernement est le responsable du manque de chemins de fer au Brésil car soumis aux diktats américains (qui ne produisent pas de trains). En contrepartie d'une promesse "d'aide" économique, il a été obligé de ne construire que des autoroutes. En fait, la lutte de la gauche s'activait contre le colonialisme, contre l'ingérence extérieure et pour la défense de la brésilité et d'un espace pour l'industrie, le cinéma et les produits brésiliens.

s'opposer aux impérialistes. Marilena Chaui énumère une série d'exemples qui pourraient au même temps amener le peuple à prendre conscience des attitudes impérialistes des américains et justifier l'anti-impérialisme :

« Le FMI, l'USAID [United Agency Aide for International Development], le point IV [l'Act for International Development qui fut approuvé en 1950 et traçait les bases du développement des pays périphériques], l'alliance pour le progrès [un supposé programme d'aide économique et technique visant le développement des pays périphériques de l'Amérique latine<sup>672</sup>], la violence contre Cuba et l'Amérique Centrale, la politique de Lincoln Gordon [ambassadeur américain au Brésil en 1962] et de Roberto Campos<sup>673</sup> [économiste conservateur qui était ambassadeur brésilien à Washington en 1962], sans parler de la CIA<sup>674</sup>».

Dans le cas du cinéma, si nous partons surtout des débats survenus pendant les congrès, l'option pour un cinéma engagé était une option presque économique et syndicale. Économique, dans le sens où elle visait la défense de l'industrie cinématographique brésilienne, où elle visait la conquête du marché ou, du moins, la réduction de la part de marché du cinéma américain<sup>675</sup>. Syndicale, dans le sens où le choix du cinéma engagé était le choix d'un différentiel, d'une identité, d'un type de cinéma qui ne serait pas produit par le cinéma dominant et qui dénotait l'envie d'une catégorie insatisfaite de la domination quasiment déloyale de leur branche par une industrie étrangère. Et Glauber Rocha semble nous donner raison quand, après avoir constaté que le cinéma est aussi une industrie, la même industrie à laquelle ses films voulaient s'opposer au départ, il affirme qu'il a « toujours placé le problème du cinéma du point de vue économique et politique [...] et je savais qu'il n'y avait pas d'industrie proprement dite et que l'artiste qui désirait être cinéaste devait se

---

<sup>672</sup> A titre de curiosité, en portugais la préposition "pour" et le verbe "arrêter" s'écrivent de la même façon : para. Le verbe a eu longtemps un accent aigu appelé différenciateur : pára (il l'a perdu depuis la dernière réforme de 2009). Très intelligemment, la gauche brésilienne avait mis un accent sur le premier « a » de « para » sur toutes les affiches de l'alliance pour le progrès collées un peu partout au Brésil. Ainsi, ce qui était "alliance pour le progrès" était devenu, "alliance arrête le progrès", ce qui était plus proche de la réalité que les prétendus objectifs américains.

<sup>673</sup> L'économiste et diplomate Roberto Campos, libéral convaincu, fut l'un des grands ennemis de la gauche pendant longtemps, particulièrement pendant la dictature militaire. Il était tellement proche des intérêts américains que la gauche l'appelait seulement par Bob Fields, la traduction littérale de son nom en anglais. Marilena Chaui fait allusion au fait que ce dernier et l'ambassadeur américain furent accusés en 1962 par le ministre du travail João Pinheiro Neto de travailler, avec l'aide d'Otávio Gouveia de Bulhões, directeur du département responsable pour la Monnaie et le Crédit, contre les intérêts du Brésil face au FMI.

<sup>674</sup> CHAUI, Marilena. *Seminários*. Op. cit. p. 71-72.

<sup>675</sup> L'hégémonie du cinéma américain commence, un peu partout, au moment de la Première Guerre Mondiale, mais ne se consolide qu'à partir des années 1920 et notamment à partir de l'avènement du cinéma sonore et du perfectionnement de son *star system*. C'est justement tout au long des années 1930 que son influence, et l'influence de toute la culture américaine en général, commencent à remplacer celles (notamment la française) des pays européens au Brésil (et un peu partout dans le monde). Une influence qui deviendra culturelle et politique à la fois. Dans les années 1950, quand débute l'anti-impérialisme systématique au Brésil, le cinéma américain détient 90% du marché brésilien et c'est justement cette immense suprématie qui a engendré la préoccupation et la juste révolte des intellectuels de gauche. Il est utile de rappeler que, de manière générale, toute la critique spécialisée brésilienne n'avait d'yeux, avant les années 1950, que pour le cinéma américain, y compris les critiques devenus marxistes un peu avant ou après la Deuxième Guerre Mondiale, tels que Paulo Emílio Sales Gomes ou Alex Vianny.

transformer également en chef d'entreprise<sup>676</sup>». Cette citation est de 1979 quand les cinémanovistes avaient déjà revu à la baisse leur radicalisme initial et cherchaient une manière de séduire le public et de conquérir le marché intérieur.

En ce sens, il ne nous semble pas tout à fait anodin qu'il ait choisi de placer le terme "économique" devant le terme "politique". Quand nous avons analysé les congrès de cinéma, nous avons vu l'importance donnée aux aspects protectionnistes et aux contenus "typiques" que devrait avoir le nouveau cinéma afin de pouvoir se distinguer du cinéma traditionnel et américanisé. Et tout cela coïncidait avec les exigences de la gauche de l'époque, avec l'envie de transformation de la société. Ce que nous voulons dire par là, c'est que cette posture nationaliste et anti-impérialiste - autant dans son sens politique que dans son sens économique et culturel qui sont évidemment reliés - était d'origine entièrement communiste et, dans le domaine du cinéma, constituait, avant tout, une réponse à la domination du marché par le cinéma américain. Cette posture anti-impérialiste a commencé à se développer, comme il a été souligné, au début des années 1950, notamment à partir de la publication du radical manifeste du PCB écrit par Luiz Carlos Prestes et de l'augmentation de l'influence du parti sur les milieux artistiques et culturels brésiliens. La diabolisation théorique de Hollywood est avant tout un pendant de l'aversion à l'impérialisme américain, au capitalisme et à tout ce qu'il représentait et symbolisait selon une conception du monde marxiste, comme le prouve ce texte d'Alex Viany, qui se réfère à la lutte contre les monopoles américains, avec l'aide de certains groupes nationaux, et pour la défense de la réserve de marché pour le film brésilien :

« La lutte qui a cours ces dernières années, à travers l'ainsi nommée Guerre Froide et le Plan Marshal, est en tout semblable à la bataille des impérialistes pour le pétrole et d'autres sources de richesse naturelle des pays occidentaux, africains et sud-asiatiques. Ainsi que chacun sait, la structure économique des pays capitalistes est constituée de telle manière que les impérialistes et les monopolistes ne pourront survivre pas longtemps dans un climat de guerre, avec la domination totale des sources de richesse et des marchés encore disponibles et avec le sacrifice de l'économie nationale et du propre bien-être de tous les peuples sous la tutelle des États-Unis<sup>677</sup>».

Par ce texte, Viany universalise le cas brésilien en démontrant que ce qui était valable pour son pays l'était aussi pour tous les pays en voie de développement sous tutelle des Américains. Au Brésil, ce n'est qu'à partir des années 1950 (après le texte d'Andreï Jdanov de 1947, le manifeste de Luiz Carlos Prestes de 1950 et l'éclosion de la guerre de Corée en 1950) que l'emploi des termes impérialisme et anti-impérialisme commence à se banaliser. Au début, l'aversion à toute

---

<sup>676</sup> ROCHA, Glauber. Interview au *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1979. Apud : PIERRE, Sylvie. Op. cit. p. 106.

<sup>677</sup> VIANY, Alex. « Breve introdução à historia do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, n° 20, julho de 1951.

manifestation de présence étrangère était encore très schématique et quasiment stalinienne aussi elle était simpliste. Ainsi, une partie considérable des accusations portées contre la Vera Cruz, quand bien même elles seraient justifiées, était dirigée contre ses techniciens étrangers qui, ne connaissant pas la culture brésilienne, cherchaient à la représenter à partir d'un modèle étranger et américain, au lieu d'analyser les problèmes conjoncturels de l'entreprise qui avait investi massivement dans la production en oubliant les secteurs de la diffusion et notamment de la distribution des films.

Selon Viany, les questions relatives à l'impérialisme ont commencé à être vraiment débattues de manière un peu plus systématique à compter de la faillite des grands studios construits à São Paulo, et particulièrement à travers les discussions et les thèses présentées lors des premiers congrès de cinéma. Même si l'idée des studios ne reposait pas sur de bonnes bases dès le départ, les critiques et les intellectuels du milieu de cinéma, sans savoir très bien comment analyser cet échec (étant donné qu'ils ne connaissaient pas grand chose sur le sujet), l'attribuaient à la situation coloniale brésilienne, une position qui rendait le pays dépendant des pays étrangers. Selon Viany, ceux-ci prenaient une analyse toute faite, une analyse type et l'appliquaient au cinéma, mais qui était aussi valable, comme nous venons de le voir ci-haut, pour n'importe quelle autre manifestation culturelle du Brésil ou de n'importe quel autre pays périphérique :

« Le cinéma national était asphyxié et boycotté par le cinéma étranger, spécifiquement l'américain. Nous étions confrontés à une situation typique de domination impérialiste : les Américains étaient les propriétaires de notre marché, faisaient et défaisaient, s'organisaient, maintenaient les exploitants sous sujétion, stimulaient la formation de trusts, dominaient totalement le secteur de la distribution de films. Nous savions que les choses étaient comme ça, alors nous devrions trouver des données qui confirmaient tout cela, faire des analyses qui démontreraient l'applicabilité du schéma général interprétatif qui était celui de la gauche de l'époque à la situation spécifique du cinéma<sup>678</sup>».

Cette citation illustre bien le fait que les intellectuels de gauche ont adapté le cinéma à un schéma généraliste des théories de gauche de l'époque, notamment celles sur l'anti-impérialisme américain, au lieu de faire l'inverse, c'est-à-dire d'essayer d'analyser le cas particulier du cinéma brésilien, avec son histoire personnelle, afin de concevoir la meilleure théorie ou de construire les meilleurs projets qui pourraient aller avec celle-ci. Cela montre bien, et nous y reviendrons, que l'anti-impérialisme cinématographique était davantage une posture commerciale (ou, du moins, tout aussi commerciale) qu'une posture idéologique.

---

<sup>678</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 200.