

## L'écriture à la première personne : un cinéma auto-réflexif

Nous considérons comme écriture à la première personne l'apparition de l'univers personnel des réalisateurs au sein de la diégèse et des récits des films, ce qui contribuerait à confirmer ces derniers comme un reflet direct de l'idéologie et des expériences personnelles des premiers. Cette présence de leur pensée et de leur "je" provoque une sorte de fusion entre l'instance narrative et le représenté qui renforce l'idée des films comme une conception subjective du monde de leurs réalisateurs qui construit l'univers représenté. Ici, nous allons justement nous intéresser à l'émergence de ce "je" extra-diégétique qui crée une possibilité d'enchevêtrement entre le filmant, le filmé et le discours filmique.

Par conséquent, il ne nous intéresse pas ici de simplement confirmer ce que tout le monde sait déjà : que les œuvres d'art, certaines plus que d'autres, gardent toujours la « patte » de leurs auteurs, mais que cette personnalisation de l'art, sorte d'intromission de l'énonciation dans l'énoncé, sert parfois à confirmer un discours idéologique. Sur les possibilités d'un cinéma autoréflexif, François Truffaut, l'un des grands amateurs et pratiquants de l'autobiographie en images, avait affirmé dans les années 1950 que :

« Le film de demain m'apparaît (...) plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourrait être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf<sup>838</sup> ».

Précisons que dans le cas du cinéma novo il ne s'agissait pas de films autobiographiques, mais de films qui fonctionnaient comme vecteur de transmission des idées des réalisateurs avec quelques moments ponctuels de représentation d'épisodes de leurs vies personnelles<sup>839</sup>.

---

<sup>838</sup> TRUFFAUT, François. *Arts*, 15 mai 1957. In: CHATEAU, Dominique. "La confession au cinéma". In : ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André (orgs). *Le je à l'écran*. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 125.

<sup>839</sup> Le réalisateur Domingos de Oliveira, contemporain du cinéma novo et parfois considéré comme membre du groupe, a réalisé quelques films autobiographiques tels que *Todas as mulheres do mundo* ("Toutes les femmes du monde", 1966) et *Edu, coração de ouro* ("Edu, cœur d'or", 1967). Bien qu'il ait été un intellectuel et un cinéaste respectables, son manque d'engagement politique, le fait peut-être de réaliser des comédies et l'intimisme de ses films l'ont distancié des cinémanovistes.

Mais, en dehors du champ idéologique, analyser cette écriture à la première personne, l'apparition de ce "je" dans les films de fiction, n'est pas si simple. Pour que cette tâche soit moins difficile, il est incontournable de connaître très bien les œuvres, la biographie et la bibliographie des et sur les cinéastes afin que les unes puissent être confrontées et associées aux autres.

Nous gardons en mémoire le souvenir d'un texte de Jean Renoir, lu il y a fort longtemps, où ce dernier s'étonnait qu'un interlocuteur lui parle d'une supposée rareté d'autoportraits, comparé à d'autres peintres, dans l'œuvre de son père, tandis que pour lui chaque tableau de son père était une sorte d'autoportrait tellement ils figuraient et évoquaient, implicitement ou explicitement, quelques caractéristiques de sa personnalité ou de sa vie personnelle.

Cela est possible car, invariablement, le créateur, tous arts confondus, essaie d'apporter et/ou d'adapter sa réalité quotidienne et ses expériences personnelles à sa fiction, à sa création, en s'évertuant à transformer, comme le soutenait James Joyce, l'ordinaire en extraordinaire. Même si certains auteurs nient cette évidence sous l'allégation de perte d'originalité créatrice, cela est absolument normal car un être humain, du point de vue intellectuel (et même anthropologique), est le résultat de sa formation, de sa bibliothèque personnelle, de sa manière d'observer et d'appréhender le monde environnant. Et les œuvres d'un artiste, comme le dit Jean Renoir des tableaux de son père, portent inévitablement les marques de son parcours cognitif, de son expérience sociale et intellectuelle. D'ailleurs, d'après le critique littéraire brésilien Alfredo Bosi, « il n'y a pas un grand texte artistique qui n'ait pas été généré à l'intérieur d'une dialectique de pur souvenir et mémoire sociale ; de fantaisie créatrice et de vision idéologique de l'histoire ; de perception singulière des choses et de cadences héritées du rapport avec les personnes et les livres<sup>840</sup>».

Et c'est de cette combinaison entre talent, capacité d'observation et expérience sociale et cognitive que naissent les individualités artistiques, transformées dans une sorte de signature qui permet aux critiques de définir le différentiel et l'originalité d'une œuvre ou le statut d' "auteur", dans le cas du cinéma. Mais la question qui se pose est de savoir comment définir ce qui apparaît dans la diégèse comme étant de type personnel, constituant la partie autobiographique de son réalisateur (et non une simple interprétation de l'analyste), et puis à quel degré, de quel ordre et par quel biais arrive cette intromission du "je' extra-diégétique' dans les œuvres cinématographiques de fiction.

Dans le cas du cinéma novo, ces manifestations extra-diégétiques ont été notamment de deux ordres. De l'ordre des idées, ce qui constitue le discours le plus fécond étant donné le caractère idéologiquement engagé des films du mouvement, et de l'ordre de l'expérience personnelle.

---

<sup>840</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Atica, 1998. p. 279.

Désigner et analyser les exemples de l'ordre du vécu est encore moins facile quand les scènes ne sont pas revendiquées par les réalisateurs eux-mêmes, l'interprétation dans ce cas pouvant, parfois, être très subjective et impressionniste. Quant aux films du cinéma novo, nous pouvons tirer quelques exemples des œuvres de Glauber Rocha, où une grande partie de sa représentation des histoires concernant la mythologie populaire du *Nordeste*, région d'où il est originaire, est d'ordre mémorialiste, comme l'assassinat du chef du commissariat dans *Antonio das Mortes* (qui est une évocation d'un assassinat dont il aurait été témoin dans son enfance), ainsi que l'origine de certains personnages ou même d'Antonio das Mortes, qui rappelle José Rufino, un tueur de *cangaceiros*, mais avec les idées du réalisateur. Mata Vaca, le tueur à gages du film *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes)*, est aussi une évocation d'un tueur de son enfance, sans parler de Paulo Martins du film *Terra em transe* qui présente beaucoup de similitudes avec le cinéaste.

Quant à la région du *sertão* dans les films du cinéma novo, elle fonctionne comme un cadre spatial et géographique représenté comme un lieu de réminiscences de l'enfance, dans le cas de Glauber Rocha, mais aussi, pour tous les autres cinéastes qui l'ont représentée, comme un lieu de mise en pratique d'une expérience idéologique et révolutionnaire (le *sertão* comme source d'archaïsme qui doit être révolutionné, modernisé par l'intervention intellectuelle) qui permettait à leur cinéma d'exprimer une double identité : esthétique (la représentation idéologique d'une certaine brésilité) et politique (un cinéma indépendant, critique et engagé).

Carlos Diegues soutient que le film *A grande cidade (La grande ville)* est très influencé par son propre regard de migrant sur la ville de Rio de Janeiro<sup>841</sup>, (sa famille est originaire de Maceió, capitale de l'état d'Alagoas, dans le *Nordeste*), tandis que Walter Lima Júnior a donné quelques traits de sa propre personnalité (mêlés avec quelques-uns de Glauber Rocha et de Caetano Veloso) au personnage du journaliste dans son film allégorique *Brasil ano 2000 (Brésil année 2000)*<sup>842</sup> et que Ricardo, le personnage du jeune intellectuel dans le film *O desafio (Le défi)*, de Paulo Cesar Saraceni, est entièrement autobiographique (même les vêtements du personnage sont ceux de son réalisateur). Joaquim Pedro de Andrade assume être partie intégrante du film *O Padre e a moça*<sup>843</sup>. Une participation qui serait de l'ordre des idées, lié au côté auteuriste du film, plutôt que du vécu du cinéaste, même si le film se déroule à Minas Gerais, terre natale de son père.

Dans l'ordre des idées, le discours des réalisateurs apparaît ou peut apparaître sur l'écran de plusieurs manières. L'une d'elles est constituée par la forme du film, quand elle épouse un discours

---

<sup>841</sup> In: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Op. cit. p. 470.

<sup>842</sup> In: MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 140.

<sup>843</sup> Idem. p. 165.

esthétique personnel du réalisateur ou du mouvement auquel il appartient. Dans ce cas, même le type de film (indépendant, auteuriste, réaliste, engagé, etc.) et la forme (la narration, le montage, le style) peuvent être perçus comme étant des marques autobiographiques. N'oublions pas que les images sont pour les réalisateurs ce que sont les paroles pour les écrivains : c'est avec elles qu'ils constituent leur discours. C'est invariablement par rapport à la reconnaissance de ces signatures visuelles, à la forme, qu'on dit parfois que le film d'un auteur donné ne lui ressemble pas parce que l'on n'y retrouve pas les marques habituelles, perçues comme une forme de signature. De même, nous pouvons dire que le film d'un certain réalisateur est bergmanien, viscontien, etc., parce qu'on y retrouve sa « signature ».

Par ailleurs, nous avons vu au chapitre précédent comment le type de film et de cinéma souhaité par les cinémanovistes représentait un idéal esthétique de cinéma qui se confondait avec leur idéal de vie, puisque leur esthétique était directement associée à leur idéologie. Le je du réalisateur était transmis par le côté visuel, par le moyen de la forme et du langage cinématographiques. Un langage qui, d'après le cinéaste et critique Alexandre Astruc, permettrait la transformation de la caméra en une sorte de stylo et constituerait « la forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman<sup>844</sup> ». Glauber Rocha, en pensant très probablement au texte classique d'Astruc, avait écrit en 1961 que « L'image, rigoureusement, doit être un vocable, et le cinéaste doit écrire avec l'image<sup>845</sup> ».

Une autre forme de manifestation, plus aisée, du je du réalisateur dans les films devient possible par les dialogues (même par la musique comme dans le cas des films de Glauber Rocha et de Carlos Diegues) qui réfléchiraient sa pensée en la remplaçant et en constituant le contenu (le fond) du film. En fait, dans le cas des dialogues des personnages des films de fiction, quand la narration n'est pas déléguée à un personnage considéré comme représentant attitré du réalisateur, comme un alter-ego reconnu, le je devient une sorte de tu ou même d'il, comme dans les cas des récits autobiographiques où les auteurs se racontent à la deuxième ou à la troisième personne.

Ainsi, il paraît clair que dans cette recherche nous répondons par l'affirmative à la question posée par Alain Bergala, à savoir si « La singularité de son regard sur le monde peut-elle suffire à inscrire en creux, dans ses images, le "je" d'un cinéaste qui n'y serait jamais visible ?<sup>846</sup> ». Il ne s'agit pas seulement de singularité, mais plutôt, comme nous venons de le voir, d'un ensemble de

---

<sup>844</sup> ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde". *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948. Apud : ASTRUC, Alexandre, D'HUGUES, Philippe. *Le montreur d'ombres*. Paris : Bartillat, 1996. p. 325.

<sup>845</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 48.

<sup>846</sup> BERGALA, Alain. *Je est un film*. Saint Sulpice-sur-Loire : ACOR (Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche), 1998. p. 8.

particularités qui constitue une sorte de processus permettant l'établissement d'une originalité, d'une espèce de touche personnelle, de signature de l'artiste, mais aussi une sorte d'autobiographie en images.

Nous pensons que dans le cinéma novo, ainsi que dans n'importe quel type de cinéma politiquement et esthétiquement engagé, de fiction ou pas, avec des objectifs "conscientisateurs", les images, couramment didactiques et téléologiques, servent à transmettre une idée et à exprimer l'idéologie de leurs auteurs. Dans ce type de films, plus que dans d'autres, la forme et le fond semblent particulièrement conditionnés par l'expérience personnelle, par les idéaux des réalisateurs en même temps que l'auteur, l'instance narrative et certains personnages peuvent, assez fréquemment, être interchangeables, même quand ils ne sont pas physiquement représentés par les mêmes acteurs (comme il arrive dans certains films de Nanni Moretti, où le réalisateur joue son propre rôle ou une sorte d'alter-ego). A ce sujet, en analysant la désinvolture de la caméra dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail Xavier défend que « Son allure déséquilibrée, sa liberté de mouvements et sa trépidation dénoncent une subjectivité derrière le viseur et révèlent une palpitation dans les opérations de celui qui raconte de façon à niveler son expérience sur celle des personnages<sup>847</sup>».

Après avoir démontré l'interdépendance entre les films et l'idéologie des réalisateurs, entre les récits (davantage que la diégèse qui est plus objective ou plus "documentarisante") et la conception du monde des cinéastes, - ce qui, sans leur enlever leurs mérites, transforme les œuvres dans des produits idéologiques et esthétiques fortement marqués et influencés par les discussions de leur époque -, nous allons maintenant analyser la convergence idéologique entre les réalisateurs et certains personnages représentés comme des vecteurs de transmission de la pensée et du discours idéologique de l'instance narrative, qui peuvent, en tant que tels, être perçus comme étant des représentants, des remplaçants ou de simples messagers des réalisateurs au sein des films. Sur ces rapports entre réalisateur et personnages dans l'œuvre de Glauber Rocha, Barthélemy Amengual affirme que :

« Bien qu'il se soit toujours vigoureusement désolidarisé de la vision ainsi que des héros de ses films (le peintre n'est pas ce qu'il peint) – sans pour autant nier l'évidente relation autobiographique qui l'unissait au poète politicien de *Terra em transe* -, Rocha n'en est pas moins toujours extraordinairement présent *derrière* – ou dessous – son œuvre<sup>848</sup>». (C'est l'auteur qui souligne).

---

<sup>847</sup> XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 103.

<sup>848</sup> AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté". In : *Études Cinématographiques*. N° 97-98, Paris, 1973. p. 45.

Et Glauber Rocha lui-même, dont l'œuvre est pour Sylvie Pierre « l'illustration visuelle de sa pensée<sup>849</sup>», soutient, dans une interview accordée à la même époque que l'article d'Amengual, que toute son œuvre, depuis *Barravento*, est :

« un discours qui m'appartient, une matérialisation, où la lutte entre la magie, le "magicisme" et la conscience politique, la pensée magique et la pensée matérialiste qui se voit à l'intérieur de *Barravento* et qui croise tous mes films est aussi mon histoire. C'est-à-dire, [...] le développement de la pensée idéaliste et de la pensée matérialiste [...] : parce que quand je dis matérialiste cela ne signifie pas la négation de la vision subjective<sup>850</sup>».

Cette analyse des rapports entre les réalisateurs (leur discours personnel, leur idéologie, leur vécu) et certains personnages, où l'identité des cinéastes se confondrait avec leur propre acte de création, nous permettra d'avancer dans l'hypothèse que les films sont le reflet d'une « écriture » à la première personne, c'est-à-dire, d'une projection idéologique sur la réalité sociale qui les connecterait - davantage à l'univers social et subjectif de ceux qui les ont réalisés qu'à l'univers représenté. Ces personnages qui s'identifient aux réalisateurs, en étant leurs représentants ou messagers au sein du récit, nous les appellerons les "personnages relais" dans le sens où ils relaièrent les cinéastes.

#### 2.4.2.1 - Les personnages relais<sup>851</sup>

Avant de les analyser, soulignons que le personnage relais apparaît dans certains films du cinéma novo comme, à l'instar des réalisateurs dont ils sont les représentants, le rédempteur des pauvres ou comme le leader qui éveille leur conscience critique en leur permettant de prendre connaissance de certains de leurs problèmes, pas forcément les plus urgents ou les plus essentiels. Personnage un peu anarchique, « élément perturbateur<sup>852</sup>», catalyseur, il arrive du dehors pour chambouler l'ordre existant, qui contrarierait les intérêts du peuple, et en imposer un autre qu'il juge, selon son idéologie, plus favorable aux plus démunis sans leur demander ce qu'ils en pensent. Une fois que les changements ont été effectués ou que la semence des bouleversements a été disséminée, il repart. Le déterminisme du personnage relais est directement influencé par le degré d'engagement de son réalisateur, ce qui nous oblige à être d'accord avec René Predal quand il observe que :

---

<sup>849</sup> PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 223.

<sup>850</sup> Interview de Glauber Rocha accordée à Raquel Gerber en février 1973. Apud : "Glauber Rocha: uma obra pessoal". In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. 2e. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 32.

<sup>851</sup> Nous ne commenterons ici que quelques personnages relais de la première phase du cinéma novo.

<sup>852</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 54.

« les films du 'cinéma novo' ne sont pas (sauf peut-être *L'Opinion publique*, d'Arnaldo Jabor et, dans une moindre mesure, *Les Hauts faits du diable dans la ville de Donne-et-prend*, de Paulo Gil Soares) œuvres d'analyse directe d'une réalité politique donnée car ils prennent généralement comme héros un homme – souvent proche du réalisateur – à travers lequel sont vus les seuls problèmes politiques qu'il se pose<sup>853</sup>».

Personnage errant, il vient souvent de l'extérieur de la communauté qu'il veut révolutionner, sans lui être totalement étranger. Il arrive, la transforme (ou simplement la met en crise) et repart. Il est le symbole du phare qui apparaît au début et à la fin de *Barravento*, qui représente la lumière. Il est celui qui guiderait le peuple en l'aidant à sortir des cavernes de l'ignorance, en l'incitant à rompre avec ses mysticismes archaïques, représentés dans les films comme la source de toutes ses misères. Le « personnage relais » est aussi l'incarnation de la mauvaise foi d'un intellectuel à la fois paternaliste et messianique qui sous-estime le pouvoir d'action du peuple en le considérant résigné et incapable d'agir seul, raison pour laquelle le changement doit absolument venir du dehors. Jean-Claude Bernadet, qui fut le premier à les avoir mentionnés, regroupés et à avoir esquissé un début d'analyse dans son livre *Brasil em tempo de cinema*<sup>854</sup>, les utilise comme preuve du fait que les intellectuels, malgré leur envie d'aider le peuple, envisageaient des solutions populistes qui venaient d'en haut et ne passaient pas par le peuple.

Il les appelle les personnages « intermédiaires » (plus tard il les appellerait « oscillants », ce que nous estimons plus pertinent). Intermédiaires parce que, appartenant à la classe moyenne, ils feraient la liaison entre les pauvres et la bourgeoisie, mais aussi pour mieux justifier sa thèse sur l'influence du populisme sur les intellectuels et conséquemment sur les films. Pour lui, le personnage intermédiaire joue le rôle du leader populiste (intermédiaire entre les élites et la masse) libérateur du peuple incapable de se défendre tout seul. A notre avis, attribuer le paternalisme de ces personnages à la seule influence du populisme minimiserait la responsabilité du rôle des intellectuels. Or, même si l'influence du populisme semble indubitable dans la société brésilienne de l'époque - où le peuple est considéré comme une masse sans identité qui doit être commandée et dirigée par les leaders politiques -, nous préférons concevoir ces personnages comme un nouvel exemple de la réification du rôle de l'intellectuel brésilien, aussi bien que l'expression d'un certain paternalisme et d'une mauvaise foi qui a souvent caractérisé les intellectuels brésiliens (qu'ils soient populistes ou non, de gauche ou non), y compris une certaine frange du marxisme, pour ce qui concerne les rapports aux subalternes et à leur culture.

En outre, nous considérons l'utilisation du terme intermédiaire un peu ambivalente. Nous pensons qu'ils sont intermédiaires uniquement dans le sens où ils appartiennent aux classes moyennes, étant

---

<sup>853</sup> PREDAL, René. « Une tradition populaire vivante ». In : *Études Cinématographiques*, n° 93-96, 1972. p. 24.

<sup>854</sup> Voir : BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 50-51.

ainsi inévitablement placés entre les travailleurs et les détenteurs des moyens de production, dans un entre-deux. Mais ils ne peuvent jamais être considérés comme étant des intermédiaires dans le sens de médiateurs nommés ou délégués par le peuple ou par les classes moyennes. Ainsi, il est pertinent de se demander si - en faisant abstraction des conflits entre les classes (la classe moyenne est totalement absente des films de la première phase) au nom d'un supposé front unique de gauche qui engloberait tous les nationalistes (indépendamment des classes) et en représentant le peuple (et sa culture) comme le responsable de son propre malheur - il y aurait vraiment une intermédiation. En réalité, nous pensons que les « personnages relais » ne peuvent être des intermédiaires que si nous le plaçons dans cet entre-deux, sorte de non-lieu, de vacuité identitaire, qui les transforme dans ce que Michel Vovelle appelle le « métis » ou l'« intermédiaire culturel », dans la mesure où ils n'appartiennent à aucune classe ou culture, mais essaient d'imposer leur propre catégorie d'« inspirés », « leur propre univers de représentation<sup>855</sup> ». Dans ce cas, il ne nous paraît pas anecdotique que ces personnages soient des errants, des marginaux à « un temps social et dramatique<sup>856</sup> » vivant dans un périlleux entre-deux, « davantage spectateurs qu'acteurs<sup>857</sup> », et qu'ils - à l'exception de Paulo Martins et de Marcelo (du film *O desafio*) - ne puissent pas être associés à un groupe déterminé ou que la représentation de la culture populaire dans les films soit le reflet d'une position entièrement subjective et ambiguë dans la mesure où elle traduit un certain ethnocentrisme là où elle se voudrait populaire. Selon Vovelle, ces incertitudes du métis culturel seraient normales, puisque « placé entre l'univers des dominants et celui des dominés, il en acquiert une position exceptionnelle et privilégiée : ambiguë aussi, dans la mesure où on peut le rencontrer aussi bien dans le rôle de chien de garde des idéologies en place que dans celui de porte-parole des révoltes populaires<sup>858</sup> ».

Par ailleurs, cette citation, qui définit quasiment l'essence d'Antonio das Mortes et de Paulo Martins, rappelle un extrait de l'interview de Glauber Rocha accordée à Michel Ciment et Piero Arlorio où il observe que :

« Avec Antonio [le personnage] je présentais la description d'une conscience ambiguë, d'une conscience en transe. Antonio, qui est un personnage primitif, un paysan, un aventurier, nous allons le retrouver plus développé dans toutes les contradictions de Paulo Martins de *Terra em transe*. Paulo Martins, comme Antonio,

---

<sup>855</sup> VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris: Gallimard, 1982. p. 174.

<sup>856</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Trajatória Crítica*. Op. cit. p. 195.

<sup>857</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>858</sup> Idem. p. 176.



est un gars qui va à droite et à gauche, qui a une mauvaise conscience des problèmes politiques et sociaux. On retrouve en lui une révolution ayant recours aux contradictions, ce qui finit par le tuer<sup>859</sup>».

Pour revenir à Jean-Claude Bernadet, le fait d'avoir pensé ces personnages comme le reflet des idées populistes, du débat entre le leader et la masse, ne l'a jamais empêché de les associer aux réalisateurs et aux intellectuels et d'en dénoncer les contradictions. Notre divergence ici est de degré, puisque nous ne nions pas l'influence populiste mais en réduisons l'importance, puisque nous considérons comme appartenant à l'essence de l'intellectuel brésilien depuis toujours ce qu'il considère comme étant une influence ponctuelle du populisme. Dans le cas des années 1960 plus spécifiquement, nous pensons qu'il s'agirait du paternalisme messianique d'un intellectuel de type bolivarien, désireux de se transformer en rédempteur du peuple, auquel cas il rejoindrait les idéaux populistes, mais aussi de son envie d'établir une société platonicienne où le philosophe (symbole de l'intellectuel) serait une sorte de roi révolutionnaire, de leader politique et spirituel de la masse. Nous allons avoir l'occasion de revenir plus longuement sur la question du paternalisme.

A l'instar de Bernadet, René Gardies, qui les considère comme des personnages médiateurs, défend lui aussi l'idée que le peuple n'a été qu'un simple objet dans les films qui, en vérité, reflétaient les problèmes des classes moyennes. Mais à l'opposé du critique franco-brésilien, Gardies considère les « personnages relais » comme le reflet direct des idéaux des intellectuels et non pas comme une pure influence du populisme alors en vogue. Pour lui, le rôle des personnages principaux des films revenait souvent, au détriment du peuple, à un personnage « médiateur » venu du dehors, détenteur d'un pouvoir de transition qui était celui de :

« éveiller la conscience politique du Peuple, de lui donner le sentiment et la raison de sa force, de brandir une arme révolutionnaire afin de la remettre à son vrai destinataire. Son isolement, la fatalité de son rôle, le drame intérieur qui déchire un être incompris, impuissant ou ignoré, reflètent très exactement la situation de l'intellectuel brésilien et le rôle que lui impose la nécessité historique. La hargne de Firmino, les sombres monologues de Corisco, le désenchantement rageur de Paulo [Martins] ou la sombre silhouette d'Antonio das Mortes traduisent le malaise d'une classe sociale<sup>860</sup>».

Profitons du fait que cette citation de René Gardies mentionne quelques personnages relais pour en analyser quelques-uns dans l'ordre chronologique de leur apparition au cinéma.

---

<sup>859</sup> «Entretien avec Glauber Rocha». Interview de Glauber Rocha à Michel Ciment et à Piero Arlorio. *Positif*, n° 91, jan 1968, p. 37-40. Apud : ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 117-118.

<sup>860</sup> GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Paris: Éditions Seghers, 1974. p. 122.

#### 2.4.2.1.1 - Firmino

Le premier à apparaître est Firmino, le personnage relais de *Barravento*. Le film raconte l'arrivée d'un personnage dans un village de pêcheurs qu'il avait quitté (ou dont il avait été expulsé) quelques années auparavant pour aller gagner sa vie en ville. Cette arrivée va provoquer une série de changements dans le quotidien de ses habitants qui sont exploités par le propriétaire du filet avec lequel ils pêchent, qui se réserve la grande majorité du poisson pêché. Selon Barthélemy Amengual, « Firmino, le 'mauvais garçon', 'élément subversif' aux yeux de la police, indépendant, émancipé, préfigure le *cangaceiro* des films futurs, qui ne craindra plus ni dieu (sic) ni maîtres. Il dénonce la religion comme opium des pauvres. Il exaspère le mécontentement et les inquiétudes ; il aggrave les difficultés de vivre et les risques du travail<sup>861</sup> ».

Rappelons que Glauber Rocha, qui n'était initialement que le producteur exécutif du film, a assumé la direction en cours de route et a décidé de changer le scénario alors que plusieurs scènes avaient déjà été tournées, ce qui a laissé quelques séquelles dans la forme et dans la compréhension finale du film.

L'œuvre, qui se voulait une espèce de manifeste contre les injustices sociales, est devenue en réalité une diatribe contre le peuple et la culture populaire considérée comme aliénante et responsable de la misère sociale du peuple. Firmino, qui n'appartient plus à la communauté depuis longtemps et n'a gardé aucune identification avec ses membres, arrive et essaie d'imposer du dehors, avec la « pointe du couteau » comme il le dit, sa volonté transformatrice et sans aucune participation ou adhésion de la communauté. Représentant le rationalisme de l'instance narrative, ses intentions et attitudes peuvent être perçues comme le modèle de la prétention et de l'arrogance avec lesquelles les intellectuels traitaient le peuple dans la mesure où il se moque de l'ignorance, de l'analphabétisme et de la culture considérée comme retardée du peuple. D'après Glauber Rocha :

« L'exotisme de la culture noire, si chantée par les artistes d'origine « bahianaise », n'était qu'une position romantique et aliénée devant un grave problème de sous-développement, physique et mental. Les Noirs demeurent esclaves sous toutes les formes [...] J'ai décidé de raconter la même histoire dans des termes différents. Et j'ai été forcé de la modifier radicalement, en laissant seulement la structure dramatique originale<sup>862</sup> ».

---

<sup>861</sup> AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Op. cit. p. 47.

<sup>862</sup> « Walter Lima Júnior pergunta e Glauber Rocha explica o verdadeiro sentido de Barravento no cinema brasileiro ». *Diário de Notícias*, 20 e 21/04/1962. Apud: CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)* (Tese de doutorado, FFLCH, São Paulo, 1999).

Firmino est un personnage aussi ambigu que les intellectuels de la période. Si, au nom d'une idéologie de gauche totalement exogène - le marxisme -, les jeunes cinémanovistes condamnaient une culture qu'au fond ils admiraient<sup>863</sup> (ou qu'ils n'avaient pas de raison de ne pas aimer), Firmino essaye de combattre le mysticisme en l'utilisant comme arme de défense. Dans sa lutte personnelle contre Aruan, qu'il dit vouloir transformer afin qu'il puisse révolutionner le peuple – mais qui ressemble davantage à une vieille rancune du passé, en raison de la préférence des personnes du village pour ce dernier qui, en outre, était plus fort et sortait toujours vainqueur des petits combats juvéniles entre les deux -, il ne hésite pas à recourir au sortilège afin d'essayer de détruire son rival, au risque de le tuer.

Le film est un peu confus et contradictoire et le montage synthétique de Nelson Pereira dos Santos ne l'aide pas beaucoup. En même temps qu'il dénonce et critique le mysticisme des pêcheurs, il semble le justifier. Et non seulement à travers le discours filmique, comme le suggère Ismail Xavier dans son livre *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, mais aussi au sein même de sa diégèse. Après avoir été incitée à faire l'amour avec Aruan, afin que Firmino pût prouver qu'il était un homme comme n'importe quel autre, Cota se suicide ou est amenée à se suicider. Sa mort, qui n'est pas commentée dans le film, de même que la grosse tempête qui s'ensuit, peuvent être attribuées à la vengeance d'Iemanjá, décrite dans le film comme jalouse, d'où la raison pour laquelle les hommes beaux du village, comme Aruan, demeurent vierges et célibataires.

Un peu avant, Firmino avait demandé au Père Tião un travail de sorcellerie pour détruire (tuer?) Aruan et nuire à la pêche. Le lendemain, il semble très content et fier quand il entend parler du décès d'Aruan, puis déçu et révolté quand il apprend qu'il est vivant. Ainsi, on ne sait pas si l'on doit croire que la sorcellerie n'est pas fiable, ce qui oblige le personnage représentant les intellectuels à choisir un autre terrain de bataille, ou si Aruan est vraiment protégé comme le supposent les gens du village. En plus, on ne comprend pas pourquoi il voulait tuer l'homme dont il veut éveiller la conscience afin qu'il puisse faire la révolution dans le village.

Dans son comportement douteux et ambigu, Firmino donne parfois l'impression de vouloir se venger du village (notamment d'Aruan) qui ne l'a jamais vraiment aimé, plutôt que de vouloir le

---

<sup>863</sup> Leon Hirszman était un grand amateur de samba et Paulo César Saraceni, qui a failli être un joueur professionnel, aimait autant le football que le *candomblé*. Saraceni a eu au moins deux femmes qui étaient initiées à cette religion et il avait l'habitude de dire que lire était aussi bien que jouer au foot (il a réalisé le film officiel de la FIFA sur la Coupe du Monde de 1978). Quand, dans la deuxième moitié des années 1960, les cinémanovistes apprennent que Gustavo Dahl a un cancer et qu'il n'a plus que trois mois à vivre, Saraceni demande à Isa, sa femme de l'époque, de préparer un « travail » au *candomblé* pour sauver son ami. En outre, il s'est marié une fois dans un *terreiro* (lieu de culte du *candomblé*) et a aidé à en construire un pour sa femme. Glauber Rocha avait l'habitude de dire, quand la fièvre révolutionnaire avait déjà cessé et qu'on l'appelait le réalisateur maudit, qu'il était béni puisqu'il avait été baptisé dans un *terreiro* de *candomblé*. David Neves a réalisé un film sur le club *carioca* de Flamengo, sa grande passion, et Leon Hirszman a réalisé quelques films sur la samba, le carnaval et les chants de travail des paysans.

transformer. Même son père, comme il affirme dans le film, ne l'aimait pas. Son envie d'aider ressemble parfois à une rancune. Il incite des personnes à se lancer dans une mer agitée en sachant qu'elles périront, sans éprouver aucune pitié ou regrets (il sourit quand il apprend que des gens sont morts, même s'ils ont laissé des femmes enceintes derrière eux), tout simplement pour mener à terme son plan de détruire Aruan et de démystifier le pouvoir supposé de la religion afro-brésilienne.

Il dit vouloir se battre pour la liberté des pauvres, vouloir les libérer de l'exploitation, mais en réalité il lutte contre la religion populaire, comme si elle était la seule responsable de la soumission et du conformisme du peuple. Il croit qu'en mettant fin au mysticisme il mettra fin à l'exploitation. Et cette lutte contre la religion devient une évidence quand il coupe le filet à coup de couteau. Au lieu d'en donner un nouveau, le propriétaire récupère le vieux filet, obligeant les pêcheurs à travailler pour leur propre compte et mettant fin ainsi à l'exploitation, mais non à la misère étant donné que cette forme de pêche est plus dangereuse et moins productive que la pêche au filet. Firmino continue néanmoins à les critiquer, au lieu de les stimuler, même si au début du film il se vante d'être libre et de travailler pour son compte. Aruan, qui est lié à la religion malgré lui, est beaucoup plus objectif dans sa critique du propriétaire du filet, des exploitants du peuple. Quand l'émissaire du patron apparaît pour demander sa part du partage de la pêche, sans vouloir comprendre qu'il n'y a pas eu de poisson car le filet était troué, Aruan essaie de le frapper en lui disant :

Cela fait dix ans que l'on tire ce filet sans n'avoir jamais rien demandé. Maintenant qu'il y a un problème, il vient nous agresser. Nous ne sommes pas des chiens !

Laisse tomber, Aruan, on a besoin d'eux.

Certes, mais c'est nous que tirons le filet. Quand il n'y a pas de poisson, on ne mange pas. Le propriétaire ne pense pas à cela. Il mange tous les jours. Ici c'est un xaréu (le type de poisson qu'ils pêchent) pour chaque cent personnes.

Firmino est perçu dans le film comme un étranger. D'ailleurs, il semble aussi étranger à la réalité qu'il veut modifier que le réalisateur à la réalité qu'il raconte. Et ce caractère étranger de Firmino apparaît clairement au début du film, quand les habitants jouent la samba au centre d'un cercle où chaque danseur invite le prochain (connu, un ami, un flirt) par un coup de nombril (une *umbigada*, le nom de la danse à l'origine de la samba). Firmino n'est jamais invité. Il s'invite quand Cota commence à danser. Puis il essaie d'inviter Naïna, qui vient d'arriver, à intégrer le cercle, mais elle résiste. L'insistance de Firmino finit par provoquer une bagarre entre Aruan et lui.

Sur la méfiance dont faisaient preuve certains peuples traditionalistes face à un étranger, l'anthropologue écossais James George Frazer note que :

« se protéger contre les influences préjudiciables exercées volontairement ou involontairement par les étrangers est pourtant un dictame élémentaire dans la prudence du sauvage. En outre, on croit que l'homme qui a fait un voyage peut avoir contracté une maladie magique des étrangers avec lesquels il a eu des contacts. Ainsi, lors de son retour dans sa localité, avant d'être réadmis dans la société de sa tribu et de ses amis, il doit être soumis à certaines cérémonies purificatrices<sup>864</sup>».

Nous pensons que cette méfiance est naturelle chez l'être humain et non seulement chez les peuples dit primitifs. Toutefois, il est important d'observer que, dans le *candomblé*, le caractère étranger ou familier n'est pas défini par rapport à l'espace géographique, au simple voisinage, mais par rapport à l'extériorité à la famille du *candomblé*, au fait que la personne n'est pas initiée. Selon l'ethnologue Juana Elbein dos Santos :

« Le lien qui s'établit entre les membres de la communauté n'est pas dû au fait qu'ils habitent un espace déterminé : les limites de la société *egbé* [le *candomblé*] ne coïncident pas avec les limites physiques du '*terreiro*'. Le '*terreiro*' [qui peut aussi être synonyme de village] dépasse les limites matérielles (le pôle d'irradiation pour ainsi dire) pour se projeter et traverser la société globale. Les membres de l'*egbé* circulent, se déplacent, travaillent, ont des liens avec la société globale, mais constituent une communauté 'flottante', qui concentre et exprime sa propre structure dans les '*terreiros*'<sup>865</sup>».

Ainsi, dans le film, le caractère étranger du personnage et de son réalisateur s'explique par le fait qu'ils ne sont pas initiés au *candomblé* et cette extériorité peut aussi être considérée comme responsable du fait qu'ils se trompent d'ennemi. Au lieu de dénoncer les véritables adversaires du peuple, ils accusent leur religion. D'ailleurs, la position anti-*candomblé* du film ne laisse pas de place au doute, ce qui nous permet d'inférer que l'ambiguïté qui demeure dans le film, permettant des lectures ponctuelles de valorisation du mythe religieux, est due davantage aux problèmes concernant le remaniement du scénario et au changement de réalisateur en cours de tournage qu'aux

---

<sup>864</sup> FRAZER, James George. *O Ramo de ouro*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1982. p. 87-89. Apud : PRUDENTE, Celso. *Barravento – O negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995. p. 68.

<sup>865</sup> SANTOS, Juana Elbein. *Os Nãgô e a morte : Pàdè, Asèsè e o culto. Égun na Bahia*. Tradução da Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 32-33. (Ce livre est la traduction en portugais d'une thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne en 1972).

véritables intentions de l'instance narrative<sup>866</sup>. Rappelons que Glauber Rocha conserve une grande partie des images déjà tournées par le réalisateur précédent qui, lui, cherchait à valoriser le *candomblé*.

A la fin du film, Firmino arrive à prouver qu'Aruan est un simple mortel comme n'importe quel autre. Défié lors d'un combat dont il sort vainqueur, il préserve la vie d'Aruan afin qu'il puisse sauver le peuple de la misère et du mysticisme. Après le duel, Firmino disparaît sans que la narration cherche à expliquer comment. Aruan est expulsé de la communauté et part vers la ville pour, peut-être, revenir un jour et essayer de révolutionner le village, mais surtout pour épouser Naïna. La rédemption du village est reportée dans l'avenir, mais dans le présent, rien n'a changé dans la vie des pauvres qui continueront à pratiquer le *candomblé* et à être exploités par les riches, de même que Firmino et ensuite Aruan vont continuer à survivre dans les grandes villes, comme des *malandros*<sup>867</sup>, grâce à du travail occasionnel, des salaires de misère et fuyant la police sans parvenir à changer quoi que ce soit à la structure d'exploitation et de ségrégation.

Cette fin sans changement véritable pour la communauté renforce l'idée que le problème de Firmino était un problème personnel avec Aruan, dont il arrive à détruire l'aura de saint. Toutefois, au contraire de ce qui est dit, on ne peut pas dire que Firmino a vraiment changé Aruan – qui, depuis le début, se montre mécontent de la situation des pêcheurs –, mais simplement qu'il a réussi son objectif de démontrer qu'il était un homme comme n'importe quel autre et de le faire expulser du village, car depuis le début du film Aruan ne croit pas non plus à ce que l'on dit de lui, qu'il est voué à Iemanjá, la déesse de la mer dans le *candomblé*. Il se laisse emprisonner par le mysticisme, dans lequel il ne croit pas beaucoup, pour le bien de la collectivité. Et cela s'explique car, au sein de la culture noire, la communauté et l'échange sont plus importantes que l'individu et l'accumulation. Comme le souligne le sociologue Muniz Sodré, « Dans la culture noire, l'échange n'est pas dominé par l'accumulation linéaire d'un reste (le reste d'une différence), parce qu'elle est souvent *symbolique* et, pourtant, *réversible* : l'obligation (de donner) et la réciprocité (recevoir et restituer) sont les règles basiques. C'est le groupe (concret) et non pas la valeur (abstrait) qui détient les règles de l'échange<sup>868</sup> ».

A la fin du film, nous ne pouvons considérer Firmino victorieux que si nous croyons que son problème concernait Aruan. Si nous pensons que son objectif concernait le changement de la

---

<sup>866</sup> Luiz Paulino affirme dans une interview accordée à José Gatti que le producteur Rex Schindler se plaignait en disant qu'il donnait trop d'importance au *candomblé*. Il est allé demander à Glauber Rocha de donner davantage d'importance au politique. José Gatti. *Barravento, a estréia de Glauber*. Op. cit. p. 47.

<sup>867</sup> Firmino apparaît dans le film habillé comme un véritable *malandro*, dans le même genre que ceux qui apparaissent dans d'innombrables *chanchadas* et que les cinémanovistes et la critique n'appréciaient guère. Le petit récit qu'il fait de sa vie aux amis du village et à Cota démontre qu'il ne fait pas que s'habiller à l'identique, mais qu'il vit comme un *malandro* fuyant constamment la police.

<sup>868</sup> SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3e. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. p. 95.

communauté, il a totalement échoué, puisque tout demeure comme avant, à l'exception peut-être du fait que les pêcheurs travailleront, malgré eux, à leur compte. Dans ce cas, Firmino ne serait venu que pour semer le désordre dans une société qui reste, malgré tout, indestructible.

C'est justement en raison des désordres qu'il suscite qu'il est considéré par plusieurs auteurs, notamment Ismail Xavier, comme une sorte d'*Exu*, le messager des dieux du panthéon du *candomblé*. Cependant il ne s'identifierait qu'à l'un des versants de l'entité qui est celui du renversement de l'ordre établi. Et cette identification paraît évidente quand Firmino marque, de manière désobligeante et sans plus d'explication, un numéro 7 sur le visage de Cota au tout début du film. Ce numéro est attribué par les yoroubas au caractère transformateur de l'*orixá*<sup>869</sup>. Comme l'a observé Ismail Xavier, Firmino semble avoir une mission précise à accomplir dans le film. Ainsi, tout au long du film, il travaille, incessamment, pour mener à bien cette tâche et ne disparaît qu'une fois qu'il pense qu'elle est finie<sup>870</sup>. Et cette mission serait celle de provoquer la révolte (le *barravento*<sup>871</sup>) des pêcheurs et la fin du mysticisme.

Mais *Exu* est une divinité contestataire et pleine d'irrévérence qui peut être autant sociale qu'antisociale. Ainsi il peut aussi avoir un côté transformateur, comme nous l'explique Stefania Capone :

« Dieu aux multiples visages et aux multiples origines, Exu-Legba exerce aussi la véritable critique du pouvoir et des puissants. Il est la seule divinité à pouvoir le faire, en introduisant la liberté dans un système fermé et préfixé. [...] En vérité, la majorité des mythes relatifs à Exu-Legba sont des mythes d'inversion de l'ordre social. Ainsi, Exu a un rôle double : d'un côté, il est le transgresseur des règles, le contestataire de l'ordre établi ; d'un autre, il représente le symbole du changement dans ce même ordre, en explorant les possibilités inhérentes au *status quo*<sup>872</sup>».

Mais il a aussi un côté plus pacifique d'organisateur du désordre, décrit souvent comme positif par rapport à l'autre, plus négatif, comme l'observe l'anthropologue brésilien Renato Siveira, pour qui Exu « parle la langue des orixás et des êtres humains, il est souvent invoqué avant toutes les autres divinités, parce qu'il est considéré comme le contrôleur de tous les codes, le promoteur de la communication [...] Cela veut dire qu'il est le responsable de l'ordonnement du chaos vital<sup>873</sup>».

---

<sup>869</sup> GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 64.

<sup>870</sup> XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 53.

<sup>871</sup> Le *barravento* est, dans le *candomblé*, l'état qui précède la transe (la possession par les orixás) des fils et filles de saint et il est caractérisé par des mouvements brusques et désordonnés, mais dans le film il est synonyme de changement soudain et brutal du temps.

<sup>872</sup> CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé : tradição e poder no Brasil*. Tradução do francês de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Pallas, 2004. p. 62.

<sup>873</sup> SILVEIRA, Renato. "O jovem Glauber e a ira do orixa". *Revista USP*, n° 39, setembro / novembro 1998. p. 107.

Nous pouvons soutenir que, pour mieux affirmer son idéologie personnelle, Glauber Rocha identifie Firmino à un seul des aspects d'*Exu*, celui considéré comme négatif, ce qui explique la méchanceté de Firmino, qui ne ressent aucune compassion face à la douleur des gens, et peut justifier son expulsion auparavant du village et même celle d'Aruan dans le présent, devenu un quasi rebel sous l'influence de Firmino. Tous les deux peuvent être perçus comme des éléments maléfiques dans la mesure où ils prôneraient le changement de l'ordre établi et pourrait provoquer l'éclatement du groupe.

Un autre détail du personnage le rapproche du réalisateur. Bien que Firmino soit un ancien villageois, du point de vue du récit il ne subit aucune évolution, aucun changement et il termine le film comme il l'avait commencé, c'est-à-dire qu'il ne prend pas conscience des problèmes du lieu au fur et à mesure qu'il se familiarise avec les problèmes des pêcheurs, à l'instar du personnage nommé Gaúcho dans le film *Os fuzis*. Firmino arrive au village déjà avec l'intention de tout chambouler, de provoquer immédiatement le changement, le *barravento*, et de former et/ou annoncer, comme un prophète, l'arrivée du nouveau messie Aruan - comme l'intellectuel annonce la bonne nouvelle à travers un cinéma instrumentalisé. Firmino transforme Aruan de la même façon que les réalisateurs voulaient transformer le peuple. Ainsi, il est clair dans le film que le seul objectif de sa venue au village est de chambouler l'ordre existant et de provoquer la confusion. Et cette attitude plus anarchique que révolutionnaire le rapprocherait du réalisateur du film. Par ailleurs, à propos de cette identification entre Firmino, Exu et Glauber Rocha, Antonio Pitanga, l'acteur qui interprète le personnage, observe que :

« L'*Exu* n'est pas un *orixá* dérangeant, il vient tranquillement. On doit lui demander l'autorisation. Et Exu, dans la conception de Glauber, qui est celle du *candomblé* du laïque, c'est l'image qui contagionne. Et ce qui était installé là-bas dans ce *terreiro*, dans cette région, était en train de se passer sans l'autorisation due à Firmino Bispo dos Santos ... Alors, si ce n'était pas comme cela devrait être, Firmino arrive, dans la figure d'*Exu*, et met en désordre la maison. Ce qui serait Glauber lui-même et sa conception cinématographique : il a souvent renversé la table<sup>874</sup> »

Cette identification entre la vision du personnage et celle du réalisateur passe aussi par la manière dont l'instance narrative filme le héros et le futur héros (quand il commence à subir l'influence des idées du premier), montrés souvent à l'écart du groupe, comme l'a noté Bernadet<sup>875</sup>. On peut inférer que l'instance narrative veut représenter le conflit entre l'individu (être pensant, intellectuel) et la

---

<sup>874</sup> Témoignage d'Antonio Pitanga. Cité chez GATTI, Antonio. *Barravento : a estréia de Glauber*. Florianópolis : Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 65.

<sup>875</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 54-55.



communauté (masse manipulée). Dans ce cas, cette séparation aurait au moins trois raisons. D'abord, elle symbolise la prise de conscience de l'individu qui conduit paradoxalement à un inévitable éloignement du groupe qui aboutit à son départ vers la ville, puisqu'il ne s'intègre plus à l'ordre traditionnel. La deuxième raison dénote la supériorité de l'individu qui, en prenant conscience de la situation, s'éloigne automatiquement du groupe qui demeure aliéné. Un être qui pense s'individualise et n'intègre plus la masse, ensemble sans individualité. La troisième raison désigne la marginalité et l'exclusion vécues par l'individu qui pense au sein des communautés traditionnelles. Comme il est perçu avec méfiance, son éloignement viserait à préserver l'unité du groupe.

#### 2.4.2.1.2 - Antonio das Mortes

Il n'y a pas beaucoup de différence entre Antonio das Mortes et Firmino (ou, du point de vue thématique, entre les films *Barravento* et *Deus e o diabo*) étant donné que tous les deux, espèces d'alter ego du réalisateur, essaient de bouleverser et de remplacer l'ordre traditionnel et conservateur par un nouvel ordre, considéré comme plus progressiste, au-delà du fait que les deux préfèrent s'attaquer aux pauvres et à leur culture, au lieu d'attaquer leurs véritables ennemis. Pour tous les deux, il suffisait d'éliminer le mysticisme pour que survienne une prise de conscience qui conduirait à une inévitable révolution mettant fin à la misère des paysans. Au lieu de désigner et d'attaquer les véritables responsables, ceux qui exploitent la foi du peuple, leur niant les droits sociaux les plus basiques et primaires, ils critiquent le peuple et sa culture. La responsabilité de la misère reviendrait au peuple et à ses pratiques culturelles considérées comme prélogiques et aliénantes, tandis que les véritables oppresseurs sont à peine cités.

Néanmoins, si les actions de Firmino semblent déterminées par une revanche personnelle ou par un principe idéologique, les actions d'Antonio, malgré l'idéologie qu'il dit avoir, sont motivées par l'argent, sont commanditées et payées par les puissants du *sertão*, que le *cangaço* et le messianisme dérangent : les grands propriétaires terriens et l'Église catholique. Les prêtres catholiques se sentaient menacés par les leaders messianiques qui, avec leur prédication et leur engagement plus direct du côté des pauvres, augmentaient considérablement le nombre de leurs fidèles réduisant d'autant ceux de l'Église qui voyait la dîme diminuer provoquant l'appauvrissement des paroisses. Les propriétaires terriens se sentaient menacés par les constantes invasions des *cangaceiros* et par le discours de rébellion qu'ils faisaient passer dans la mentalité des paysans. Ainsi, les deux mouvements étaient une menace pour l'ordre établi, ce que le film n'ignore pas mais ne développe pas non plus.

Modèle de l'ambiguïté historique des classes moyennes, souvent placées entre Dieu et le Diable, entre la croix et l'épée, la situation d'Antonio, dont la chanson du film dit qu'il n'a pas de dévotion pour un saint quelconque, est beaucoup plus proche de la situation des cinéastes que l'on ne l'imagine. Il veut aider le peuple, mais travaille pour les classes dominantes. Ainsi, au lieu de lutter directement contre les puissants, ses patrons, il essaie de susciter la révolte au sein du peuple en le tuant. Les cinéastes veulent aider le peuple, mais ont besoin de l'argent de la bourgeoisie pour produire leurs films. Alors, au lieu d'attaquer les politiques et les classes hégémoniques qui, alliés, luttent contre les intérêts des plus démunis, ils essaient d'apporter la conscience aux pauvres à travers la critique de leur culture, considérée comme aliénée et la seule responsable de leur soumission et de leur misère.

Quand l'aveugle lui demande des explications sur cette incohérence entre vouloir aider les pauvres et les tuer, Antonio répond que « Je ne veux pas que l'on comprenne ma personne. J'ai été condamné à ce destin et je dois l'assumer : sans pitié ni pensée ». Cette phrase aurait pu très bien avoir été prononcée par Firmino qui ne refusait aucune méthode dans sa détermination pour mener à bien son plan de destruction de l'aura mystique d'Aruan, mais aussi par n'importe quel réalisateur du cinéma novo tellement ils paraissaient pénétrés d'un propos, d'une mission, qui précédait les films en faisant fi de la cohérence de la démarche.

Dans le scénario inclus dans le livre d'essais éponyme, analyses et critiques publiées après la sortie du film, il y a un dialogue entre Antonio et l'aveugle qui explicite cette contradiction du personnage d'Antonio et qui, pour cause, n'a pas été filmé ou a été coupé au montage. L'aveugle essaie de dissuader Antonio de tuer Corisco en lui disant qu'il comprenait le dessein de Corisco de lutter à côté des pauvres, mais pas le sien qui consistait à lutter contre le peuple. Antonio lui répond qu'il ne peut pas vivre en paix avec la sécheresse et le *cangaço*, répétant une maxime des puissants du *sertão* qui, en refusant toute responsabilité, attribuaient la misère de la région à ces deux phénomènes uniquement. Mais l'aveugle fait appel à sa raison en lui demandant si la fin du *cangaço* et de la sécheresse signifierait la fin de la misère. Ce à quoi Antonio répond que « Dieu est le peuple, le Diable, la richesse [...] Sans *cangaceiro* et sans millénarisme, le peuple voit plus clair... Comme ça il voit le Diable de face... Alors je combattrai du côté de Dieu... C'est pour cela qu'il faut que j'en finisse le plus rapidement possible avec Corisco [...] Puis surviendra la guerre de Dieu et du Diable ». Cette phrase fait penser à celle où Firmino dit à Cota qu'il a coupé le filet pour que le peuple se rebelle, car « il faut faire mal au ventre. Quand la blessure deviendra immense, alors viendra le soulèvement ». Mais Antonio, à l'instar de Firmino, ne voit pas aussi clair qu'il le pense, puisqu'il n'identifie pas les véritables causes de la misère du peuple. Avec l'idée préconçue qui considérait toute expression de la culture populaire comme aliénée et n'admettait aucune

dialectique, comme le prouve le refus des évidences présentées par l'argument de l'aveugle, il essaie d'imposer son idéologie au détriment de l'histoire locale. Il semble oublier qu'en assassinant les religieux, les leaders du *cangaço* et leurs disciples par obéissance aux commandes des puissants, il combat Dieu (le peuple) du côté du Diable (le pouvoir et la richesse). Bien ou mal, le messianisme et le *cangaço* (du moins à l'origine) défendaient le droit du peuple.

Sur les contradictions du personnage et les identifications qu'il aurait avec lui-même, Glauber Rocha affirme que Antonio das Mortes est un personnage explosif et prérevolutionnaire qui veut mettre fin au mysticisme aliénant. En ce sens, « il a quelques points de vue qui m'appartiennent, qui sont personnels, et d'autres qui appartiennent au *jagunço*<sup>876</sup> proprement dit. Il a cette contradiction qui me paraît fondamentale, dans le jeu des éléments, pour la dialectique même des choses<sup>877</sup>». Mais c'est Jean-Claude Bernadet qui explique le mieux son ambiguïté :

« Antonio das Mortes n'est pas un personnage en contradiction, il est réduit à une contradiction. C'est la contradiction personnifiée. Antonio est payé par l'Église et par les grands propriétaires terriens pour mettre fin aux fanatiques et aux *cangaceiros*, alors que fanatisme et *cangaço* sont présentés dans le film comme deux formes d'aliénation qui canalisent la violente insatisfaction et l'agressivité d'une paysannerie encore immature pour faire sa révolution. Justement pour cela, Antonio das Mortes pense que, en mettant fin à ces deux formes d'aliénation, il donne au paysan la possibilité de réaliser sa révolution. Malgré son intention, Antonio ne se lie jamais à Manuel, représentant des paysans dans le film, il le connaît à peine. Quant à Manuel, il ignore tout concernant Antonio das Mortes. Manuel et Antonio ne se connaissent ni ne se connaîtront pas<sup>878</sup>»

Cette citation est importante parce qu'elle démontre et dénonce la séparation entre ceux qui voulaient changer et ceux qui devraient être changés, constituant deux univers complètement distincts et à part, qui ne se croisaient guère. Antonio symbolisant l'intellectuel, il est facile de noter l'allusion faite à la vision totalement extérieure qu'avaient les intellectuels de l'univers du peuple. Ils voulaient apporter la conscience à un peuple qu'ils ne connaissaient pas et avec lequel ils n'interagissaient pas.

Antonio, athée comme les intellectuels qu'il représentait – à travers une chanson, nous apprenons qu'il n'a aucun saint protecteur -, s'identifie à l'idéologie de son créateur dans la mesure où sa fonction consiste à détruire les obstacles qui empêcheraient l'émergence de la révolution. Ces obstacles, le messianisme et le *cangaço*, sont représentés comme de légitimes manifestations populaires de mécontentement, mais sont considérées comme aliénantes parce qu'inefficaces. Ainsi, l'objectif d'Antonio est d'apporter la conscience critique à Manuel et à Rosa, de leur permettre de

---

<sup>876</sup> Homme de main.

<sup>877</sup> ROCHA, Glauber et alii. Glauber rocha : Deus e o Diabo na terra do sol. Op. cit. p. 132.

<sup>878</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Trajectoria crítica*. Op. cit. p. 193.

fuir la misère du *sertão* pour aller, comme Firmino et Aruan, vers la mer, donc vers la ville (le berceau de la modernité et lieu de résidence de l'intellectuel éclairé) où ils passeraient par une sorte de formation et de transformation avant de revenir faire la révolution.

Antonio est pour Manuel et Rosa ce que les réalisateurs du cinéma novo devraient être pour le public de leurs films : le déflagrateur de la conscience critique. Si Antonio détruit les étapes antérieures au processus de prise de conscience avec son arme, poussant Manuel et sa femme à une prise de conscience [quasiment obligée], les cinéastes faisaient de même (ou auraient aimé le faire) à travers leurs films. L'un et l'autre se voient comme des catalyseurs ayant pour mission, comme un destin quasiment messianique, de rendre les plus démunis conscients de leur exploitation et de les conduire à faire la révolution.

#### 2.4.2.1.3 - Gaúcho

Un autre personnage relais est le chauffeur de camion nommé Gaúcho dans le film de Ruy Guerra, *Os fuzis*, que nous avons déjà analysé dans la première partie du chapitre précédent lorsque nous avons parlé de l'influence de la distanciation brechtienne sur les films du cinéma novo. Gaúcho diffère de Firmino et Antonio das Mortes, dans le sens où il n'est ni un *malandro* ni un tueur à gages au service des élites, mais le simple propriétaire d'un camion de transport qui sillonne le pays et connaît très bien les problèmes des pauvres. Gaúcho est loin d'être un saint ou un vaillant défenseur des pauvres. Il représente dans le film la classe moyenne consciente des problèmes des pauvres, mais incapable de prendre une décision contre cette exploitation dont elle est l'une des principales bénéficiaires.

Gaúcho diffère également des deux autres personnages dans le sens où sa révolte prend forme au fur et à mesure qu'il entre en contact avec la dure réalité des paysans brésiliens et, surtout, à partir du moment où, sans argent, il se voit obligé de traverser les mêmes difficultés que le peuple. Son idée n'est pas toute faite depuis le début. Au contraire des autres, il donne l'impression de se positionner du côté du pauvre contre les forces de l'ordre. Et cette position ambiguë devient évidente lors de la scène dans un bar où alors que l'un des policiers est en train d'humilier le peuple avec ses connaissances techniques sur les fusils, Gaúcho apparaît pour les secourir et retourner l'humiliation contre le policier. Toutefois, il ne se positionne pas vraiment du côté du peuple dont il ne partage pas les idéaux, ni n'en prend jamais la défense. Il est dans l'entre-deux, étant donné qu'il n'appartient ni à un camp ni à l'autre, ni à une classe ni à l'autre et essaie de s'imposer comme une troisième catégorie, dans quel cas il renvoie à celle de l'intellectuel derrière la caméra. Cynique, sa position consiste davantage à s'opposer aux forces de l'ordre que de se montrer solidaire face à

l'exploitation des pauvres. Son problème, comme l'observe Jean-Claude Bernadet, « est avant tout moral ; quand maintenir l'ordre signifie tuer des affamés, alors on doit avoir honte de la maintenir<sup>879</sup> ». Une citation qui ressemble à celle de Glauber Rocha où il affirme à propos d'Antonio das Mortes qu'« il ne devient pas un personnage révolutionnaire, sa transformation est plus une question morale que politique. Il est tout simplement un type de classe moyenne [...] Il en a tous les complexes, la mauvaise conscience, etc.<sup>880</sup> ».

Mais, à l'instar des deux autres, Gaúcho fait aussi preuve de mauvaise foi envers le peuple. Il semble divorcé de ce peuple qu'il trouve assez attentiste. Il n'essaye jamais d'échanger avec lui ou de s'en approcher afin d'éveiller leur conscience critique et politique. Il préfère parler à Mário, l'un des policiers et son ancien collègue de l'époque où lui aussi était policier, quelqu'un qu'il pense pouvoir comprendre et, peut-être, parce que, comme Firmino, il pense qu'il faut agir sur une sorte de leader qui puisse ou sache influencer directement sur le peuple représenté dans le film comme excessivement aliéné par la religion. Ce peuple étant totalement démobilisé par rapport à la lutte contre ses opposants, le leader ne peut venir que de l'extérieur, d'où le choix de Mário.

Dans une analyse sur la construction de l'univers de l'Autre dans certains films du cinéma novo, Ismail Xavier observe, à partir de la critique du film écrite par Roberto Schwarz, que le film ne fait aucun effort pour comprendre cette différence entre Gaúcho et le peuple, se faisant même un point d'honneur de la transformer en un procédé narratif. D'après lui le sertão apparaît dans le film « comme un univers opaque, et la discontinuité qui sépare le monde du narrateur et du spectateur du monde de la faim est un présupposé qui informe la structure même de l'œuvre. Au lieu de masquer la distance qui rend problématique l'identification, *Os fuzis* la rend visible de façon gênante, tendant à suspendre un mouvement de la conscience *sertaneja*<sup>881</sup> ».

Comme dans le film *Barravento*, le film de Ruy Guerra sépare le peuple des éclairés et dénonce, de manière aussi très timide, la position d'abandon du peuple par les autorités politiques qui, au lieu de lui envoyer de la nourriture afin d'éviter qu'il meurt de faim, lui envoient l'armée pour protéger les propriétaires des épiceries et agir contre lui. Mais dans ces deux films, cette dénonciation d'une alliance entre le gouvernement et la bourgeoisie contre le peuple est vidée de son sens dans la mesure où les réalisateurs n'insistent pas sur le sujet et préfèrent attribuer au peuple, paralysé par la foi et l'ignorance, la responsabilité de son propre état de misère. Un peuple qui préfère mourir de faim plutôt que de sacrifier un bœuf considéré comme saint.

---

<sup>879</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Trajectoria Crítica*. Op. cit. p. 193.

<sup>880</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 197.

<sup>881</sup> XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 172-173.

La réaction romantique et désespérée de Gaúcho à la fin du film est davantage une attitude personnelle que la prise de défense du peuple. Gaúcho - qui s'est souvent montré indifférent aux problèmes des autres, qui passe ses journées dans le bar à s'enivrer et à pratiquer son ironie en se moquant des uns et des autres - se retrouve, sans argent et sans camion en état de marche, dans la même situation de famine que les pauvres. Alors, quand il voit un pauvre aller chercher une caisse en bois pour ensevelir son enfant mort de faim, tandis que les camions partent en apportant ailleurs la nourriture qui pourrait les sauver, il se révolte, prend l'arme de l'un des policiers, tire sur les camions, mais est poursuivi et rapidement assassiné.

C'est la passivité et l'inertie du paysan avec son enfant mort dans les bras, aussi bien que son incapacité à réagir et à se défendre, - qui permettent d'illustrer son état d'aliénation totale -, qui suscitent la réaction émotionnelle et paternaliste de Gaúcho. Pour lui et l'intellectuel auquel il se substitue, ce peuple - représenté comme un objet déshumanisé par l'humiliation et la douleur, qui finit par accepter dans l'impassibilité la violence qu'on lui inflige - a besoin d'un leader qui puisse le défendre, éveiller sa conscience critique et le guider vers le soulèvement révolutionnaire qui constituerait sa seule forme de salut possible.

La position radicale des réalisateurs et des personnages relais, qui les a amenés à considérer la culture populaire comme mystificatrice tout en réifiant le rôle de l'intellectuel dans le processus de libération du peuple, a fini par les transformer dans une sorte de troisième voie du mysticisme : celui d'un intellectuel paternaliste et messianique, sauveur du peuple, dans lequel il fallait croire. C'est ce dirigisme et ce paternalisme caractérisant la posture du personnage relais qui coïncide avec celle des intellectuels de gauche de cette époque auquel le personnage est censé se substituer (intradégitiquement), que nous allons analyser maintenant avec l'objectif de renforcer l'idée d'une construction idéologique des films.

### 2.4.3 - Le paternalisme intellectuel

Ce paternalisme est le corollaire d'une division de la société ayant d'un côté le peuple, dans le sens défini par la gauche de personnes éclairées capables de guider et d'élever le pays, et de l'autre, la masse aliénée (le peuple selon notre conception), incapable de penser et d'agir dans son intérêt qui, comme le présuppose l'action des personnages relais - alter ego des intellectuels -, doit être sauvée par les premiers. Ce discours paternaliste est caractéristique d'une forme de changement par le haut

que Gramsci appelle une « révolution passive<sup>882</sup> » et qui, dans ce sens, peut être perçue comme une manifestation autoritaire tributaire de l'envie quasiment messianique de l'intellectuel d'assumer un rôle social et politique d'agent de la conscience et du discours de l'autre. Il y aurait dans cette attitude quelque chose du philosophe de La République de Platon et de l'allégorie des cavernes. Le peuple aliéné et ignorant vivant le dos tourné à la réalité, il reviendrait à l'intellectuel (au philosophe) de le sauver de l'exploitation, de lui apporter la conscience. Et cette image de l'intellectuel symbole de la lumière et leader de la révolution apparaît de manière bien évidente au début et à la fin du film *Barravento*, lorsque Firmino, l'élément transformateur, sort presque de l'intérieur du phare et, à la fin, quand Aruan, l'élément transformé, semble rentrer dans le phare. L'élitisme de cette position de la gauche rappelle celle de l'intellectuel conservateur brésilien pour qui « La réalisation d'un grand idéal n'est jamais l'œuvre collective de la masse mais celle d'une élite, d'un groupe ou d'une classe qui s'identifie à lui, qui lutte pour lui<sup>883</sup> ».

Ainsi, au terme de populisme, nous préférons celui légèrement plus nuancé de paternalisme<sup>884</sup> car dans ces films il n'est pas forcément question de défendre politiquement les intérêts du peuple, ni de suggérer des mesures protectionnistes qui lui seraient favorables, mais de se positionner de manière paternelle et supérieure, comme quelqu'un qui appartiendrait à une caste de notables, à l'avant-garde intellectuelle et révolutionnaire et qui pour cette raison devrait guider et sauver un peuple inculte appartenant à une caste inférieure, souvent représenté comme ignorant et aliéné, précapitaliste et infantile qui ne constituerait même pas une classe sociale. Un type de paternalisme autoritaire qui est d'ailleurs critiqué par Glauber Rocha dans son film très anticolonialiste, *Der Leone have sept cabeças (Le lion à sept têtes)*<sup>885</sup>, quand des manifestants populaires portent une banderole où nous pouvons lire « contre le paternalisme néo-colonialiste ».

---

<sup>882</sup> Gramsci, ainsi qu'une large partie de la gauche, ne condamnait la révolution passive que lorsqu'elle était bourgeoise. Pour lui, qui défendait l'hégémonie des intellectuels, ces derniers "doivent être des gouvernants et non des gouvernés, des constructeurs d'idéologies pour gouverner les autres..." In : *Cadernos do cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 284.

<sup>883</sup> Cité par MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia autoritária no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978. Apud : PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation...* Op. cit. p. 20.

<sup>884</sup> Nous insistons sur cette subtile différence même si nous savons très bien que le paternalisme n'est, assez souvent, que l'une des caractéristiques du populisme, mais ici il importe de ne pas faire l'amalgame entre la posture socio-culturelle, quasiment ethnocentrique tellement elle semblait aristocratique, de l'intellectuel brésilien des années 1960 et la posture politique des leaders populistes. Une autre différence tient en ce que les populistes, au contraire des cinémanovistes, considèrent les travailleurs comme une catégorie et une classe sociale. L'intellectuel cherchait à aider un peuple considéré moins pour ses besoins (les vrais difficultés et problèmes du peuple n'y sont jamais abordés) que pour son infériorité. L'intellectuel, par rapport au politique, n'a pas été élu tuteur du peuple. Son rôle est auto-attribué. Il se proclamait représentant légitime, mais n'était pas légitimé. Ce qui fait que l'intellectuel a adopté le peuple mais n'a pas été adopté en retour, peut-être en raison du manque de dialogue entre les cinéastes et leur public.

<sup>885</sup> Par ailleurs, ce film condamne aussi l'idée d'un pacte avec une bourgeoisie supposée nationaliste. Les colonialistes imposent Xobu, le chef tribal, comme nouveau président afin d'éviter la lutte armée. Son défilé en car ouvert dans les rues, à côté du peuple, des musiciens et des leaders colonialistes en liesse, ressemble au carnaval aliéné du film *Terra em transe* où le peuple semble suivre aveuglement et de manière aliénée les leaders politiques. Dans le film *Der Leone have sept cabeças*, Xobu, une sorte de vendu, de traître à son peuple, qui ne cesse de vanter les avantages du colonialisme, ne tarde pas à être trahi par ceux-là mêmes qui l'ont porté au pouvoir.

Le paternalisme de la gauche brésilienne des années 1960 est largement influencé par le déterminisme aristocratique qui conditionne l'homme aux circonstances et à l'éducation que Marx critique dans *Les Thèses sur Feuerbach*, mais paraît endosser quelques années plus tard dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Même si la question de l'éducation n'y est pas directement mentionnée, il n'est pas impossible de l'imaginer quand, en analysant la situation des paysans français, Marx affirme qu' « ils ne sont pas capables de faire valoir leur intérêts de classe en leur propre nom, soit par un parlement, soit par une convention. Ils ne peuvent se représenter eux-mêmes, ils doivent être représentés <sup>886</sup> ». Dans le cadre de notre recherche et pour les intellectuels brésiliens des années 1960, le substantif représentation porte la double acception de reproduction visuelle et représentation politique. Excessivement inculte pour se représenter (autant en termes politiques qu'en termes de création artistique) tout seul, il reviendrait à l'élite intellectuelle le rôle de le faire à sa place.

Ainsi, dans le discours paternaliste, les intellectuels ne sont pas les représentants d'un peuple érigé en classe. Individus exceptionnels et sujets historiques, ils parlent au nom d'une masse ventriloque et amorphe qui, condamnée à l'ignorance, ne s'exprime presque jamais dans les films du cinéma novo. La parole ne lui est jamais donnée et quand on la lui cède ponctuellement, c'est pour la reprendre aussitôt (comme le personnage hésitant de Jeronimo, supposé représentant du peuple dans le film *Terra em transe*<sup>887</sup>, qui se fait fermer la bouche par l'intellectuel Paulo Martins dès qu'il commence à parler) de façon à mieux façonner son discours. En outre, la culture représentée dans les films n'est pas vraiment la culture du peuple, mais une ré-élaboration intellectuelle faite pour le peuple qui sert en même temps à légitimer le cinéma et les réalisateurs. C'est l'exemple même de ce que Deleuze et Foucault considèrent comme « l'indignité de parler pour les autres », qui interdit et invalide le discours et le savoir des masses. Une forme de pouvoir « qui n'est pas seulement dans les instances supérieures de la censure, mais qui s'enfonce très profondément, très subtilement dans tout le réseau de la société. Les intellectuels eux-mêmes font partie de ce système de pouvoir, l'idée qu'ils sont les agents de la 'conscience' et du discours fait elle-même partie de ce système <sup>888</sup> ».

Sur ce discours paternaliste de remplacement, d'une culture qui est une représentation *pour* et non une représentation *du*, Bernadet affirme que :

---

<sup>886</sup> MARX, Karl. "Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte". In : *Les luttes de classes en France*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007. p. 300.

<sup>887</sup> Ce film, qui date de la deuxième phase du mouvement, est analysé ici parce qu'il est une réflexion sur la période précédant le coup d'État, c'est-à-dire, sur l'époque correspondant à la première phase.

<sup>888</sup> "Les intellectuels et le pouvoir". Entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze. *L'Arc*, n° 49, mars 1972, p-3-10.



« il est excellent parce que, en même temps qu'il rend possible une élévation, plus théorique que réelle, du niveau culturel du peuple, il permet que l'on diffuse seulement ce qui intéresse diffuser, c'est-à-dire, ce qui intéresse la petite bourgeoisie et la grande qui contrôle intégralement la première. Ainsi, nous voyons que, par exemple, les questions de désigner ou non des solutions aux problèmes posés, ou de formuler des messages explicites, n'étaient pas vraiment des questions de dramaturgie, mais surtout des manifestations d'une attitude paternaliste dont la finalité est contrôler la masse <sup>889</sup>».

Et le critique franco-brésilien a raison, car, comme nous l'avons déjà analysé, ce rapprochement de la culture populaire par les réalisateurs était quasiment narcissique et avait du mal à dissimuler le rapport de classe qu'il impliquait. Les films du cinéma novo se caractérisent par la tentative d'élévation du goût du public à partir d'une réélaboration de la culture populaire. Ainsi, la culture qui apparaît sur les écrans est populaire dans l'optique de la culture des classes hégémoniques. Les réalisateurs ont essayé de représenter la culture populaire en l'analysant toujours de l'extérieur sans jamais abandonner leur point de vue de classe, le lieu social d'où ils parlaient.

Et cette contradiction de l'intellectuel qui essaie d'aller vers le peuple sans abdiquer de ses préjugés de classe est très bien synthétisée dans les conflits, les ambiguïtés et le rêve messianique du personnage Paulo Martins, qui est un personnage de synthèse et autobiographique. Dans le film, sa mort signifie la fin du messianisme et du rêve d'une société révolutionnaire qui avait l'intellectuel pour artifice et leader. Ce n'est pas un hasard si toute la synthèse du Brésil pré-putsch apparaît dans le film sous la forme d'un flash-back représenté comme une image mentale de l'intellectuel moribond qui analyse les erreurs qui auraient contribué à l'échec de la politique de la gauche. *Terra em Transe* est la constatation de la crise de ce paternalisme messianique.

Ce que nous voyons dans le film est le portrait du Brésil vu sous l'optique de ce que Glauber considère être celle de l'intellectuel, mais qui est aussi la sienne. Le coup d'État a conduit au pouvoir une droite bourgeoise dont l'intellectuel, de par son origine, n'était pas totalement divorcé. Glauber montre cette proximité au début du film quand Paulo Martins, plus proche de l'homme politique conservateur Porfirio Diaz, ressemble à un intellectuel organique, à un représentant, malgré lui, de la classe moyenne à laquelle l'intellectuel est affilié par le berceau. Dans le film, cette classe moyenne est symbolisée par Diaz, dont Paulo Martins paraît être un fils politique. Cette idée d'intellectuel organique est explicitée davantage quand Diaz révèle l'intention de faire de lui un futur député qui représenterait et défendrait ses intérêts (ceux de Diaz lui-même et, par conséquent, ceux de sa classe). Plus tard, après le reportage réalisé pour la télévision qui dénonce toutes les fourberies et négociations illégitimes réalisées par le politique conservateur pour arriver là où il

---

<sup>889</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op. cit. p. 31.

était arrivé, Paulo, en révélant toute son ambiguïté et ses liens presque filiaux avec le politique, va le rencontrer. Il se sent comme quelqu'un qui a trahi les siens, sa classe. Malgré sa conscience politique qui le conduit à être de gauche (dans l'opposition dans le film), il n'oublie jamais sa conscience de classe qui le lie à Diaz. Ce n'est pas un hasard si Alvaro lui dit qu'il est une « mauvaise copie de Diaz » et qu'il essaie de nier la consanguinité politique en affirmant que Diaz « n'est pas dans son sang ».

Une position de classe qui apparaît aussi dans la manière dont il traite le peuple. Quand Felício, le leader des sans-terres, essaye de dire au gouverneur Vieira que son peuple ne laissera pas sans résistance les terres qu'il occupe depuis plus de vingt ans et qu'on lui demande de désapproprier, Paulo lui demande de « fermer sa gueule » en disant que son peuple et lui ne savent et ne valent rien. Plus tard dans le film, lorsqu'il ferme la bouche de Jerônimo, le représentant annoncé du peuple, parce qu'au lieu d'agir il préfère attendre les directives du président de la République, il dit, en regardant la caméra, « vous voyez ce qu'est le peuple ? Un imbécile ! Un analphabète ! Un dépolitisé ! Avez-vous déjà imaginé Jerônimo au pouvoir ? ». Alors, un autre personnage, toujours un acteur professionnel (car les véritables représentants du peuple, les figurants, n'y parlent jamais), se présente comme étant le représentant légitime du peuple et est tout de suite étranglé par un personnage (joué par le même acteur, Maurício do Valle, qui joue Antonio das Mortes. Fidèle à lui-même, une fois arrivé dans la ville, Antonio das Mortes, qui était homme de main de la bourgeoisie rurale, serait devenu l'homme de main de politiciens véreux).

Cette attitude envers le pauvre n'est pas étonnante dès lors que Glauber lui-même pense que

« l'on ne peut pas idéaliser l'ouvrier, il faut savoir que l'ouvrier est ignorant, sous-développé et que ce sont justement les intellectuels de classe moyenne, selon ce qui ressort de l'histoire des révolutions, de toutes, depuis la révolution de Sollona, en Grèce, jusqu'à la dernière de Hamilton Cabral, c'est-à-dire, ce sont justement les gens de la classe moyenne cultivée qui regardent la situation, c'est-à-dire, qui se transforment en avocats du prolétariat<sup>890</sup> ».

Quand bien même elle serait véridique, la déclaration de Glauber ne pouvait être plus paternaliste, tout en laissant présager de l'attitude intellectuelle comme une réaction d'ordre plutôt narcissique.

Nous faisons une petite digression pour analyser deux moments de mauvaise foi de l'intellectuel Glauber Rocha envers le peuple qui font penser à celle de Paulo Martins citée ci-dessus. En 1979, Glauber interviewe dans la rue, pour un programme de télévision intitulé *Abertura* (« Ouverture », en raison de l'ouverture démocratique mise en place par le général président Ernesto Geisel), un

---

<sup>890</sup> GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica : Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*. Petrópolis : Vozes, 1982. p. 183.

jeune homme noir issu des milieux défavorisés dont le surnom est Brizola (homonyme de Leonel Brizola, le leader populiste brésilien obligé de vivre en exil depuis le coup d'État et dont le retour était annoncé, mais aussi le surnom de la cocaïne). Au départ, Glauber fait quelques plaisanteries avec l'homonymie afin de détendre l'interviewé. Ensuite, il enchaîne des questions sur le syndicalisme, la réforme agraire, la dictature, le suffrage universel etc. avec le seul objectif de démontrer l'ignorance du peuple et l'humilier de façon amusée. Vers la fin de l'interview, Glauber lui demande s'il connaît quelques grands noms de la musique brésilienne tels que Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Gal Costa et Rita Lee, des chanteurs de classe moyenne qui, à l'exception de Jorge Ben, font de la musique pour la classe moyenne intellectualisée, mais il ne cite aucun nom de musiciens « véritablement » populaires, c'est-à-dire, ceux qui faisaient des chansons pour le peuple. Encore une fois, nous pouvons presque entendre, mentalement cette fois-ci, les paroles de Paulo Martins sur l'ignorance du peuple dans une séquence qui semble une continuité de celle de *Terra em transe* précitée.

Dans une autre édition du même programme, Glauber Rocha fait un usage du peuple proche de celle qui a marqué le cinéma novo et son cinéma en particulier. Il présente Severino (un nom très populaire dans le *Nordeste* brésilien et qui, à Rio, est synonyme de simplet), mais parle à la caméra avec le personnage du peuple hors champ la plupart du temps. En passant du coq à l'âne, il présente plusieurs masques de terreur pour critiquer la présentation du film *Superman* par la télévision brésilienne. Pour la défense du cinéma national, il dit que contre les masques de la terreur impérialiste et technologique américaine il faut utiliser les masques de la *macumba* brésilienne<sup>891</sup>. C'est l'artisanat contre la technologie, dit-il. En passant d'un sujet à un autre sans établir aucune connexion, il récite, en hommage à Séverino (un homme au visage typique du *Nordeste*), un passage du livre *Os sertões*, d'Euclides da Cunha, encense les futurs montages théâtraux de José Celso Martinez Correa (« le plus grand metteur en scène du Brésil »), critique Franco Zeffirelli, l'aspect réactionnaire du cinéma national qui ne représenterait plus le peuple, raison de la chute du prestige de l'Embrafilme. Il critique aussi quelques « ex-amis » du cinéma novo (Roberto Farias, Miguel Borges et Nelson Pereira dos Santos) qui à l'époque l'accusaient de conspirer pour prendre le pouvoir de l'Embrafilme, et profite de l'occasion pour affirmer qu'au Brésil il n'y aurait que 10 cinéastes dignes de ce nom. Il condamne le terrorisme et le dirigisme culturels qui empêcheraient certains auteurs, « les véritables penseurs brésiliens », de créer ; il invoque la liberté culturelle et, entre des dizaines d'autres sujets, propose à la fin que les grands artistes soient les dirigeants des institutions culturelles publiques. Mais et Severino, le peuple ? Ce dernier tient le microphone, n'a

---

<sup>891</sup> Quand il faut s'opposer aux choses étrangères, il n'oublie pas de valoriser les choses nationales, comme la *macumba* qu'il critique ailleurs.

pas le droit à la parole, n'apparaît que deux ou trois fois quand Glauber lui demande de manière quasiment autoritaire de mettre ou d'ôter le masque. En outre, Severino n'a, très probablement, rien compris de tout ce qui a été dit devant lui. Ainsi, comme dans la plupart des films de la première phase et de certains films de la deuxième phase du cinéma novo, le peuple est seulement un figurant, vecteur d'une idée qui fait de lui l'objet de la discussion, mais jamais son sujet.

Ce qui est le plus intéressant dans les deux éditions du programme est le sujet de la conversation. Glauber se sert du peuple pour parler à son public de la classe moyenne, à ses amis intellectuels. Il n'y est jamais question de sujets qui pourraient concerner l'univers du peuple qui apparaît sur scène. Il n'y a aucune allusion au coût de la vie, aux bas revenus des pauvres, à la santé, à l'éducation et aux transports publics. Il n'y a pas non plus d'allusion aux conditions difficiles des habitants des favelas (sans eau, sans assainissement de base et invariablement sans énergie), à la discrimination raciale et sociale des pauvres, au chômage, entre autres thèmes sociaux. Les thèmes des discussions des programmes se réfèrent aux préoccupations et aux besoins des intellectuels. Le peuple est là pour donner bonne conscience, pour donner l'impression que l'on parle de lui, même s'il passe tout le temps hors champ et s'il n'est pas le sujet du discours énoncé.

Ces deux programmes sont d'autant plus intéressants à relever qu'ils furent réalisés dans un moment de révision où, avec la fin du rêve révolutionnaire, le messianisme et le paternalisme des intellectuels n'étaient plus à la mode et où l'on n'avait plus envie de construire le discours de l'autre. L'intellectuel avait perdu son aura de rédempteur devant sauver un peuple inculte et aliéné. La culture populaire n'était plus perçue par les intellectuels comme une mystification faisant obstacle à la conscience critique des pauvres en les empêchant de réaliser leur révolution socialiste.

Ainsi, en revenant à notre analyse sur le paternalisme, nous pouvons observer qu'il y avait dans cette attitude messianique des intellectuels brésiliens des années 1960 quelque chose du romantisme de certains artistes du XIX<sup>ème</sup> siècle. Comme l'observe l'historien brésilien Elias Thomé Saliba, il y avait dans les œuvres de ces derniers :

« un messianisme mal dissimulable, l'autre face de l'isolement et de la convergence vers une attitude d'autoréflexion des artistes romantiques. Dans une époque marquée par de profondes désagrégations, par le conflit et par l'hostilité sociaux, l'artiste se voyait de manière quasi obligatoire comme le détenteur du génie, maître d'un domaine supérieur [...] ; il se considérait comme un être pénétré des plus nobles desseins : il était l'authentique déflagrateur et propagateur, par ses œuvres, de la sympathie et de la générosité...<sup>892</sup>»

---

<sup>892</sup> SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 43-44. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op. cit. p. 298.

Comme le note Marcelo Ridenti, à qui nous devons la citation ci-dessus, « toutes distances gardées et toutes différences dues, ces paroles pourraient caractériser adéquatement l'auto-image de la majorité des artistes brésiliens de gauche des années 1960, dont l'exemple le plus évident serait Glauber Rocha...<sup>893</sup>», le plus messianique des réalisateurs, dont les œuvres, avec un large fond doctrinaire quasiment religieux, exprimaient le rêve générationnel de l'intellectuel tutélaire, conscience privilégiée et éclairée, « étoile de lumière qui guide les peuples à une nouvelle rédemption », comme l'avait écrit le poète Castro Alves. Encore à propos du rôle de l'intellectuel paternaliste et messianique, Glauber Rocha affirmait, dans une citation qui pourrait très bien être attribuée à Paulo Martins, que dans l'Amérique latine l'un des principaux problèmes :

« est celui de la situation de l'intellectuel parce que, dans les pays sous-développés, la misère du peuple est muette, le peuple n'a pas conscience de sa misère et les seules personnes qui prennent conscience du sous-développement, de la misère du peuple sont les intellectuels. Les intellectuels qui en prennent conscience sont tourmentés par un problème social et politique, en voulant donner une conscience au peuple et lutter pour la transformation de ces sociétés misérables. Mais les intellectuels représentent une minorité et n'ont ni la capacité ni la possibilité de réaliser dans l'immédiat leurs révolutions, en stagnant dans une espèce de désespoir, d'impuissance et de tragédie entre l'arme des paroles et l'impossibilité de faire la révolution<sup>894</sup> ».

Ainsi, au contraire de ce que proclament certains critiques étrangers, comme René Prédal<sup>895</sup> par exemple, le cinéma novo, à l'exception du cas particulier des films révisionnistes de la deuxième phase, ne dénonce pas le mythe d'une gauche considérée comme rédemptrice et quasi magique, il l'affirme. Plus tard, les cinémanovistes reverraient leur position et un réalisateur comme Carlos Diegues, fatigué de voir ses films des années 1970 considérés comme excessivement populaires et apolitiques, a affirmé ne plus supporter « la prétention des intellectuels qui possèdent le monopole du savoir<sup>896</sup> », tout ce qui a caractérisé les jeunes cinéastes de années 1960 dont il faisait partie.

La culture populaire n'a jamais vraiment été la préoccupation première du cinéma novo. Elle permettait l'ancrage nationaliste des films qui l'utilisaient comme vecteur d'une critique marxiste dont le véritable sujet était surtout l'engagement politique des films, leur envie messianique d'éveiller la conscience critique d'un peuple inculte et ignorant et de le conduire à la révolution socialiste. Comme nous venons de le voir, cette vision paternaliste et messianique était la conséquence d'une conception élitiste de la culture qui considérait la culture populaire comme

---

<sup>893</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op. Cit. p. 298.

<sup>894</sup> Interview accordée au journal *Estado de Minas*, 13/05/1980. Apud: REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 205.

<sup>895</sup> PREDAL, René. « Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte ». *Études Cinématographiques*, n° 96-96. Op. cit. p. 26.

<sup>896</sup> DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Op. cit. p. 32.