

Les influences du cinéma novo

Analyser les influences du cinéma novo n'est pas une tâche facile, tellement elles sont nombreuses, diverses et même hétéroclites par moments. Nous n'allons pas essayer ici de répertorier toutes les supposées influences désignées par les réalisateurs eux-mêmes et la critique spécialisée. En raison de l'ampleur du travail et de son caractère plus impressionniste que scientifique, une grande partie des influences directement esthétiques, qui sont aussi nombreuses que subjectives, seront laissées de côté à dessein et pourront, peut-être, faire partir d'un autre travail. Ici elles ne seront commentées que sous l'angle de leurs convergences avec les quelques influences théoriques ou esthétiques qui seront analysées. Nous éviterons, aussi souvent que possible, d'analyser les influences individuelles des réalisateurs pour nous restreindre à celles d'ordre plus générale qui auraient marqué ou influencé tout ou une grande partie du groupe ou un moment particulier du groupe.

1.4.8.1 - Le modernisme

La principale influence interne, nationale, du cinéma novo vient, sans aucun doute, du Modernisme, en tant que philosophie du mouvement, mais aussi en tant qu'esthétique, influence de la littérature des romans régionalistes des années 1930.

D'après le philosophe brésilien Roland Corbisier, « jusqu'à 1922, c'est-à-dire, jusqu'à la semaine d'art moderne, il n'y a pas histoire stricto sensu, mais pré-histoire du Brésil⁶⁷⁹ ». Non pas parce qu'aucun art, qu'aucune science n'étaient authentiques avant cet événement, comme l'affirme Corbisier, mais en raison de la conscience historique et sociale du Brésil que le mouvement a apporté. Même si l'affirmation du philosophe semble assez exagérée, il est vrai que le mouvement est à la base d'un renouvellement jamais égalé de la culture brésilienne et de plusieurs mouvements culturels qui sont nées depuis, tels le Concrétisme et le Tropicalisme et jusqu'au cinéma novo qui se sont mis en quête d'une authenticité nationale et ont permis une redécouverte du Brésil⁶⁸⁰. D'abord avec le mouvement *Pau Brasil* (1924-1925), puis avec le *Manifeste Antropophage* (1928), car le mouvement selon Mário de Andrade, l'un des grands représentants et organisateurs de la Semaine de 1922, « fut essentiellement un préparateur ; le créateur d'un état d'esprit révolutionnaire

⁶⁷⁹ CORBISIER, Roland. Op. cit. p. 45.

⁶⁸⁰ Le sociologue Marcelo Ridenti attire l'attention sur cette apparente contradiction des modernistes brésiliens, à savoir le fait que le mouvement connu comme le héraut de la modernité brésilienne ait inspiré des affirmations identitaires à partir d'une valorisation des traditions nationales, faisant en sorte que le mouvement soit en même temps romantique et moderne, passéiste et futuriste. Lire son œuvre *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 49. Une autre contradiction apparente soulignée par plusieurs auteurs est due au fait que les modernistes brésiliens ont valorisé et renouvelé le national sans tourner le dos aux conquêtes artistiques des avant-gardes européennes, qui devaient être mélangées aux cultures locales et ensuite "anthropophagisées" afin de former une culture nationale ce qui est en totale opposition avec le nationalisme quasiment xénophobe des années 1950.

et d'un sentiment d'éclatement⁶⁸¹». Et tout cela sans jamais tourner les dos aux importantes conquêtes de l'art occidental. Au lieu de prôner un isolement qui serait inévitablement préjudiciable au développement de l'art dans un pays encore en construction, les modernistes ont préféré garder le Brésil en contact avec ce qui se faisait de meilleur en Europe.

Le modernisme fut, comme nous le suggère Mário de Andrade dans la citation ci-dessus, un point de départ vers une nouvelle culture, plus inventive et surtout plus brésilienne, mais projetée vers l'avenir, ce qui permet à Renato Ortiz d'inférer que le modernisme au Brésil est une histoire hors de lieu parce qu'elle se fait sans modernité⁶⁸², comme un projet en devenir qui ne se réaliserait qu'*a posteriori*. Il est toutefois important de noter que le mouvement a été le responsable, surtout à partir de la publication du manifeste *Poesie Pau-Brasil* en 1924, de la découverte de la culture populaire et de la tentative de l'associer à la culture érudite. Avec cette valorisation du populaire, qui servait de présentation du Brésil aux brésiliens, les modernistes ressuscitaient, de manière plus globale et sociologique que le romantisme brésilien, la question sur la quête d'une identité nationale basée sur la culture populaire. Si nous considérons que l'Indianisme était très européenisé, très rousseauiste, c'était la première fois que le populaire était considéré comme paradigme identitaire d'une possible brésilité.

Une autre, et peut-être la principale, préoccupation du mouvement moderniste, surtout dans sa deuxième phase, fut l'expérimentation formelle à travers l'infatigable recherche d'une nouvelle langue, d'un nouveau langage autonome et national. Même si le groupe n'a jamais constitué une totalité organique, avec une esthétique commune, leur envie de rénovation, de recherche permanente, les a toujours rassemblés. C'est d'ailleurs l'un des trois principes que le mouvement aurait légués aux générations futures si l'on en croit Mário de Andrade. Dans son article très critique - écrit lors du vingtième anniversaire de la Semaine de 22, où il affirme que malgré l'envie de construire de la part de quelques-uns des participants, le mouvement avait été plutôt destructeur - il soutient que les trois grands principes légués par les modernistes furent « le droit permanent à la recherche esthétique ; l'actualisation de l'intelligence artistique brésilienne ; et la stabilisation d'une conscience créatrice nationale⁶⁸³».

Cette citation de Mário de Andrade nous permet de faire le lien entre le mouvement et le cinema novo. Les deux mouvements se veulent rupture avec le passé et défendent la légitimité et l'importance de leurs mouvements respectifs, de leur « conscience créatrice», dans l'instauration

⁶⁸¹ ANDRADE, Mário. « O movimento modernista ». In : *Aspectos da literatura brasileira*. 5e. São Paulo : Livraria Martins, 1974. p. 236.

⁶⁸² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1988. p. 32.

⁶⁸³ ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 242.

d'une nouvelle ère artistique, d'une nouvelle esthétique typiquement nationale et décolonisée qui chercheraient à construire de nouvelles façons de faire et de produire de la culture au Brésil.

Les deux s'inventent une tradition en niant le passé. Mais si le cinéma novo fait quasiment table rase du passé, en absolvant, dans son procès du cinéma brésilien, seulement le réalisateur Humberto Mauro, le Modernisme ne rompt pas vraiment avec le passé. Il rompt surtout avec le parnasse brésilien et avec une certaine littérature plus classique au langage exagérément recherché, mais cosmopolite. A l'instar du cinéma novo, qui a établi un dialogue avec un réalisateur du passé, le Modernisme établit un dialogue avec les écrivains Lima Barreto, Euclides da Cunha ou même Graça Aranha, un autre écrivain pré-moderniste qui a été une espèce de parrain de la Semaine de 22 avec un discours un peu plus classique et légèrement décalé par rapport aux manifestations des jeunes.

Cette critique des artistes et de l'art brésiliens pourrait faire penser, à tort, à un manque de nationalisme. En réalité, ce qui était condamné chez certains auteurs du passé était justement leur internationalisme, leur manque d'authenticité, de spécificité nationale. Même si le nationalisme des modernistes a été graduel et un peu hésitant et indolent au départ, masqué peut-être par leur européanisme, celui des cinémanovistes a déterminé leur posture et leur modèle cinématographiques. Tandis que, plus universalistes, les modernistes prônaient l'anthropophagie comme manière d'incorporer à l'art national ce que l'art de l'autre avait de mieux, les cinémanovistes, qui pratiquent l'anthropophagie sans l'assumer (car, outre le nationalisme radical, ils défendaient la position selon laquelle une problématique nouvelle ne pourrait être présentée et représentée que par un cinéma entièrement nouveau⁶⁸⁴), proposaient en échange un cinéma entièrement nationaliste, dans la forme comme dans le fond, qui est de surcroît une forme de résistance contre l'invasion étrangère du marché cinématographique brésilien. Ce cinéma est un outil ou une arme, comme les réalisateurs aimaient le dire, contre la domination du marché par les films américains qui, de plus, servaient à aliéner un peuple brésilien qui devrait être désaliéné, décolonisé, afin de pouvoir faire la révolution. L'art "typiquement" brésilien des cinémanovistes, un art engagé, ainsi que l'auto-développement du pays, sont incompatibles avec toute forme d'influence exogène.

Malgré toute leur modernité, la conception de l'art pour les modernistes s'approcherait de celle lisse, aseptisée politiquement, de l'art pour l'art. Même s'ils proposaient la culture populaire comme un modèle possible pour une identité nationale, l'art du Modernisme, avec sa valorisation des

⁶⁸⁴ En revanche, cette anthropophagie cinématographique a été valorisée, non sans poser de problèmes comme nous l'avons vu, par les films du proto cinéma novo où l'influence néo-réaliste des films est entièrement assumée et revendiquée.

apports étrangers, semble ne pas avoir une identité définie. Dans le cinéma novo l'identité d'un art typiquement brésilien est définie par son engagement, sa lutte pour la libération du pays et du peuple, dont la culture populaire semble être non pas le sujet, mais un simple objet permettant la discussion sur l'engagement. L'art doit réfléchir la société brésilienne et de manière critique et réaliste, même si ce réalisme est le produit d'un réarrangement idéologique, d'une vérité légèrement réinventée, comme le dit la chanson à la fin du film *Deus e o Diabo na terra do sol*.

D'ailleurs, si les modernistes étaient souvent accusés de manque d'engagement, dans le cas des cinémanovistes la lutte politique débordait et déterminait le type de cinéma souhaité. Il est vrai que, dans un premier temps, les modernistes n'ont eu que des préoccupations formalistes et esthétisantes, alors que le cinéma novo ne les reniait pas, mais y rajoutait l'agitation politique. D'ailleurs, la gauche communiste, notamment après l'avènement du réalisme socialiste, a toujours reproché aux modernistes l'internationalisme et le formalisme "expérimentaliste" de la première phase, de même que son apolitisme et son manque d'idéologie. Le "gramsciste" brésilien Carlos Nelson Coutinho affirme, dans une remarque très ironique, que la tentative moderniste de renouvellement de l'art national à partir de la reproduction des mêmes méthodes des avant-gardes européennes « peut être interprétée comme l'expression du nécessaire effort d'adéquation des 'forces productives' de l'art au nouvel univers quotidien que le capitalisme, dans sa forme moderno-industrielle, introduisait dans la vie brésilienne, surtout à São Paulo⁶⁸⁵ ».

Comme cette analyse du type d'art pratiqué par chacun des deux mouvements nous le confirme, en dépit du fait d'être inspirés par des avant-gardes européennes, autant le modernisme que le cinéma novo ont cherché, chacun à leur manière, à donner une réponse brésilienne, contextuelle, à des problèmes brésiliens. Ils s'employaient à confirmer l'expression d'une culture authentiquement brésilienne à partir de la culture populaire et d'une esthétique et d'un langage tout autant brésiliens. Dans le cas des modernistes, la culture populaire - culture native et de ce fait réserve de brésilité -, était proche de la tradition et se confondait avec le folklore, dans le sens où elle devait être préservée en l'état avant qu'elle ne disparaisse ou qu'elle ne s'internationalise - ce qui est presque en opposition avec la modernité qu'ils défendaient. Dans le cas du cinéma novo, la culture populaire était aussi confondue avec le folklore (en raison de son supposé passéisme), mais contrairement aux modernistes, les cinémanovistes, qui l'ont idéologisée et construite selon une conception marxiste du monde qui la considérait comme l'opium du peuple, ne pensaient pas qu'elle devrait être préservée.

⁶⁸⁵ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 49-50.

Dans le mouvement cinématographique, la culture populaire doit être détruite ou réinventée afin qu'elle puisse libérer le peuple de sa dépendance, de son esclavage, dont elle semble être l'une des principales responsables. Dans les deux cas, il revient à l'intellectuel d'assumer le rôle de la préserver ou de la réinventer, le peuple brillant par son absence. Si le peuple semblait absent de la conception du populaire des modernistes, il apparaît dans les films des cinémanovistes de manière très critique, représenté à partir d'une focalisation externe qui le considère quasiment comme maître de son propre destin dans une société où les conflits de classes furent éludés au nom d'un supposé pacte nationaliste multi-classes sociales. Si le peuple voulait changer son destin il lui suffirait de prendre conscience de l'aliénation de sa culture, supposent les cinéastes et les films de la première phase.

Néanmoins, le peuple sera progressivement incorporé par les deux mouvements. Avec les modernistes, cela se produira à partir des années 1930 lorsqu'a émergé une littérature régionaliste à caractère social très marqué, qui place son univers diégétique dans le *sertão*⁶⁸⁶ du pays et représente de manière critique le peuple misérable et exploité des paysans, les *sertanejos*. Cette littérature réconcilie les modernistes avec le social et le peuple qui leur a fait défaut au départ. Du côté du cinéma novo, après le coup d'État qui a brisé le rêve de la révolution bourgeoise imaginée comme une étape vers la révolution socialiste, les cinémanovistes revoient leur position antérieure et, notamment dans leur troisième phase, ils se réconcilient avec la culture populaire, d'une manière moins paternaliste et idéologique qu'auparavant. Contrairement aux modernistes, pour qui l'exercice de l'art n'était pas un métier, les cinémanovistes se réconcilient avec le passé qu'ils avaient renié afin de pouvoir continuer à réaliser leurs films, afin de pouvoir continuer à travailler, tout en gardant leur posture nationaliste et économique.

1.4.8.2 - Le roman régionaliste des années 1930

Cette réconciliation du Modernisme avec le social à partir de la littérature régionaliste et réaliste des années 1930, considérée justement comme son bras idéologique, est le point de départ des membres du cinéma novo. C'est Nelson Pereira dos Santos qui affirme l'origine littéraire des cinémanovistes et explique les raisons du choix de la littérature des années 1930 :

« Une chose nous paraissait évidente : le cinéma existant n'exprimait pas notre réalité, il n'avait pas de représentativité culturelle. Pour qu'il en eût, il aurait fallu un cinéma qui fût comme notre littérature brésilienne

⁶⁸⁶ Référence aux terres arides de l'intérieur du pays, éloignées des grands centres urbains, qui présentent un indice pluviométrique qui est le plus faible du pays. La région ne possède que deux saisons : une chaude et pluvieuse (de décembre à avril) et une autre chaude et sèche au cours de laquelle les hautes températures font évaporer l'eau des ruisseaux, la température du sol pouvant atteindre 60 degrés. Le « sertanejo » est celui qui y vit.

des années 1930 – Graciliano [Ramos], José Lins do Rego, Jorge Amado, surtout, ceux-ci étaient nos papes. [...] La littérature des années 30 avait donné une expression esthétique aux problèmes du peuple. Nous voulions faire la même chose avec le cinéma. Cela ne serait possible qu'à travers la création d'une forme d'expression propre, et non pas en utilisant une forme préexistante, comme le faisait la Vera Cruz⁶⁸⁷».

Cette citation non seulement nous explique les raisons de l'option pour les romanciers des années 1930, mais nous démontre également tout le processus de légitimation intellectuelle du cinéma. Au contraire de certains cinéastes des *chanchadas* qui, en raison de la lourde critique, refoulaient leur sentiment d'appartenance à un cinéma populaire, les cinéastes du nouveau cinéma devraient en être fiers. Avant de poursuivre, résumons rapidement ce mouvement littéraire régionaliste qui a inauguré l'idée d'une littérature perçue quasiment comme une mission de la part des écrivains⁶⁸⁸.

Le roman qui a ouvert ou qui a été à l'origine du cycle fut celui écrit par José Américo de Almeida et publié en 1928 avec le titre *A bagaceira*⁶⁸⁹. Le roman raconte l'aventure d'une petite famille de paysans qui, expulsée de ses terres par la sécheresse, trouve du travail dans les moulins à sucre, où ils devront faire face à la violence du droit de cuissage, à l'amour interdit entre patrons et employés et assurer leur droit de vengeance. Le roman combat le système archaïque des grandes propriétés de terre qu'il considère comme l'un des responsables de la misère des paysans.

Nous voyons que le roman posait le problème de la justice, qui au Brésil protégerait souvent le plus fort, de la lutte et de la séparation des classes qui empêchaient la mixité sociale. Ainsi, le roman montrait que, abandonnés à leur propre sort, il ne restait aux pauvres qu'à se faire justice avec leurs propres mains s'ils voulaient punir ou réparer une humiliation ou une violence infligées par ceux qui détenaient le pouvoir.

Un auteur important de la période est le mémorialiste José Lins do Rego, dont le premier roman *O menino de engenho* (*L'enfant de la plantation*), publié en 1932, fut adapté au cinéma en 1965 par Walter Lima Júnior. Glauber Rocha, qui a recommandé cette adaptation à Walter, était un grand connaisseur de l'auteur. En décembre 1957, à l'âge de 16 ans, Rocha publie une longue et minutieuse analyse de l'œuvre de l'écrivain, décédé trois mois auparavant. Le jeune critique attribue à l'écrivain quelques qualités dont il s'approprierait quelques années plus tard pour son cinéma. Il y a un passage dans ce texte où nous lisons que l'œuvre de José Lins do Rego mélange « mémoire et imagination, la terre et l'homme dans la terre, la langue brésilienne dans sa meilleure

⁶⁸⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Cinema e burguesia*. Op. cit. p. 208.

⁶⁸⁸ Ici, compte tenu de l'espace limité de cette recherche, nous ne commenterons, et assez brièvement, que deux des auteurs plus connus du mouvement qui ont eu des influences sur le cinéma novo, et quelques-unes de leurs œuvres adaptées par les jeunes réalisateurs.

⁶⁸⁹ Bagaceira signifie le marc de raisin, mais aussi l'eau de vie faite avec le marc de raisin distillé ou le lieu où on jette le marc de raisin.

dignité, la manière de dire sans intentions, en racontant lyriquement comme le meilleur et dernier raconteur d'histoires du *nordeste...*». Tout cela apparaît dans l'œuvre du réalisateur, qui rajoute la phrase « mémoire et imagination » à l'une des chansons qu'il a composées pour son film *Deus e o diabo na terra do sol*.

Glauber analyse attentivement l'œuvre de l'écrivain. De la partie intitulée « le cycle de la canne au sucre » qui raconte en cinq romans la déchéance des moulins à sucre, de manière réaliste et critique, à la tétralogie qui suit que Rocha considère comme de meilleure qualité littéraire, l'écrivain porte une attention particulière à la dispute du pouvoir dans le milieu rural du Nordeste du Brésil. D'après Rocha, la région est dominée par les « colonels », les forces de l'ordre, les leaders messianiques et les *cangaceiros* qui « constituent les quatre pouvoirs d'oppression et, entre eux, les seuls à aimer le peuple, même s'ils le torturent, sont le *cangaceiro*, vengeur naturel, et le leader messianique, rédempteur des péchés et misères⁶⁹⁰ ». Cette citation pourrait à elle toute seule résumer la partie *nordestern* de l'œuvre du futur réalisateur, à condition d'y rajouter le biais marxiste que le jeune critique n'avait pas encore. Il est d'ailleurs connu que *Deus e o Diabo* a subi une large influence de deux romans de l'écrivain : *Pedra Bonita* ("Belle Pierre"), de 1948, et *Cangaceiros*, publié en 1953. Du premier vient le personnage du chanteur et de l'immolation des enfants par le leader messianique Sebastião dans *Deus e o diabo na terra do sol*, tandis que la fuite de Manuel et de Rosa à la fin du film rappelle - pour des raisons différentes, mais avec des objectifs communs, qui est la tentative de fuite de la misère du sertão - celle de Bento et Alice à la fin du deuxième roman. Assurément, toutes ces influences ont été retravaillées selon les conceptions esthétiques et idéologiques de Rocha et selon le contexte socio-politique du Brésil à l'époque de l'écriture du scénario.

Mais l'influence de l'écrivain sur le futur réalisateur n'en reste pas là. En analysant le personnage du frère de Luizinha Mafra (une belle handicapée qui refoule sa déception amoureuse en écrivant des lettres et que le futur réalisateur considère comme un personnage richissime) dans le roman *Água-mãe* (quelque chose comme "Eau mère" ou "Mater eau"), écrit en 1941, Rocha affirme que Paulo Mafra est le premier personnage d'intellectuel qui apparaît « dans le roman de José Lins do Rego. Il est l'idéaliste frustré, la théorie d'un écrivain mise au profit démagogique des intérêts politiques. Paulo est un triste. Il souffre au bord d'Araruama. Il souffre à l'intérieur de la Maison Bleue, solitaire, sans force pour se lever⁶⁹¹ ».

⁶⁹⁰ ROCHA, Glauber. « Romance de José Lins do Rego ». Salvador, *Mapa*, n° 2, dez de 1957. In : GOMES, João Carlos Teixeira. Op. cit. p. 571.

⁶⁹¹ Idem. p. 578.

L'intellectuel Paulo Mafra, magouilleur politique, avec ses crises de conscience, fait évidemment penser à Paulo Martins, l'intellectuel oscillant de *Terra em transe*, « l'idéaliste frustré », comme tous les intellectuels de gauche d'avant le putsch fasciste de 1964. Glauber termine son analyse du roman, comme n'importe quel critique aurait pu terminer son analyse de *Terra em transe*, si nous considérons l'acte final de Paulo Martins comme un geste de bravoure et de courage, de sacrifice à la cause de la révolution ; il y affirme que Paulo Mafra « est l'unique personnage du roman de Lins do Rego qui se libère et s'intègre ; il est l'unique qui devient homme fort et avec disposition pour la vie⁶⁹² ».

Mais l'écrivain, avec son réalisme critique et ses descriptions si minutieuses et détaillées des caractéristiques physiques et sociales de la région du *Nordeste*, avec ses saints, ses propriétaires terriens, ses *cangaceiros* justiciers et avec un langage proche du langage réel, a marqué non seulement l'œuvre de Glauber mais celles de presque tous les autres réalisateurs du mouvement.

Un autre écrivain important de la période est Graciliano Ramos, dont le livre *Vidas secas* (*Sécheresse*), publié en 1938, fut adapté au cinéma en 1963 par Nelson Pereira dos Santos, et dont le livre *São Bernardo*, écrit en 1934, fut adapté par Leon Hirszman en 1972. En 1980, Luiz Paulino, le premier réalisateur de *Barravento*, Nelson Pereira dos Santos et Emmanuel Cavalcanti ont adapté *Insônia* ("Insomnie"), roman écrit en 1947. *Vidas secas* raconte à la troisième personne la vie des paysans nomades Fabiano, Sinhá Vitória, leurs deux enfants et la chienne Baleia (Baleine), en quête d'un lieu où ils pourraient vivre, avoir une petite plantation et, surtout, réaliser le rêve de consommatrice de Sinhá Vitória, qui était de posséder un lit en cuir. L'œuvre aborde de manière très réaliste et critique l'univers autour de la misère des paysans expulsés par la sécheresse des terres où ils travaillaient. Le récit est raconté d'une manière aussi aride que la vie qui y est relatée.

Le groupe de romanciers des années 1930, comme beaucoup d'autres groupes, comme cela a d'ailleurs été le cas des cinémanovistes, n'avait pas un programme théorique ou une esthétique arrêtés et chaque œuvre était le produit d'une subjectivité, avec des approches d'un même problème et des efficacités totalement différentes. Ce qui liait les romanciers entre eux étaient le réalisme critique et la dénonciation des injustices sociales, l'oppression des forces de l'ordre soumises aux grands propriétaires terriens, les "colonels", et des conditions difficiles de la vie des habitants de l'intérieur du pays.

Quelques-uns des écrivains du roman régionaliste étant communistes, comme Jorge Amado et plus tard Graciliano Ramos, le mouvement a souvent été considéré comme de gauche, comme la partie idéologique des modernistes des années 1920, surtout quand nous pensons qu'il prospère sous la

⁶⁹² Idem. Ibidem.

révolution de 1930 et sous la dictature ultérieure de l'État Nouveau de Getúlio Vargas, principal ennemi des communistes. Encore une fois, réification politique oblige, les œuvres étaient jugées par leur contenu politique. C'est encore le critique littéraire Carlos Nelson Coutinho – qui, comme la plupart des communistes, ne mourrait pas d'amour pour les modernistes - qui nous renseigne sur l'euphorie⁶⁹³ des membres de la gauche à propos de ce mouvement très important pour la littérature brésilienne mais qui n'a pas souvent primé par la qualité littéraire de ses œuvres. Pour lui, le roman nordestin, qu'il considérait comme une grande manifestation contre les tentatives de moderniser le pays par le haut, était « un exemple vivant du fait que désormais il était possible, et pas seulement comme une exception qui confirme la règle, de créer une culture non élitiste, non intimiste, liée aux problèmes du peuple et de la nation. Une culture, en abrégé, national-populaire⁶⁹⁴».

Le succès autour des romans régionalistes des années 1930 est concomitant à l'émergence intellectuelle du PCB, qui avait été fondé en 1922. À partir des années 1930 commencent à apparaître au Brésil les premières tentatives d'une analyse marxiste de la société brésilienne, comme le livre de Caio Prado Júnior, *Evolução política do Brasil*. Depuis le « tenentismo », le mouvement révolutionnaire des lieutenants en 1922 et 1924, qui ont dénoncé ouvertement les injustices commises envers les plus démunis, il y a eu une augmentation considérable de la prise de conscience sociale des classes moyennes. C'est une période de forte adhésion directe ou de sympathie des intellectuels brésiliens envers les causes soutenues par les communistes, ce qui expliquerait l'engagement social et la critique des écrivains régionalistes des années 1930.

L'une des qualités attribuées à ces romanciers était la fidélité au milieu physique et à l'univers racontés ou décrits dans leurs œuvres. Malgré ce que le jeune critique littéraire Glauber Rocha écrit sur l'œuvre de José Lins do Rego, la part d'invention n'était pas immense, ce qui expliquait pourquoi l'écrivain était considéré comme un mémorialiste, ce qui ne lui plaisait pas beaucoup.

Cette fidélité au milieu physique demeure dans les films de la première phase des jeunes réalisateurs, les plus proches des romanciers. Mais si les écrivains semblaient prendre la défense des pauvres et cherchaient à raconter de façon critique l'univers culturel et social des hommes de la campagne comme des simples observateurs, avec une neutralité enthousiaste proche de l'ethnographie - ce qui a permis la distinction entre populaire et folklore qui a régné jusque dans les années 1920, sans *a priori* manichéens quant à leur logique ou à leur morale -, les cinémanovistes ont construit leur représentation selon la notion de situation coloniale des années 1950 et du début

⁶⁹³ Cette euphorie autour de la littérature régionaliste des années 1930 a été aussi à l'origine de la création de l'Atlântida en 1941, le principal studio producteur de *chanchadas* qui, initialement, devait surtout produire des films à préoccupation sociale. Son manifeste de fondation parlait d'un « cinéma authentiquement populaire tourné vers la réalité brésilienne », ce qu'ils ont réussi à réaliser, en quelque sorte, mais sous d'autres bases, plus comiques et moins sérieuses que les fondateurs le souhaitaient.

⁶⁹⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Op. cit. p. 28.

des années 1960 qui rendait la culture du pauvre aliénée et aliénante (opium du peuple). Cela apparaît très clairement dans les trois films plus directement influencés par les romans régionalistes, connus sous le nom de « trilogie du sertão » : *Os fuzis* (Les fusils, 1963), de Ruy Guerra ; *Vidas secas* (*Sécheresse*, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, et *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964), de Glauber Rocha.

L'inspiration de cette littérature de critique sociale aurait pu conduire les cinémanovistes vers une esthétique marxiste, ce qui n'a pas vraiment été le cas. Comme nous l'avons déjà analysé, même si les réalisateurs du mouvement, dans leur quasi-totalité, étaient membres ou de simples sympathisants du PCB, l'esthétique marxiste est diffuse dans les films du cinéma novo qui ont en commun avec celle-ci l'engagement et la critique sociale, mais qui manque de systématisation pour qu'ils puissent y être identifiés.

Nous allons voir dans le chapitre suivant que la lecture que les cinémanovistes, que les communistes de manière générale, faisaient de Marx était très eurocentriste et réductionniste dans le sens où ces derniers ont essayé de transposer de manière mécanique, *ipsis litteris*, au Brésil, afin de justifier des présupposés théoriques en dépit de tout historicité, certains procédés et/ou étapes du matérialisme dialectique spécifiques à l'histoire européenne sans les ajuster aux particularités de l'histoire brésilienne. Surtout, ils ont délibérément négligé le fait que, avant toute révolution bourgeoise au Brésil, il fallait créer les conditions de développement des forces productives qui pourraient transformer la bourgeoisie et le prolétariat en classes sociales conscientes de leurs rôles historiques et individuels. C'est seulement après ce développement et la constatation subséquente de leurs antagonismes que la révolution bourgeoise pourrait avoir lieu. Contrairement à ce principe de base du marxisme, ils ont fait abstraction de la lutte de classes et ont cru à une alliance utopique entre une bourgeoisie progressiste imaginaire et le prolétariat qui, unis dans une bataille nationaliste, lutteraient contre les impérialistes et les grands propriétaires terriens.

En essayant d'imposer une théorie à la matérialité du réel, ils ont oublié quelques leçons essentielles de Marx. D'abord, celle qui affirme que l'homme n'est pas nécessairement un produit de son milieu, mais un modificateur, mais ils ont oublié surtout que, comme nous l'explique Paul Ricoeur, avant de devenir un dogme, l'expression matérialisme historique signifiait « la description des conditions matérielles qui donnent à l'humanité une histoire », « une manière de lire la vie humaine sur la base des conditions matérielles de son activité⁶⁹⁵ ». Ainsi, l'empirisme aurait dû prévaloir sur la théorie, la déterminer même. La gauche aurait dû adapter le modèle théorique marxiste aux particularités de

⁶⁹⁵ RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Traduction de l'anglais de Myriam Revault d'Allones et Joël Roman. Paris : Seuil, 1997. p. 112.

l'histoire brésilienne et non pas essayer de simplement la réajuster pour qu'elle rentre dans un moule théorique préétabli.

Cette négation de la lutte de classes et l'affirmation d'un nationalisme que Marx considérait dangereux étaient, en quelque sorte, une espèce de négation du marxisme lui-même et dénotait tout le manque de systématisme qui entourait la circulation des idées marxistes dans le Brésil de ces années-là. Et cela peut être attribué au fait que pendant des années, le PCB a contrôlé la diffusion de ces idées, ne publiant, pendant longtemps, que des textes staliniens au détriment des textes plus modernes des marxistes critiques. De la part des réalisateurs, leur refus d'un marxisme plus orthodoxe endossait l'idée d'une pratique marxiste indépendante sans l'esprit "religieux" de parti qui énervait certains cinémanovistes. Comme Glauber Rocha qui disait ne pas aimer les films politiques car ils étaient réalisés par des individus qui ne connaissaient rien de Marx, et qui avait affirmé à une époque que « l'opposition à laquelle j'appartiens est l'opposition politique. Parce que je suis marxiste, matérialiste. Je n'appartiens à aucun parti, à aucune organisation politique, mais philosophiquement je suis un matérialiste dialectique⁶⁹⁶».

1.4.8.3 - La distanciation

Une autre théorie ayant eu une influence diffuse sur les cinémanovistes fut la théorie de la distanciation de Bertolt Brecht. Une influence beaucoup plus théorique que pragmatique. Dans les films du cinéma novo, la théorie de Brecht est quasiment réduite à sa finalité politique, à l'engagement au détriment d'un procédé lié au jeu de l'acteur (visant à souligner, à séparer du reste, quelque chose que l'auteur veut que le public comprenne, prenne conscience sous forme de révélation, de vérité). Encore une fois, on parlait beaucoup de cette théorie mais, à l'exception de Glauber Rocha ou de Leon Hirszman, on ne l'expliquait pas assez. Comme elle a été assez souvent traitée comme synonyme d'engagement dans les films, nous n'analyserons que les quelques cas où la théorie représentée rappellerait celle de Brecht, c'est-à-dire quand il y a séparation, distanciation, entre l'acteur et le personnage (quand l'acteur ne chercherait pas à faire vrai) en provoquant une petite rupture dans les règles tacites du spectacle, une séparation entre la fable et le récit.

⁶⁹⁶ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 dezembro de 1975. Apud : REZENDE, Sidney. Op. cit. p. 62. Quatre ans après cette interview au Jornal Folha de São Paulo, Glauber dirait l'opposé et nierait l'importance du matérialisme dialectique d'Antonio Gramsci et de Georg Lukacs. *Folha de São Paulo, Folhetim*, 16 dezembro de 1979. Dans un article écrit un peu avant, en 1974, il réclame une critique cinématographique véritablement marxiste car Georg Lukacs et Bertolt Brecht quand ils parlent du cinéma ne disent que des âneries (sic), car ils ne connaissent pas le cinéma et André Bazin, qui connaît beaucoup sur le cinéma, ne connaît rien sur le matérialisme dialectique, ce qui fait que ce dernier, comme beaucoup de critiques, tisse des éloges à des « merdes » (sic) comme Sam Peckinpah ou Sydney Pollack, in : *Revolução do cinema novo*. Op. cit. p. 271-272.

Brecht définit la distanciation comme une sorte d'opposition au théâtre classique, au théâtre aristotélicien et son idée de catharsis qui purgerait l'âme des spectateurs, avec des acteurs cherchant à être le personnage incarné ; comme le procédé qui cherche à créer un effet de distanciation entre l'acteur et le personnage en faveur d'une interaction directe avec le public, à travers une rupture du pacte réaliste, de l'illusion du spectacle, et de la relation de passivité entre spectateur et acteur, de manière à l'éloigner du pathos et à susciter des réactions en lui faisant prendre conscience de ce qui lui est raconté⁶⁹⁷.

Au lieu de la sentimentalité d'un spectacle théâtral classique, le dramaturge allemand proposait la raison. Toutefois, quand Brecht propose le dépassement de l'émotion par la raison, il n'est pas en train de proposer l'éradication de l'émotion du théâtre. Au contraire, ce qu'il veut démontrer est que l'opposition raison versus émotion, généralement considérée comme antinomique, n'existe pas. Ainsi, dans la recherche de son théâtre pédagogique, il veut démontrer que le spectacle théâtral peut être un moyen de divertissement sans cesser d'être rationnel.

C'est Althusser qui nous éclaire sur les objectifs politiques du théâtre du dramaturge allemand :

«...Brecht voulait créer entre le public et la pièce représentée ...un rapport critique et actif. Il voulait rompre avec les formes classiques de l'identification, qui suspendaient le public au destin du 'héros', et investissaient toutes ses forces affectives dans la catharsis théâtrale. Il voulait mettre le spectateur à distance du spectacle, mais dans une situation telle qu'il fût incapable de le fuir, ou d'en simplement jouir. Bref il voulait faire du spectateur l'acteur qui achèverait la pièce inachevée, mais dans la vie réelle⁶⁹⁸».

Perçu comme cela, il n'y a aucun doute que le principe du cinéma épico-didactique voulu par Glauber Rocha tient en partie de la théorie de la distanciation, tout en étant très différent. Selon lui, le côté épique de son cinéma servait à provoquer les spectateurs, à éveiller sa conscience à partir d'une pratique poétique, tandis que le didactique servait, de façon scientifique, à l'informer, à l'éduquer, et seule la réunion des deux composants pouvait faire du cinéma un art révolutionnaire. Donc, le point de convergence des deux théories était l'instrumentalisation de ses arts respectifs, l'aspect pédagogique final. Dans une lettre écrite en 1961 et destinée à Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade, Glauber suggère que dans le nouveau cinéma qu'ils sont en train de préparer, « chaque film doit toucher le peuple, non pas de manière démagogique, mais dans le sens que Brecht touche. Le peuple doit raisonner autour des problèmes. Ici au Brésil notre cinéma doit être un problème davantage éthique qu'esthétique⁶⁹⁹».

⁶⁹⁷ Pour plus de détails lire son œuvre *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1948.

⁶⁹⁸ ALTHUSSER, Louis. *Pour marx*. Paris : La Découverte, 2005. p. 146. (première édition, Maspero, 1965).

⁶⁹⁹ BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 158.

Plus facile à dire qu'à faire. Dans les films, tout cela était entièrement mélangé. De plus, comme le mouvement du cinéma novo a été un énorme *work in progress* et que les idées et les positions des cinéastes étaient très changeantes, cela n'a pas vraiment trouvé une forme systématique. Si du point de vue de l'éveil de la conscience du spectateur, la chose était indiscutable, du point de vue de la distanciation entre l'acteur et le personnage, cela était un peu plus compliqué et se réduisait au jeu limité des acteurs qui essayaient de moins jouer, sans l'aspect de révélation momentanée soudaine voulu par Brecht. Si nous prenons par exemple le film *Deus e o diabo na terra do sol*, nous avons deux jeux opposés et quasiment antinomiques dans la figure des deux acteurs principaux. Tandis que Othon Bastos (Corisco), acteur ayant une large expérience théâtrale, essaie de prendre ses distances face au personnage, en regardant ponctuellement et directement le spectateur, l'apostrophant, brisant le pacte et les règles du spectacle, l'autre, Geraldo Del Rey (Manoel), cherchait l'identification totale au personnage, au point d'exiger des vraies pierres pour la montée vers l'église de Monte Santo. L'un cherchait à passer le message au détriment de l'expression théâtrale, tandis que l'autre cherchait l'expression maximale quasiment en dépit du message. Et ce qui est valable pour Manoel, l'est aussi pour tous les autres personnages, à l'exception de Corisco. En paraphrasant Brecht, nous pourrions dire que tandis que Corisco cherchait à montrer comment les choses étaient vraiment, Manoel cherchait à montrer les vraies choses, de façon presque naturaliste⁷⁰⁰. Par ailleurs, cette phrase de Brecht pourrait aussi justifier l'idée de reconstruire le réel afin de le montrer comme il serait vraiment, selon un certain point de vue ou une certaine idéologie. Ceci met en exergue que dans le passage du vrai au vraiment, il y a toujours interprétation, des subjectivismes idéologiques.

En 1964, Glauber essayait de rationaliser cette dichotomie interprétative des personnages de son film de la manière suivante :

« Othon Bastos fut l'unique acteur rationnellement dirigé du film. Il a été dirigé, a répété, s'est préparé la veille justement parce que je voulais obtenir un personnage épique et, à ce titre, j'ai cherché à employer cette technique d'interprétation de Brecht, dans laquelle, d'ailleurs, Othon est un maître. Il connaît très bien cela du théâtre et sait l'appliquer. Il a projeté entièrement le personnage et a laissé tout ce commentaire dramatique autour de lui. Et Geraldo, afin de se situer comme un sujet primitif, soumis, a dû utiliser une méthode différente, justement pour créer le contraste⁷⁰¹ ».

⁷⁰⁰ Pour Brecht, « le réalisme ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses ». Apud : LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris : Éditions Sociales, 1971. p. 158.

⁷⁰¹ VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. (organização de José Carlos Avelar). Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999. p. 66.

Mais son ami, le philosophe Luiz Carlos Maciel, pensait différemment en 1965. Pour lui, cette tension entre distanciation et empathie présente dans le film est possible car elle approfondit le faible réalisme critique de *Barravento* en s'approchant du réalisme de Brecht, « dans lequel forme et style ne sont jamais fuite, répulsion pour la réalité, mais un instrument de pénétration plus organisé et rationnel de cette réalité », sans, cependant, jamais chercher à établir un dialogue direct entre le théâtre épique et la culture populaire brésilienne car « la seule influence possible de Brecht est d'objectifs, puisque aucune des méthodes du dramaturge allemand n'apparaît suffisamment systématisée pour qu'on parle d'une tentative délibérée⁷⁰² ».

Et Glauber Rocha, un peu plus tard, semble lui donner raison, dans un texte qui pourrait pourtant apparaître comme une négation ou comme une opposition à celui de Maciel, quand il définit son concept d'épique basé sur la téléologie des films et des personnages. Pour Rocha, les films du cinéma novo ont une approche matérialiste de l'Histoire et sont « brechtiennement » épiques dans la mesure où « ils réduisent les actes humains à une signification historique et mettent justement les intérêts de la collectivité au-dessus de l'individu, sans oublier que l'individu est absorbé par la collectivité dans son propre intérêt⁷⁰³ ».

Comme l'avait affirmé Maciel, les films seraient brechtiens non pas parce qu'ils en imiteraient le procédé, mais parce qu'ils sont aussi engagés que les pièces du dramaturge. Même si autant pour le dramaturge que pour les cinémanovistes, ce qui importait c'était de sauver le spectateur, ils espéraient y parvenir par des moyens différents. Si les objectifs étaient semblables, leurs théories étaient légèrement différentes, dans le sens où les réalisateurs attribuent leur définition d'épique, leur message, à la totalité de l'œuvre, tandis que Brecht se référait à des moments précis de l'œuvre qui devaient être soulignés, dénaturalisés, en soulignant leur signification afin d'attirer l'attention du spectateur et lui dévoiler quelque chose de nouveau qui susciterait chez lui une prise de conscience, sans une préoccupation totalisatrice, ce qui n'empêchait pas l'engagement des pièces. Dans les films du cinéma novo, l'épique, synonyme plutôt d'engagement, se référait à la totalité des œuvres, même s'il pouvait y avoir des moments ponctuels de rupture de l'illusion du spectacle, comme le prescrivait l'épique brechtien.

En ce sens, René Gardies est celui qui explique le mieux les similitudes et les différences entre les deux procédés. En désignant les multiples influences de Glauber Rocha, qui vont d'Eisenstein à Visconti en passant par le western, Kurosawa, Rossellini et la littérature brésilienne, il affirme que Brecht aurait trouvé dans le réalisateur brésilien sa meilleure descendance en partageant avec lui

⁷⁰² MACIEL, Luiz Carlos. « Dialética da violência ». In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965. p. 215.

⁷⁰³ Interview de Glauber Rocha à Raquel Gerber. Rome, 1973. In : *O mito da civilização atlântica*. Petropolis : Vozes, 1982. p. 180.

l'envie d'influer sur le spectateur afin de le transformer, tous les deux cherchant une manière d'établir la distanciation entre auteur et histoire, intrigue et acteurs et spectacle et public. Toutefois, souligne Gardies, malgré les similitudes, « il n'y a pas de doute sur l'authenticité et l'originalité de l'œuvre du réalisateur. Tout renaît différent, tout s'intègre admirablement dans un style authentiquement brésilien⁷⁰⁴».

Ruy Guerra et Léon Hirszman accusent aussi des influences de Brecht. Dans les deux films que nous analyserons ici (un de chaque auteur), l'influence de Brecht va dans le même sens que pour le cinéma épique-didactique défendu par Glauber Rocha et devient une variation pour l'engagement et la "conscientisation" qui englobe la totalité de l'œuvre. Dans les deux cas, nous notons des tentatives de séparation entre acteurs et personnages, mais qui passeraient spécialement par une baisse d'intensité du jeu des acteurs sans, toutefois, avoir l'objectif de souligner une partie de l'œuvre qui révélerait quelque chose de nouveau, quelque chose que l'on voudrait que les spectateurs remarquent. Le film *São Bernardo*, de Leon Hirszman, présente des moments ponctuels de clins d'œil du personnage principal aux spectateurs, symbolisant la rupture avec l'illusion du spectacle souhaitée par Bertolt Brecht.

Le film *Os fuzis (Les Fusils)* de Ruy Guerra, réalisé en 1963, raconte l'histoire d'une patrouille qui est invitée à protéger une petite épicerie d'un village à l'intérieur du Brésil qui court le risque d'être attaquée par les migrants et le peuple affamés. Parallèlement, il y a le conflit qui oppose le personnage du chauffeur de camion, un étranger errant, aux policiers.

En fait, il y a deux films complètement différents à l'intérieur du film de Ruy Guerra. Un, plus documentaire, lié au monde archaïque et rural, avec des acteurs amateurs, gens du peuple pour la plupart, qui raconte, de manière très marxiste, l'aliénation religieuse de ce peuple, représenté comme misérable et lâche. Un peuple capable de laisser ses enfants mourir de faim, en même temps qu'ils vénèrent un bœuf tenu pour saint et miraculeux. Nous reparlerons ailleurs, dans un sous-chapitre sur la question de l'aliénation dans les films du cinéma novo, de la critique religieuse de ce film.

L'autre film dans le film, la fiction proprement dite, présente une nette opposition entre l'intérieur du pays (la marge, avons-nous envie de dire) et le centre (caractérisé notamment par la technologie apportée par les hommes des villes, tels que les fusils et les camions). Ce deuxième film rapporte aussi les points de vue divergents au sein des classes moyennes à propos des problèmes concernant les pauvres, sans la participation ou le point de vue du pauvre lui-même. C'est une espèce de conflit urbain transposé à la campagne. D'un côté, il y aurait les personnes éclairées, conscientes de la

⁷⁰⁴ GARDIES, René. « Glauber Rocha : política, mito e linguagem ». Traduction de Julio César Montenegro. In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 44

situation de misère et de l'exploitation des classes subalternes et opposées à l'oppression, mais étant trop attentistes et sans une idéologie définie, symbolisées par le chauffeur de camion de nom Gaúcho (l'acteur Átila Iório, le même qui joue le rôle de Fabiano dans le film *Vidas Secas*). De l'autre, il y aurait les policiers, dont l'un d'entre eux, Mário, est un ancien collègue de Gaúcho à l'époque où lui aussi avait été un policier. Les deux groupes symbolisent les classes moyennes plus ou moins éduquées des villes, deux points de vue antinomiques sur la réalité des citoyens marginalisés de la société brésilienne. Les deux groupes viennent du dehors et sont extérieurs à la situation racontée.

Si les policiers sont au service du capital et contre le peuple, le chauffeur de camion est un type bien loin de la sainteté, un peu escroc, malgré sa petite conscience des injustices sociales dont le peuple est victime. Sa seule fonction serait relier les deux segments sociaux représentés par le peuple et les policiers, mais cette liaison (ce qu'il fait de forme presque littérale étant donné sa condition de chauffeur de camion qui sillonne le pays, allant des grandes villes à l'intérieur et vice-versa) est faible. Gaúcho semble davantage préoccupé par lui-même et parle du peuple avec une certaine indifférence. Les soldats et lui parlent du peuple presque à la troisième personne, comme quelque chose de proche et d'éloigné à la fois, sur lequel la caméra ne s'arrête que très rarement, préférant ne montrer que les silhouettes, les profils ou le filmer en groupe, comme s'il n'avait aucune identité et ne servait que de masse de manœuvre des hommes politiques et, notamment, des leaders mystiques, responsables de leur aliénation. Le peuple n'est jamais sujet, mais simplement objet dont on parle ou sur lequel on tire. En outre, les deux films ne se rejoignent jamais. Même pas à la fin quand la réaction du chauffeur aurait pu susciter la révolte au sein du peuple, mais ne déclenche que de l'indifférence et de la peur.

Le chauffeur et les policiers, par leurs liens urbains, par une sorte de contiguïté géographique, amènent le point de vue du public des grandes villes, des gens "éclairés", dont ils seraient les remplaçants et les représentants au sein de la diégèse, ce qui est quasiment textuel dans le cas des forces de l'ordre. Gaúcho, étant donné sa condition de transporteur, symboliserait la petite bourgeoisie qui exploite les ouvriers, n'honorant pas ses engagements (symbolisé par la forme autoritaire avec laquelle il traite son assistant, son employé), et le peuple de manière générale. Et la petite bourgeoisie ne s'intéresserait aux problèmes du peuple que lorsqu'elle se sent menacée par les mêmes problèmes que ceux qui affligent les pauvres. Les policiers, des "entreguistas", ont une double représentation dans le film. En tant que corporation militaire, constituant les forces de l'ordre, ils représentent le gouvernement et son point de vue sur les pauvres. Un gouvernement qui préférerait protéger la bourgeoisie capitaliste et tirer sur un peuple affamé plutôt que de le protéger. En tant qu'individus, Gaúcho et surtout Mário représenteraient la petite bourgeoisie, alliée des

patrons, de la grande bourgeoisie représentée par le peu scrupuleux propriétaire de l'épicerie, et tous ceux qui seraient associés au grand capital et qui lutteraient contre les intérêts du peuple (y compris le gouvernement qu'ils représentent). Grande et petite bourgeoisie analyseraient les problèmes ruraux quasiment de la même manière, avec indifférence ou mépris, engagement circonstanciel et opportuniste ou abandon total.

Toutefois, même si le film semble condamner l'attentisme et l'engagement tardif et la forme d'action romantique entreprise par le chauffeur de camion, il démontre clairement que la solution aux problèmes de la campagne lui est extérieure et ne peut venir que des habitants des villes. Et la condition de sauveur du peuple et d'opposant aux forces de l'ordre de Gaúcho est très claire dès la première scène où les trois « segments » sont filmés ensemble, à l'intérieur du bar. Gaúcho vient en secours à un peuple qui est en train d'être humilié par le savoir technocratique d'un policier arrogant qui l'interroge sur les noms des pièces qui composent un fusil. Il va jusqu'à renverser la situation et finit par humilier le policier.

Persuadé que le peuple est aliéné, accommodant et totalement démobilisé par rapport à la lutte, le chauffeur, quand sa colère commence à monter, n'essaie même pas de prêcher un discours de séduction envers le peuple. Il n'essaie jamais de le conscientiser. Ce faisant, il semble penser que cela ne porterait pas assez de fruits et donne l'impression de savoir que les responsables de l'aliénation d'un peuple mourant de faim et totalement abandonné par les autorités politiques de son pays sont ailleurs. Mais le fait qu'il accepte sa condition et se taise, transforme, comme cela a été le cas dans quelques films du cinéma novo, un peuple analphabète, affamé et désarmé en unique responsable de son propre malheur. On pourrait attribuer cet état apathique, inanimé, semblant presque mériter son propre sort du peuple, au fait que le réalisateur veuille le représenter de manière brechtienne sans complaisance ni pitié, sans pathos pour qu'il n'y ait pas de compassion. Mais, dans ce cas, l'intention du réalisateur s'arrête à la moitié du chemin, dans un entre-deux qui semble plutôt dénoncer la pusillanimité du peuple et révèle une mauvaise foi des éclairés par rapport au peuple. Non que ce dernier fût fondamentalement révolutionnaire, mais il pourrait réagir s'il était bien orienté par les éclairés, comme le prouverait le cas des ligues paysannes auxquelles il n'est fait aucune allusion dans le film. Cette idée est corroborée par le fait que la révolte du peuple, qui affamé attaque les magasins, passe quasiment sous silence, n'étant fait qu'une simple allusion à un mouvement de masse désorganisé et violent ; un mouvement perçu comme étant plutôt d'ordre policier que social.

Dans le cynisme de Gaúcho, il est conscient que, dans sa petite bataille, il ne peut compter sur un peuple qui semble complètement anesthésié, paralysé face aux événements dont il est une proie facile et passive. Paternaliste, il sait aussi que le salut du peuple ne peut venir que du dehors, des

gens de la ville, des personnes placées du côté du progrès. Donc, il essaie d'apporter la conscience à ceux qui pourraient comprendre son discours et qui pourraient effectivement faire quelque chose pour changer la situation. C'est pourquoi il prêche pour Mário (l'acteur Nelson Xavier), le policier et ancien collègue, en lieu de prêcher pour le peuple.

Les provocations du chauffeur semblent éveiller la conscience indolente de Mário. Soudainement il a l'air moins hautain et semble davantage concerné par les problèmes qui l'entourent. Il s'approche définitivement de la jeune femme locale qu'il courtisait, symbole d'un rapprochement avec le peuple. Mais ce n'est qu'une impression fugace.

A la fin, le chauffeur, qui sans argent en raison d'un problème avec son camion se trouve dans la même situation de misère que les pauvres du lieu, se rebelle contre le transfert des produits de l'épicerie vers un autre lieu plus sûr, tandis que les enfants continuent de mourir de faim. Messianique, sa révolte est représentée comme un geste désespéré, individuel, romantique et inutile. Toutefois, si sa mort semble inutile au sein de la diégèse, elle garde un message extra-filmique, brechtien, qui doit faire écho dans la tête du spectateur. Il y a un problème qui ne peut plus perdurer en l'état. Donc, si le peuple veut faire quelque chose, il faut qu'il recherche la meilleure façon de le faire. Il ne doit pas faire de sa réaction un acte isolé ou individuel, mais chercher l'union à travers un front unique et agir au nom de la collectivité.

Cette union aurait dû être scellée avec Mário, qui, inquiet des idées de Gaúcho, arrive à esquisser une faible tentative de réaction contre un système qui lui est apparu inégal et injuste. Après la mort de son ancien collègue, qui avait éveillé sa conscience avec ses provocations, il apparaît sans uniforme pour la première fois. Assis dans un coin tandis que ses amis se préparent à retourner en ville, il semble prêt à reprendre le flambeau de la résistance ou, du moins, à renoncer à massacrer le peuple, comme l'avait fait Gaúcho quand il avait décidé de quitter la police. Triste et pensif, le visage blessé, assis par terre il regarde et prépare son fusil comme s'il s'interrogeait sur son utilité, sur ses fonctions ou sur d'autres fonctions qu'il pourrait avoir au-delà de tuer des innocents. Ses amis l'invitent à partir avec eux. Il hésite, il veut rester et, on suppose, pour aider le peuple. Pour se lever, il s'appuie sur l'arme comme si elle allait l'aider à se dresser moralement, à se soulever, à redevenir un Homme. Mais cet espoir est vite déçu quand il apparaît dans la séquence suivante vêtu de son uniforme en train de dire adieu à sa copine et au peuple opprimé qu'elle symboliserait. Lâche et peut-être impuissant, il restera fidèle à ses principes et à sa corporation.

Les fusils du film, au contraire de ceux de Madame Thérèse Carrar qui dans la pièce de Brecht servent à lutter contre le fascisme espagnol, servent plutôt aux intérêts réactionnaires incarnés par une police qui protège les riches et tue les pauvres et les rebelles. Avec le film de Ruy Guerra, nous sommes dans l'épique-didactique qui a caractérisé un certain cinéma novo. Un cinéma qui servait à

éduquer le spectateur en éveillant sa conscience. Comme dans le théâtre de Brecht, le film se complète dans la tête du spectateur plus attentif et exige de lui une réaction face au problème représenté. La réalité lui est jetée violemment au visage. A lui de réagir, même si le film semble très pessimiste sur les effets d'une réaction.

La distanciation entre acteur et personnage est placée du côté des policiers, traités comme des types presque individuels, qui affichent leur arrogance et autorité avec indifférence et nonchalance. Pour plaisanter, ils tirent sur des animaux mais atteignent les hommes comme si bête et homme avaient été des animaux interchangeables dans le *sertão*. Ils parlent aux pauvres comme s'ils monologuaient, ils mangent tranquillement et paisiblement tandis que l'un de ses collègues met le couteau dans le corps d'un cadavre afin que l'on pense qu'il n'a pas été tué par un coup de fusil, ce qui les incriminerait.

En ce qui concerne Leon Hirszman, son film le plus brechtien est sans doute *São Bernardo*, réalisé en 1972. Le film est une adaptation d'un roman écrit en 1934 par Graciliano Ramos. En essayant d'adapter une œuvre du roman régionaliste comportant une indéniable critique sociale, le réalisateur essaie aussi de réadapter le cinéma novo en ressuscitant un modèle de cinéma engagé qui n'était plus d'actualité au début des années 1970.

Le film, qui a été réalisé dans le cadre d'aides fournies par le gouvernement militaire aux œuvres basées sur des grands romanciers brésiliens déjà décédés, raconte en flash back l'histoire d'un homme simple, rustre, ambitieux et avare qui rêve de devenir propriétaire d'une ferme. Puis, une fois son rêve réalisé, la manière efficace, mais dure et agressive avec laquelle il administre et traite sa ferme, ses employés et ses proches, y compris sa femme, tous considérés presque comme des objets dont il est le propriétaire ou comme des ennemis communistes hostiles à son projet capitaliste. D'après le critique littéraire Antonio Cândido, le roman raconte :

« l'histoire d'un mal aimé, Paulo Honório, doté d'une raide volonté et de l'ambition de devenir fermier. Après une vie de luttes et de brutalités, il atteint son objectif, en s'appropriant la ferme pour laquelle il avait été laboureur et qui donne le titre au livre [et au film]. A 45ans [40 ans dans le film], il épouse une femme bonne et pure, mais comme il est habitué aux rapports de domination et voit en tout, presque comme une obsession, la résistance de la proie face au chasseur, il ne se rend pas compte de la dignité de l'épouse ni de l'essence de son propre sentiment. Il tyrannise sa femme sous la forme d'une jalousie agressive et dégradante ; Magdalena [sa femme] se suicide, fatiguée de lutter, le laissant seul et tardivement clairvoyant. Consummé par un sentiment de frustration, il sent l'inutilité de sa vie, tournée exclusivement vers les choses extérieures, et cherche à s'équilibrer en écrivant le récit de la tragédie conjugale⁷⁰⁵ ».

⁷⁰⁵ CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1964. p. 103.

Dans le livre, l'auteur Graciliano Ramos, derrière le narrateur omniscient, raconte l'histoire de Paulo Honório en train de raconter sa vie. Les autres personnages apparaissent sous la plume et la vision de Paulo Honório, appartenant à la fiction de l'un et de l'autre. Leon Hirszman a su très bien faire cette séparation en essayant de placer la caméra éloignée de l'histoire racontée, comme si elle n'était qu'un simple témoin. Parfois, elle apparaît derrière Paulo, comme si elle voulait rendre clair le fait qu'elle épousait son point de vue. Mais plusieurs fois elle est placée du côté du quatrième mur, à la place du public en utilisant, dans la plupart de ces cas, de longs plans séquences qui contribueraient à rapprocher le cinéma du théâtre, brisant le pacte cinématographique établi au préalable avec le public, comme le souhaitait Brecht.

Mais les ruptures les plus notables du spectacle, dans le sens de Brecht, arrivent par la narration en off du personnage principal. Outre le fait qu'il regarde la caméra, il se dirige vers le public, l'interpelle par moments et raconte des choses, tristes, joyeuses ou violentes avec la même voix froide, distante et indifférente sans dénoter ou vouloir susciter aucune émotion, aucun pathos, ce qui ne manque pas de créer une contradiction avec l'esprit éventuellement sanguin, agressif du personnage lui-même. Mais presque tous les personnages, à l'exception ponctuelle du personnage principal, ont un jeu retenu, minimaliste, qui évite la représentation, qui évite d'incarner le personnage.

Selon le réalisateur, il aurait « évité tout ce qui pouvait tromper le spectateur, qui pouvait faire en sorte que l'émotion englobât tous les niveaux de la raison. C'est-à-dire, empêcher que les sentiments enlèvent toute la possibilité de liaison dialectique entre la raison et le sentiment⁷⁰⁶ ».

Du point de vue épique-didactique, le film raconte les problèmes du Brésil du début des années 1970 et les contradictions imposées par le "miracle économique brésilien", quand le peuple allait dans la direction opposée au pays et à son économie qui se portait plutôt bien avec une croissance économique proche de deux chiffres. Le gâteau, comme on disait à l'époque, n'était pas divisé de façon égalitaire. En intervenant dans les syndicats et en menaçant les employés de perte de leur travail, le gouvernement maintenait les salaires à un niveau très bas et détruisait le pouvoir d'achat des travailleurs en provoquant une concentration de revenus dans les classes détentrices des moyens de production. Le pays, comme on disait à l'époque, allait très bien, mais le peuple allait très mal.

Du point de vue de la résistance politique, le pays vivait son pire moment. C'était l'époque du général président Emílio Garrastazu Médici, le plus violent des présidents militaires, qui était en

⁷⁰⁶ « Um momento de razão ». S/auteur. Rio de Janeiro, *Visão*, 12 de dezembro de 1973. p. 96.

train de poursuivre, d'arrêter et d'exterminer tous les militants et les groupes d'opposants de gauche, peu important qu'ils soient ou non partisans de la lutte armée.

C'était aussi l'époque des DOI-CODI (Détachement d'Opérations d'Informations et Centre d'Opérations de Défense Interne), des organes de répression et de torture subordonnés à l'Armée de Terre. Ces groupes étaient issus de l'Opération Bandeirantes (l'OBAN), un groupe d'information et d'investigation créé par l'Armée de Terre en 1969, juste après l'instauration de l'Acte Institutionnel numéro cinq (l'AI 5), et étaient financés par quelques entrepreneurs.

C'est exactement ce pays-là, du début des années 1970, qui est représenté dans le film de Léon Hirszman à travers l'arrivisme et l'ascension sociale d'un homme qui détestait n'importe quelle forme de résistance socialiste et qui était prêt à tout pour réussir et avoir de l'argent, synonyme de puissance et pouvoir. Et le film raconte la transformation et la détérioration de son caractère à partir du moment où il commence à gagner de l'argent. Jusqu'où peut-on aller pour l'argent, semble être la question implicite du film.

En ce sens, ce n'est pas un hasard si au début du film nous voyons une image entrecoupée par les lettres du titre du film et que nous découvrons quelques secondes plus tard qu'il s'agit d'un billet de 5000 réis, la monnaie brésilienne de l'époque. Certaines parties vestimentaires des deux dames et du chérubin en style néo-classique qui apparaissent imprimées sur le billet font légèrement penser, avant qu'il ne soit montré dans sa totalité, à des marques de doigts, comme si le réalisateur voulait dénoncer, dès le début du film, l'attachement excessif de l'homme, de Paulo Honório en l'occurrence, à l'argent.

Sur les aspects brechtiens du film et sa tentative de concilier l'émotion et le rationnel, Leon Hirszman affirme « que pour tous ceux qui cherchent un cinéma populaire, je crois qu'il y a un dilemme projeté : unir deux termes qui, pour certains, sont antagoniques, clarté et profondeur. Brecht et le dernier Eisenstein sont pour moi des modèles exemplaires dans ce sens ». Et il poursuit en affirmant son envie d'un cinéma épique qui pût « laisser le spectateur libre de se rapporter au film, de se rapporter à la totalité objective du film. C'est-à-dire, percevoir la relation d'unité dialectique entre sentiment et raison, comme le voulait Brecht⁷⁰⁷ ». Puis, expliquant la différence entre la méthode du dramaturge allemand et la sienne qui sert de modèle à celle des cinémanovistes, il affirme que dans *São Bernardo*, Brecht est présent « au niveau du sentiment, pas autant dans l'application d'une méthode de travail, puisqu'il y a une différence au niveau

⁷⁰⁷ Leon Hirszman, « Por la linea viva del Cinema Novo », interview à Oswaldo Capriles, Peran Erminy e Fernando Rordriguez, *Cine al dia*, n° 19, Caracas, março de 1975. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 300.

cinématographique des effets de distanciation qu'il avait imaginés pour le théâtre, outre la question temporelle».

La belle fin du film est très pessimiste, très critique et rappelle les derniers plans d'un autre film du réalisateur, l'excellent *Maioria absoluta* (*Majorité absolue*), un documentaire réalisé en 1964 sur l'analphabétisme mais diffusé au Brésil que 18 ans après. Dans *São Bernardo*, Paulo Honório traite ses employés comme des bêtes et assume sa cupidité et son rôle d'exploiteur féroce, tandis que la caméra montre de façon très documentaire les masures pleines de mouches où vivent ses employés dans un état de quasi misère, de total délabrement. Ces images font pendant surtout à la dernière phrase du narrateur du documentaire de 1964, quand il affirme que « le film termine ici, mais hors de l'écran, ta vie, comme celle de ces hommes, continue ». Et c'est comme par un effet d'interpellation visuelle que Léon Hirszman termine *São Bernardo* en montrant que, hors du supposé miracle économique brésilien, il y avait la vie de millions de misérables Brésiliens exploités par les grands propriétaires terriens et que nous ne devrions pas les oublier⁷⁰⁸. L'interaction brechtienne entre le spectacle et le public se faisait surtout après le film, dans la tête du spectateur qui continuait à le revoir et, si possible, à agir en conséquence, exactement comme le souhaitai le dramaturge allemand.

Dans une époque où le cinéma novo cherchait à s'adapter à l'économie de marché prônée par les membres très libéraux de l'Instituto Nacional de Cinema (l'INC) en essayant de faire de films qui dialoguassent avec le grand public ; dans une époque où les cinéastes se laissaient séduire par la politique culturelle du gouvernement putschiste qui, finalement, attendait leurs revendications nationalistes du passé et devenait le grand mécène du cinéma brésilien à condition que les œuvres abordent la culture brésilienne, ne portent pas des critiques au gouvernement en place et soient accessibles au grand public, ce qui a conduit les cinéastes à dialoguer avec la chanchada, comme nous allons voir dans la troisième partie de cette recherche, le communiste Leon Hirszman réalise un film totalement différent qui critique, de manière voilée, le supposé miracle économique brésilien qui ne favorisait, encore une fois, que les classes aisées et les problèmes apportés par une course effrénée au capitalisme et à l'accumulation de capitaux.

São Bernardo (ainsi que *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, aussi de 1972) rompt complètement avec les films plus commerciaux que les cinémanovistes étaient en train de réaliser à l'époque et ressuscite le cinéma engagé des premiers temps. Ainsi, il ne nous paraît pas un hasard qu'il utilise, pour ressusciter le cinéma engagé du début du cinéma novo, un écrivain appartenant

⁷⁰⁸ En raison des critiques évidentes du moment politique vécu par les Brésiliens et de la dénonciation de la farce du supposé miracle économique prôné par les militaires, le film a été retenu sept mois par la censure qui en voulait couper une quinzaine de minutes.

au mouvement littéraire qui avait servi de modèle et d'inspiration aux cinémanovistes. D'après Hirszman, cela était nécessaire parce que le cinéma brésilien présentait « un caractère industriel très prononcé, utilisant des modèles de la chanchada et de la para-pornographie, oubliant de prendre en compte la discussion de la réalité concrète, sociale du Brésil⁷⁰⁹», alors que l'on ne devait pas oublier, poursuit-il, que le cinéma est un fait social et que, en ce sens, il doit réfléchir son époque. Cependant, dans des œuvres qui visent à légitimer intellectuellement le cinéma et le réalisateur, où la culture du pauvre est représentée comme quelque chose d'aliénant et objet de films dont le vrai sujet est l'engagement, transformé en identité d'un cinéma décolonisé par opposition à un cinéma impérialiste, cette distanciation peut avoir une tout autre signification, au-delà de celle déclarée de susciter l'éveil de la conscience critique. En faisant une comparaison entre l'esthétique de Schopenhauer et de Kant qui, tous les deux, prôneraient la valorisation de l'art pur, donc d'un art défendant la distanciation et le désintéressement par opposition à un art de participation réelle du spectateur, un art populaire, qui « réduit 'le pur sujet connaissant', (...), 'à un sujet volontaire, soumis à tous les besoins, à toutes les servitudes' [et] exerce violence sur le spectateur...», Bourdieu affirme que, en suivant cette logique, la distanciation brechtienne pourrait être la distance à travers laquelle « l'intellectuel affirme, au cœur même de l'art populaire, sa distance à l'art populaire qui rend l'art populaire intellectuellement acceptable, c'est-à-dire acceptable pour des intellectuels, et, plus profondément, sa distance au peuple, celle que suppose l'encadrement du peuple par les intellectuels⁷¹⁰». Ce n'est pas le cas de *São Bernardo*, mais pourrait bien être le cas de *Os fuzis*, entre autres films du cinéma novo.

1.4.8.4 - Eisenstein

Ce film de Leon Hirszman nous ramène à Eisenstein, parce que Hirszman était considéré comme le réalisateur du cinéma novo qui connaissait le mieux l'œuvre du cinéaste russe et qui, selon ses amis, connaissait parfaitement tous ses textes et films. Ce qui n'était pas étonnant car il était un lecteur didactique et vorace des grandes théories esthétiques du cinéma, en plus d'être un habitué des cinémathèques. Parmi ses théoriciens préférés, il y avait Vsevolod Pudovkin, Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Lev Kuleshov et Serguei Eisenstein. Rajoutons à son curriculum la lecture des grands critiques du cinéma, nationaux et internationaux, et nous aurons une petite idée de la base esthétique qui a assuré la formation cinématographique du réalisateur brésilien.

⁷⁰⁹ Leon Hirszman, « São Bernardo – uma homenagem a Graciliano Ramos pelos 80 anos de seu nascimento », journal O Globo, 01/12/1972. Apud : RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 106.

⁷¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Op. cit. p. 568. note 6.

Et cette passion pour les auteurs slaves pourrait aussi avoir un lien avec ses origines. Leon Hirszman était fils de Juifs polonais émigrés au Brésil peu avant le début officiel de la Deuxième Guerre Mondiale, tandis que la plupart de ses parents restés en Pologne, particulièrement du côté de son père, ont été assassinés par les nazis.

D'après Leon Hirszman, l'un des aspects les plus importants de la théorie d'Eisenstein, qu'il considérait avant tout comme un auteur politique et révolutionnaire, concerne :

« l'étude des rapports du cinéma intellectuel, qui est la synthèse des harmonies physiologiques comprises comme le voir, l'entendre et le sentir, lesquels forment un pôle qui s'oppose (unité et lutte) à un autre, formé par les harmonies intellectuelles. La permanence vivante de cette contradiction et sa synthèse sur le spectateur créent un type de cinéma vers lequel il m'intéresse de diriger mes investigations : un cinéma avec un langage dialectique⁷¹¹».

Même si *São Bernardo* est très influencé par un montage de type eisensteinien, avec une utilisation presque métaphorique de la couleur, le film du réalisateur qui est le plus influencé par Eisenstein est son premier, le court-métrage intitulé *Pedreira de São Diogo* ("Carrière de São Diogo"), monté par Nelson Pereira dos Santos, qui fait partie du film à cinq épisodes produit par le CPC de Rio de Janeiro et intitulé *Cinco vezes favela*. Comme lui-même le déclare, son premier film est une étude eisensteinienne sur l'agencement et le rythme à travers l'opposition de plans car « j'étais intéressé par le modèle de représentation du Kabuki japonais, son esthétique formalisée, pour mettre en évidence les liens de solidarité dans le milieu du travail. Je pense que j'ai exagéré en matière de distanciation. C'était une œuvre délirante pour un débutant⁷¹²». Mais le film se pose aussi comme un modèle du type de lutte de classes que devraient mener les employés, force de travail, contre la bourgeoisie, propriétaire des biens de production.

Le film raconte l'histoire d'un groupe d'hommes qui travaille dans une carrière surplombée par une favela où quelques-uns d'entre eux habitent. Quand le responsable demande d'augmenter la charge des explosifs, certains craignent pour leurs maisons et la vie des pauvres qui habitent en haut, où quelques maisons en bois sont vraiment installées au bord du précipice. Ils décident de faire quelque chose afin d'empêcher l'explosion par crainte que les maisons ne tombent. L'un d'eux monte jusqu'en haut pour prévenir les habitants en leur demandant de se positionner à 15 heures au bord du précipice afin d'éviter la détonation qui pourrait détruire leur maison et causer leur mort. A l'heure prévue, une bonne partie des habitants de la favela se positionne au bord du précipice et la

⁷¹¹ Leon Hirszman, interview avec Federico de Cardenas, Paris, 9 junho de 1972, publié em *Hablemos de Cine*, n° 69, Lima, 1977-1978. Apud AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 300.

⁷¹² HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Kalil. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p. 17-18.

détonation est annulée, ce que les ouvriers, les habitants de la favela et le film considèrent comme une victoire. Une victoire de l'union qui fait la force des plus démunis.

Le film fait partie de l'élan dénonciateur et "conscientisateur" du début du cinéma novo, où la thématique (le contenu), était plus importante que la forme et devrait être représentée de façon épique et didactique. Et cette dénonciation critique de la réalité était si importante que « les scénarios ne devraient être filmés qu'après une ample discussion collective, afin que la réalité ne fût pas distordue et que les aspects personnels ne dépassent pas la vision critique de la société brésilienne : ceux qui ne voulaient pas se soumettre à cette mesure passait pour de simple individualiste⁷¹³».

Le film avait l'intention de dénoncer les conditions misérables des habitants des favelas qui, sans une politique de logements sociaux de la part du gouvernement, étaient obligés d'habiter dans des maisons très pauvres, insalubres et au bord du précipice. Il montrait aussi qu'il était parfois possible de vaincre si le peuple s'organisait.

Les ouvriers du film, couverts de haillons, travaillent dur et, avec leurs corps trempés de sueur, ressemblent à des esclaves. Comme la torche montrée en gros plan que l'un d'entre eux allume, leur corps brûlent aussi sous un soleil de plomb. La détonation est filmée de façon très plastique en montrant les pierres qui tombent et éclatent en bas comme un présage de ce qui arriverait avec les maisons et les habitants des favelas si jamais ils tombaient. Quand l'augmentation de la charge est communiquée par l'un des employés, tous s'arrêtent, il y a un bref silence interrompu par le bruit et le mouvement de la machine qui triture les pierres, comme une métaphore nous signifiant qu'elle triture les pierres comme le travail ardu dans la carrière (et la société inégale et injuste comme un tout) triture les travailleurs pauvres.

En ce sens, la petite séquence qui précède l'ordre d'augmenter la charge est exemplaire de cette association entre le travail et l'exploitation. Après l'explosion, nous voyons les hommes qui travaillent dur, un camion qui renverse violemment les pierres par terre qui se divisent en plusieurs morceaux quasiment uniformes, sans âme et sans identité, tels que les esclaves - dont l'identité est chosifiée pour que son être s'identifie à celui de son maître - ou les hommes qui travaillent comme des esclaves. Puis nous voyons la machine qui triture les pierres et un plan en plongée de l'employé chef de la carrière écrasé, dans un coin du plan, à peine visible entre la planchette avec le plan de travail de son patron et son patron lui-même (un plan qui représenterait l'écrasement des ouvriers par leur travail, symbolisé par la planchette et par son patron). Ensuite nous avons la contre-plongée du patron, souverain et hautain en haut du plan, propre et bien habillé, en contraste avec les

⁷¹³ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967. p. 26.

employés sales, en haillons et en sueur. En bas du plan, à droite et presque hors cadre, dans la marge du cadre et de la société, dos à la caméra, nous avons l'employé avec ses vêtements simples, sales. Pour terminer, un gros plan du patron et un dernier gros plan de l'employé, écrasé à nouveau par un plan subjectif en plongée du patron.

A la fin du film, avec la victoire de l'union entre les employés et les habitants de la favela contre le patron qui permet d'empêcher l'explosion, il y a un plan en contre-plongée d'un ouvrier souriant, celui qui a tout organisé, deux plans en plongée rapides sur le patron intercalés entre un plan rapide du haut de la favela vue d'en bas (peut-être une subjective du patron ou des ouvriers) et un plan rapide de la machine qui n'arrive plus à triturer le bloc de pierre qui apparaît solide, indivisible et incassable, comme les ouvriers quand ils s'unissent. Ensuite, nous avons deux autres plongées sur le patron - totalement écrasé à son tour par ce triomphe des subalternes – séparées par la joie des autres employés, et un autre plan où le patron trébuche et tombe presque par terre, signalant sa défaite. Les derniers plans sont des dizaines de plans très courts des employés et des habitants de la favela souriant, tous en contre-plongée, alternés avec des plans du chef sérieux et écrasé par des plongées qui sont, à leur tour, alternés avec des plans de la machine qui, dans un premier temps continue à vibrer mais ne broie plus et finalement, juste avant que le patron renonce à autoriser la détonation, on la voit complètement arrêtée. C'est la victoire des plus démunis dans leur lutte contre la bourgeoisie. L'union a fait la force et a réussi à endiguer l'engrenage qui les écrasait.

Plus tard après avoir lu dans le journal que ce que le film avait imaginé s'était vraiment passé en 1967, provoquant la mort de 16 personnes, Léon Hirszman déclare ce qui suit :

« J'ai ressenti l'impact, la distance entre la réalité et la volonté de la changer. La réalité montrée dans le film a été insuffisante pour rendre compte de la réalité sociale. Cela n'était qu'une prédication idéaliste de jeunesse, et, lamentablement, ce que le film avait l'intention de dénoncer a eu lieu. J'ai surestimé le niveau de conscience sociale existante, d'où l'idéalisme. Je suis parti du niveau de conscience nécessaire, ce qui artistiquement peut même être une valeur, dans le sens de donner confiance au peuple. Aujourd'hui, cependant, je mettrais des contradictions d'un autre ordre qui montreraient les rapports entre la conscience possible et le niveau de conscience existante. Nous devons assumer la société réelle et non pas idéaliser l'art, en l'éloignant des conditions concrètes de changement⁷¹⁴».

Cette déclaration est faite dans les années 1970, quand les cinéastes étaient en train de réviser leur position quant au passé. Des cinq épisodes de *Cinco vezes favela*, *Pedreira de São Diogo* et *Couro de gato* (*Peau de chat*) de Joaquim Pedro de Andrade, furent les seuls à recevoir des éloges de la

⁷¹⁴ HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato et Carlos Augusto Calil. Op. cit. p. 17-18.

critique. L'une de ses critiques affirmait que le film de Hirszman « est le drame de la misère envisagée de façon plus dramatique, symbolique, violente comme les explosions qui secouent la carrière, en haut de laquelle se perchent des personnes si débiles, mais en vérité invincibles⁷¹⁵ ».

Le jeune réalisateur brésilien avait bien appris les notions enseignées par le théâtre Kabuki à Eisenstein, qui en avait profité pour son montage de *La ligne générale*. Une notion qui transforme le plan en une sorte d'unité complexe, dans :

« un fragment de montage, comparable aux scènes isolées de la méthode Kabuki. L'indication basique du plan peut être considérée la somme final de son effet sur le cortex du cerveau comme un tout, peu important les manières à travers lesquelles les stimulus ont été unis. Ainsi, la qualité des *totaux* peut être placée côté à côté dans n'importe quelle combinaison conflictuelle, en dévoilant de cette façon de nouvelles solutions de montage⁷¹⁶ ».

Hirszman affirme que son film est une espèce d'hommage au réalisateur russe et à ses théories dont il était un "intoxiqué" et dont il en était une sorte de porte-parole. Par rapport à Glauber Rocha, avec qui il avait étudié les théories d'Eisenstein, il pense que :

« La théorie avait été très féconde pour Glauber. Je pense qu'Eisenstein fut un point de départ entre nous. Et je vais plus loin, qu'il fut un point de départ important pour la compréhension théorique des questions du cinéma – comme le cinéma brésilien lui-même, le Néo-réalisme italien, un cinéma américain social, conséquent et, à mon avis, aussi pour quelques réalisateurs français, mais...[...] je trouve que dans le Cinema Novo de telles présences n'ont pas été marquantes. Alors qu'Eisenstein fut fondamental. Il englobe des conversations sur tout, vous comprenez ? Parce qu'il nous touche. Le génie d'Eisenstein, sa force créatrice, sa capacité critique, sa connaissance de la culture orientale, de la littérature, de la psychologie, de la *gestalt*, du marxisme, de Hegel, font de lui une personne extraordinaire⁷¹⁷ ».

Cette citation de Leon Hirszman nous ramène à l'influence d'Eisenstein sur Glauber Rocha qui fut aussi intense que diffuse, moins systématique que dans le film de Léon analysé ci-dessus, mais qui apparaît dans plusieurs films. Barthélemy Amengual parle d'*Ivan le terrible* pour *Deus e o diabo na terra do sol*. Le critique parle d'un dédoublement du Tsar dans les personnages de Sebastião, avec

⁷¹⁵ MORAES, Tati. « Cinco vezes favela ». *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 5 dezembro de 1962.

⁷¹⁶ EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editores, 1990. p. 73.

⁷¹⁷ VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Op. cit. p. 288.

son hiératisme, sa gestuelle et son mépris des fidèles, et Corisco, avec son incessante action de tourner en rond qui rappellerait la solitude du Tsar outragé⁷¹⁸.

Mais la principale influence d'Eisenstein dans ce film apparaît dans la séquence du massacre sur les marches de l'église de Monte Santo. Glauber explique qu'il lui a fallu la monter de façon désordonnée pour que les personnes ne pensent pas qu'il avait essayé d'imiter la fameuse scène du massacre du peuple sur l'escalier à Odessa dans *Le cuirassé Potemkine*. Ainsi, souligne-t-il, « quand j'ai réalisé le montage, j'ai décidé qu'elle serait d'une manière complètement anarchique et libre, sans rien calculer ; je ne voulais pas tomber dans un montage intellectuel. Mais quand je revois le film, aujourd'hui, je ressens les influences dans quelques plans de la montagne⁷¹⁹ ».

Il est très probable que, à l'époque du tournage, Rocha ne pensait pas comme il le dit dans cette interview. Comme l'avait affirmé Leon Hirszman et lui-même dans de dizaines d'autres interviews, Rocha était très attiré par les théories et le cinéma d'Eisenstein. Donc, rien d'anormal à ce qu'il veuille lui rendre hommage en citant dans son film une séquence classique d'un film qu'il admirait et connaissait parfaitement bien.

D'ailleurs, l'influence d'Eisenstein apparaissait déjà dans quelques scènes de *Barravento* où certains premiers plans montés rapidement, certains plans des personnages filmés à contre-jour et d'autres avec plusieurs personnages font penser à *Le cuirassé Potemkine* et à *Que Viva Mexico*. Comme le réalisateur lui-même le souligne à propos du montage de ce film, « Nous étions tous des Eisensteiniens radicaux et n'admettions des films qu'avec un montage court, des premiers plans, etc. ». Il continue en disant que les cinémanovistes reprochaient à *Rio, 40 graus* l'excès de néo-réalisme et le manque d'Eisenstein et que Paulo César Saraceni, qui aimait beaucoup le cinéma italien, ne devait pas connaître Eisenstein, comme si le réalisme de l'un s'opposait au formalisme de l'autre. Puis il affirme que *Barravento*, dû au fait d'avoir été réalisé après *Roma cita apperta* et *Paisa*, « était un film hybride avec des influences du néo-réalisme et en même temps possédant des premiers plans dans le style de *Que viva México*⁷²⁰ », un film qu'il n'aimait d'ailleurs pas beaucoup. Néanmoins, il est important de souligner, à propos de cette supposée intertextualité entre *Le cuirassé Potemkine* et *Deus e o diabo na terra do sol*, la nette différence sémantique entre les deux séquences. Si dans le film russe, le peuple est fusillé pour avoir adhéré à une petite révolution ou à un acte d'insubordination, dans le film brésilien ils sont massacrés pour avoir "empêché" ou rendu difficile la révolution. Dans le premier cas, l'homme doit mourir parce qu'il s'est engagé, dans le

⁷¹⁸ AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». *Études Cinématographiques*, n° 97-98, Paris, 1973. p. 54.

⁷¹⁹ Interview pour le journal O Estado de Minas, 13 junho de 1980. Apud : REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 200.

⁷²⁰ ROCHA, Glauber. Apud : GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 205-206.

deuxième cas parce qu'il est aliéné. Dans l'un, on défend le peuple en dénonçant les atrocités commises contre lui, dans l'autre on le responsabilise pour ses problèmes qui doivent être éliminés pour qu'un nouvel homme puisse naître.

Amengual, un peu plus tard dans le même article précité, compare *Octobre* et *Terra em Transe* à partir du choix de certains plans plus ou moins hasardeux dans les deux films et considère la mort de Paulo Martins, ainsi que les étreintes amoureuses survenues au milieu du conflit politique, comme un exemple de « montage-attraction ». Pour Amengual, « L'orgie au cabaret d'Eldorado, par exemple, est comme l'exaspération tropicale des hystéries mondaines d'*Octobre* ou des orgies de *La Grève*, avec ses nains danseurs et ses clochardes ivres » et « L'affinité la plus profonde entre l'écriture de *Terra em transe* et l'écriture de l'école soviétique du montage se lit le plus clairement au niveau du plan. Il apparaît là que l'image - le réel dont elle témoigne – est à la fois appauvrie (humainement et substantiellement) en vue d'acquérir une valeur de concept, et surinvestie de significations afin que le concept figuré véhicule le plus de connotations possible⁷²¹ ».

Mais comme il arrivait souvent avec Glauber Rocha, qui disait une chose et son contraire, il lui est arrivé, surtout dans la troisième phase du cinéma novo, non pas de nier ou de sousestimer totalement l'influence d'Eisenstein et de Brecht, mais de la minorer. Pour lui qui, par moments, disait détester les films théoriques, ni l'épopée d'un *Alexander Nevski* ni le drame historique d'un *Ivan le terrible* étaient utiles au Brésil. A un certain moment il a aussi refusé l'influence brechtienne en affirmant que les ressemblances de certains de ses postulats avec ceux de Brecht étaient casuelles et insistait sur le fait que « Notre moral est autre, notre mysticisme est autre, notre niveau d'aliénation est autre. Je n'ai rien à voir avec cette culture, je suis un homme de mon temps et d'un cinéma d'action, d'un cinéma brésilien, du Brésil, qui est un pays en crise. Je veux faire des films participants. Je film pratiquement en inversant les théories de Brecht sur la distanciation⁷²² ».

Rocha imaginait qu'un excès de systématisme théorique pourrait tuer l'inventivité du cinéma novo, mais ce qu'il est important de souligner c'est le moment de cette déclaration. En 1967, c'était l'époque de la réflexion, de la mise en cause de la position des intellectuels dans la période antérieure au putsch militaire de 1964. Les cinémanovistes étaient en train de faire leur mea-culpa en même temps qu'ils commençaient à chercher une nouvelle voie, une nouvelle manière de communiquer avec le public qui allait leur poser beaucoup de problèmes et donner naissance à

⁷²¹ AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». Op. cit. p. 66.

⁷²² ROCHA, Glauber. « Luta e destino de um cinema pessoal ». *Jornal de Cinema*, n° 1, Porto Alegre, junho de 1967. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 301.

quelques positions farouchement contraires comme celles des jeunes réalisateurs du cinéma marginal brésilien⁷²³.

Mais en 1975, dans une lettre au producteur français Claude Antoine, Rocha raconte le synopsis d'un éventuel nouveau film, *La naissance des dieux*, un argument qui est à l'origine de *A idade da terra* (*L'âge de la terre*), son dernier film réalisé entre 1978 et 1980. Il y affirme qu'il compte bien s'inspirer de Brecht, pour l'interprétation épique, et d'Eisenstein pour le montage dialectique, puisque tous ses films « sont basés sur ces méthodes, que je considère les uniques exemples d'esthétique marxiste. A travers la relation esthétique entre Brecht et Eisenstein, il est possible obtenir la synthèse du spectacle révolutionnaire qui s'oppose, par le contenu et par la forme, au spectacle idéaliste du cinéma impérialiste⁷²⁴ ». Cette dernière lettre ayant été écrite à un producteur français, nous pouvons comprendre les éloges aux deux auteurs marxistes en raison de l'admiration et la demande de la critique française pour des films engagés.

Un autre aspect intéressant des cinémanovistes, entre autres réalisateurs de l'Amérique latine, est cette association permanente entre les travaux théoriques de Sergueï Eisenstein et de Bertolt Brecht, ce qui pourrait expliquer leur manque de systématisme théorique. Outre la divergence qu'il y a eu entre les deux auteurs, la valorisation de la subjectivité qui a caractérisé l'œuvre et les théories du réalisateur russe, un formaliste par excellence, était presque une négation du réalisme de Brecht. En outre, tandis que le réalisateur russe prône une quasi-hypnose du spectateur par le pathos, par l'extase, le dramaturge allemand défendait la distanciation comme une forme d'opposition au pathos supposé cathartique qu'il considérait comme l'un des éléments principaux de l'aliénation.

Dans un essai sur les divergences et les similitudes entre les deux théoriciens⁷²⁵, le réalisateur cubain Tomás Gutiérrez Alea défend l'interpénétration et la complémentarité de ces deux points de vue opposés. En soulignant qu'autant la raison que le sentiment sont des moments nécessaires dans la relation au spectateur, il suggère que :

« La divergence entre les deux ne peut être dépassée de manière logique que si nous considérons le *pathos* d'Eisenstein et la "distanciation" de Brecht comme deux moments d'un même processus dialectique (aliénation – désaliénation), que chacun avait isolés et auxquels ils avaient donné emphase à une phase diverse. Dans un sens large, les deux concepts constituent une partie d'une même attitude face au cinéma, au théâtre et, conséquemment, face à la vie. Mais, dans un sens strict ils s'opposent l'un à l'autre, ils sont contradictoires. De

⁷²³ Sur le cinéma marginal, lire l'excellent travail de Fernão Ramos : *O cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. São Paulo : Brasiliense, 1987.

⁷²⁴ ROCHA, Glauber. Lettre à Claude Antoine, Mexique, 30 janvier 1975. Apud : BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Companhia das Letras, 1997. p. 512.

⁷²⁵ Sur les oppositions et les convergences entre les idées de Bertolt Brecht et de Sergueï Eisenstein, lire l'essai de Tomás Gutiérrez Alea : « Alienação e desalienação. Eisenstein et Brecht ». In : *Dialética do espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo : Summus, 1984. p. 69-87.

manière séparée, aucun des deux ne suffit pour assurer l'objectif proposé. Celui-ci se réalise seulement comme la résultante d'un processus dans lequel les deux concepts sont en jeu. Autant le sentiment, l'identification avec le personnage et l'extase, que la raison, l'attitude critique et la lucidité, sont des moments nécessaires⁷²⁶».

En d'autres termes, le réalisateur cubain ne semble pas opposer les deux théories dans leur totalité, mais simplement, de façon métonymique, les deux sentiments plus emblématiques apportés par ces théories, c'est-à-dire, l'extase et la distanciation ou l'émotion et la raison, lesquels, selon ce que lui-même reconnaît, ne les résumerait pas dans leur intégralité. Ainsi, il peut affirmer les convergences et les contradictions de deux sentiments initialement opposés mais qui peuvent avoir un rapport dialectique et se compléter à condition de faire partie d'un processus selon un contexte spécifique bien précis et d'être adaptées au moyen de l'expression utilisée. En effet, les deux théories constituent deux moments et deux solutions opposées pour le même problème qui est le rapport du théâtre et du cinéma avec le spectateur qui peut très bien avoir affaire à l'un et l'autre de ces sentiments pendant le spectacle.

Même si les cinémanovistes n'ont pas théorisé ou expliqué la manière dont ils combinaient les théories d'Eisenstein et de Brecht, il ne nous est pas difficile d'inférer, sur la base des analyses que nous venons d'effectuer, qu'ils pensaient plus ou moins de la même façon que Gutiérrez Alea, mais en s'appuyant, comme point de convergence entre les deux théories, non seulement sur les sentiments d'émotion et les sentiment de raison des spectateurs, mais sur les aspects révolutionnaires des deux théories.

1.4.8.5 – Autres influences

Outre les influences citées, nous pouvons encore évoquer comme étant des influences du cinéma novo la notion de cinéma d'auteur française plutôt que la Nouvelle Vague - qui a été très critiquée par certains cinéastes pour son manque d'engagement, pour son aristocratismes comme le disait Carlos Diegues, même s'ils pouvaient l'encenser aussi par l'expérience rénovatrice du cinéma qu'elle a symbolisé ; le western américain qui a eu une influence sur le « *nordestern* » brésilien ; mais aussi le cinéma social japonais des années 1950, Akira Kurosawa ayant eu une influence sur le Glauber Rocha de *Deus e o diabo na terra do sol* et de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes)* ; le cinéma russe des années 1920 non seulement pour ses aspects formels, mais aussi pour son didactisme ; le néo-réalisme comme nous avons vu lors de l'analyse du proto cinéma novo ; le documentaire anglais des années 1950 ; le marxisme ; la révolution cubaine ; les guerres d'indépendance en Afrique et en Asie ; Frantz Fanon (particulièrement sur

⁷²⁶ Idem. p. 85.

Glauber Rocha) et le cinéma engagé du réalisateur Joris Ivens, qui dans les années 1950 était proche du cercle communiste brésilien de Paris qui incluait, entre autres, le peintre Carlos Scliar et Jorge Amado qui y vivaient.

D'après Scliar, Joris Yvens avait affirmé que « la tendance petite-bourgeoise est de glorifier le côté formaliste, en oubliant volontairement les immenses richesses de son peuple, qui pourraient être transmises avec simplicité», tandis que les réalisateurs engagés devraient « chercher à exprimer, avec toute la sincérité, la vie profonde du peuple, ses luttes, ses désirs, ses succès, son immense soif de vérité» car « nos films doivent aider à renforcer la confiance des hommes dans la lutte pour une vie meilleure⁷²⁷». Ces phrases devaient sûrement être bien emmagasinées quelque part dans la tête de Nelson Pereira dos Santos lors de la réalisation de son premier film, *Rio, 40 graus*.

⁷²⁷ Ces phrases furent notées par Carlos Scliar à partir d'une conversation qu'il a eu avec Joris Ivens chez Rodolfo Nanni, un réalisateur brésilien qui suivait des cours à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (l'Idhec). Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. Op. cit. p. 59-60.