

Les films du nouveau cinéma novo

Brasil ano 2000

Ce film de Walter Lima Júnior, réalisé en 1968, est une comédie presque musicale qui fait partie des films allégoriques, de ces films qui ont constitué ce que Carlos Diegues appelle l'esthétique du silence parce que ne pouvant pas dire ce qu'ils pensaient, les réalisateurs utilisaient l'allégorie. Il narre l'histoire d'une famille (la mère, la fille et le fils) qui, en quête d'un nouvel horizon, d'une nouvelle vie, arrivent, après la Troisième Guerre Mondiale, dans une ville au bord de la mer dont le nom est « Me Esqueci » (« J'ai Oublié ») et qui attend la visite d'un général pour le lancement d'une fusée. A leur arrivée, ils acceptent la proposition d'un indianiste de se faire passer pour des Indiens pendant la visite du militaire en échange de nourriture, d'un foyer et d'un peu d'argent, enfin, d'un emploi. Divisée entre l'acceptation de ce travail alimentaire et l'envie de suivre sa voie individuelle, la famille avance vers une rupture.

Le film est sans aucun doute une allégorie du Brésil dominé par les généraux, où Me Esqueci est une ville avec toutes les caractéristiques d'une localité périphérique et sous-développée. Ainsi, les faux Indiens ne représentent pas forcément la culture populaire ou la culture originaire brésilienne, mais la condition primitive et la situation de marginalisé, de peuple inférieur exterminé par les civilisés. À ce primitivisme, représenté ici par une famille qui symbolise la classe moyenne décadente et divisée, viendrait s'opposer la course à la modernité technologique des militaires avec le lancement de la fusée.

Toutes les scènes se passent entre la maison de l'indianiste, où vit la famille, et une église transformée en une sorte de fête foraine ou de centre-ville où sont associés des éléments appartenant aux activités commerciales, politiques, administratives et culturelles. Dans une sorte de théâtre de l'absurde, apparaissent juxtaposés une série d'éléments hétéroclites présents dans une petite ville de province tels que la petite arène pour les matches de boxe, les pupitres pour le sermon des prêtres et les discours des hommes politiques, le marché, les théâtres populaires, l'hôpital, la prison, les musées, la rédaction d'un journal, un tribunal, des banques pour observer le temps qui passe et apprécier la lecture oisive. Tout cela est disposé de manière désorganisée et

confuse afin de mieux caractériser le sous-développement et l'aspect passéiste du lieu. Les scènes extérieures vont dans le même sens car elles montrent une bourgade pauvre et délabrée qui, sans aucun indice de modernité ou de développement, semble constamment envahie par les eaux de la mer qui inondent ses rues, indiquant l'état d'abandon et de précarité qui ne sert qu'à condamner les ambitions spatiales de la ville.

Avec cette tentative de juxtaposition de l'archaïque et du moderne, le film ne dissimule pas ses influences *tropicalistes*. Mais il y a une séquence qui est une véritable ode au *tropicalisme*¹²⁵⁶. À l'intérieur de cette église, transformée en un véritable théâtre de variétés, le journaliste dénonce la farce de la fausse famille d'Indiens et fait un discours contre les classes moyennes qui ont toujours essayé de singer l'image des colonisateurs, qui ont profité du protectionnisme paternaliste et ont été complices de leurs bourreaux sans jamais vouloir reconnaître leur propre image (au moment où il énonce cette dernière phrase, les figurants lui tournent le dos). Pendant toute la séquence, le journaliste déambule au milieu des autres personnages et des figurants en appuyant sur un klaxon qu'il porte à la main à l'image du présentateur très populaire de télévision Chacrinha¹²⁵⁷, l'un des symboles de la culture de masse qui seraient récupérés par les *tropicalistes* ultérieurement. Comme l'animateur le faisait pour arrêter et désapprouver en plein chant les mauvais candidats chanteurs, le journaliste klaxonne après chacune des critiques faites pour mieux réprover les attitudes négatives de la classe moyenne. D'après Ismail Xavier, la télévision apparaît ici « comme le lieu du démasquage [...], où l'animateur d'auditoire, charlatan, provocateur fonctionne comme le grand anthropologue dévoilant la face de la nation¹²⁵⁸ ». À la fin, le journaliste affirme qu'ils ne sont plus des Indiens, mais de simples être tropicaux. L'association du film au mouvement tropicaliste est corroborée par le fait que sa direction musicale a été confiée à Rogério Duprat, le chef d'orchestre responsable de la modernisation des arrangements musicaux du mouvement, qui a utilisé quelques chansons de Caetano Veloso et Gilberto Gil, entre autres chansons.

Néanmoins, au contraire du *Tropicalisme*, le film est très critique envers l'archaïque et le moderne et ne voit rien de positif dans leur association. En outre, et contrairement aux idéaux *tropicalistes*, l'instance narrative refuse la synthèse des contradictions et l'anthropophagie (de ce que les cultures étrangères avaient de plus enrichissant) glorifiées par Oswald d'Andrade et récupérées par les chanteurs du mouvement. Dans *Brasil ano 2000*, l'archaïque et le moderne ne se fondent pas pour

¹²⁵⁶ Il est important de noter que la réalisation du film est concomitante à la constitution du groupe des *tropicalistes*. Leur album manifeste, *Tropicália ou Panis et Circenses*, est de 1968, la même année du film, même si en 1967 on parlait déjà du mouvement.

¹²⁵⁷ Le présentateur a d'ailleurs contribué indirectement à la production du film en sollicitant du sponsor de son émission, un supermarché (Casas da Banha), une aide pour la production, ce qu'il a fait en envoyant un camion rempli de nourriture. Le camion est utilisé au début du film dans la séquence de l'auto-stop qui conduit la famille à Me Esqueci. Cité chez Walter Lima Júnior, *Viver cinema*. Op. cit. p. 138.

¹²⁵⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento...* Op. cit. 134.

créer quelque chose de nouveau et d'authentique, mais sont représentés comme des démonstrations de primitivisme culturel et technologique, comme des phénomènes factices et superficiels. Si la culture primitive est forgée par l'indianiste bureaucrate, le progrès technologique imposé par les généraux, qui viserait à dissimuler l'état de sous-développement et à rapprocher le pays des grandes puissances, est un simulacre de modernité. Comme le souligne Ismail Xavier, « Progressiste d'occasion, incompetent, le programme spatial de Me Esqueci est une simulation de l'avancée technologique de la civilisation, farce que la simulation du 'primitif' vient intervertir, en mettant à nu le stigmate de l'infériorité, le trauma d'origine¹²⁵⁹ ». Toutefois, il faut souligner que la farce des Indiens n'est pas la condition première du primitivisme de Me Esqueci. Au contraire, elle est presque la conséquence de l'arriération économique et sociale de la ville qui oblige les gens à improviser pour survivre.

Les faux Indiens finissent par être découverts et dénoncés par le journaliste, tandis que la modernité voulue par les militaires avorte avec l'échec du lancement de la fusée. Cette dernière, incontrôlable et insoumise, finit par partir toute seule, sans personne pour la regarder ou pour la manipuler, en désobéissant aux ordres du pouvoir constitué et en enlevant le glamour à l'événement. Ainsi, ce qui devait être un symbole de la modernité ne fait que confirmer le sous-développement, l'aspect périphérique de Me Esqueci. D'ailleurs, à la fin de la séquence à l'intérieur de l'église, le journaliste cite une phrase du réalisateur Alberto Cavalcanti qui avait dit en 1954 que « Tout dans le nouveau monde était trop vieux ».

Ainsi, nous pensons que la véritable opposition entre l'archaïque et le moderne apparaît dans les conflits qui opposent les personnages plus jeunes aux plus âgés. D'un côté, il y a les frères Ana et Fernando (qui ne sont jamais nommés) qui s'opposent aux desseins de leur mère d'aller vers le Nord et hésitent à travailler comme de faux Indiens. D'ailleurs, c'est Ana, au moment où elle décide de quitter la ville avec le journaliste, qui brise le meuble de sa mère (un vieux cristallier), une sorte de musée de leur passé, pour bien marquer sa rupture avec la tradition et le passé, incarnés par l'objet et la mère. De l'autre, il y a le personnage du journaliste cynique et provocateur, alter-ego de l'instance narrative, qui commente les actions en se moquant de presque tout. Il se moque du passéisme de la culture locale et s'oppose au prêtre, au général mais aussi à l'intellectuel plus âgé qui vit exilé dans les souterrains de la ville.

Mais le film comporte aussi une dose d'auto-ironie dans la mesure où l'échec de la fusée peut aussi être analysé comme celui du film de fiction brésilien qui, sans argent et sans la technologie nécessaire pour réaliser une fusée et un départ - proches du réalisme cinématographique exigé par

¹²⁵⁹ Idem. Ibidem.

ce genre de cinéma - se contente de fabriquer lui aussi un simulacre de fusée qui n'a rien de réel et d'avorter le départ en dénonçant en même temps le primitivisme et le sous-développement du cinéma brésilien. Si, au niveau narratif du film, cela sert à dénigrer le progrès de pacotille soutenu par les militaires, au niveau de la production nous pouvons aussi penser que la faillite du lancement est aussi une stratégie du scénario pour ne pas avoir à le faire décoller, ce qui prouverait la pauvreté et le manque de moyens du cinéma brésilien. D'après Xavier, « ni fiction scientifique, ni comédie musicale, *Brasil ano 2000* se présente comme un spectacle fondé sur l'intensité des effets. Sa marque, c'est la pénurie, la disposition artisanale du scénario et de la mise-en-scène¹²⁶⁰ de manière à incorporer certains aspects du film du genre et, dans un même mouvement, signaler son origine nationale comme produit économiquement sous-développé¹²⁶¹ ».

Mais la famille peut aussi être perçue comme une métaphore du cinéma novo. Les difficultés de la famille à trouver un emploi après la guerre (le putsch ?) – qui l'oblige à travailler, à se représenter, comme des faux Indiens, quelque chose de complètement différent de son univers d'origine - n'allait pas sans rappeler la situation des cinéastes qui, à fin de séduire le public et le marché mais aussi afin de pouvoir continuer à exister professionnellement, ont été quasiment obligés de chercher une nouvelle voie passant par la valorisation de la culture et du cinéma populaires afin de pouvoir entamer un dialogue avec le public. Ainsi, après la guerre, ils ne faisaient plus ce qu'ils voulaient ou souhaitaient faire, mais ce qui leur était possible afin de pouvoir continuer à travailler/tourner et ne pas mourir de faim. Si les trois membres de la famille sont convaincus par un bureaucrate du Service d'Éducation des Indiens (SEI), les réalisateurs sont incités à changer en raison des nouvelles exigences des dirigeants de l'INC, qui étaient de légitimes représentants cinématographiques du gouvernement putschiste.

Il y a un moment, au début du film, où cette association semble très claire. Après avoir enterré le père au bord d'une route, la mère veut aller vers le Nord, mais les fils se rebellent et disent qu'il n'y a plus personne, plus rien et qu'ils n'ont rien à y faire. L'instance narrative semble nous rappeler que tout de suite après le coup d'État, les films du cinéma novo avaient déserté la campagne pour les villes, mais aussi que dans le contexte de l'époque il n'y avait plus de place pour un cinéma engagé et condamnant la culture populaire, même si le film de Walter Lima ne semble pas suivre cette nouvelle ligne en gardant encore une certaine esquisse du cinéma interventionniste d'avant 1964 qui essayait de dénoncer au peuple les problèmes du peuple.

Le rapport des jeunes avec le journaliste fait, lui aussi, penser au rapport d'amour et de haine entre le cinéma novo et la presse. La dénonciation et la critique de la farce par le journaliste n'empêchent

¹²⁶⁰ En français dans le texte.

¹²⁶¹ Idem. p. 125.

pas Ana de vouloir partir avec lui, ce qui provoque la jalousie de Fernando, son frère. Trahie par le journaliste, Ana rejoint son frère dans une lutte bizarre contre le journaliste qui évoque, dans sa théâtralité, la lutte entre Corisco et Antonio das Mortes dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*. Toutefois, c'est en revoyant les photos faites par le journaliste qu'Ana se révolte et décide de suivre sa voie personnelle en refusant celle qu'on lui avait imposée.

Une fois la farce découverte, les membres de la famille ne sont pas arrêtés ou mis en prison. Au contraire, ils sont aidés par les militaires et les hommes du pouvoir, l'église et les hommes politiques qui leur trouvent du travail, ce qui, néanmoins n'empêche pas, à la fin du film, la famille de se désintégrer, chacun suivant sa voie personnelle sous la tutelle ou non du gouvernement. La mère devient une bureaucrate (comme certains membres du cinéma novo, tels Gustavo Dahl et Roberto Farias), tandis que le fils adhère au système et devient un astronaute (un fonctionnaire public, un dépendant de l'État) et la fille, la plus jeune, suit sa route toute seule, en quête de son indépendance, rompant ainsi avec la famille et le système. L'éclatement de la famille symboliserait l'éclatement de famille cinémanoviste. Au demeurant, si l'on veut pousser l'association entre la famille et les cinémanovistes plus loin, on pourrait dire que le chemin solitaire et indépendant choisi par Ana, synonyme de rupture avec sa famille, est celui choisi par le cinéma marginal, une forme de dissidence du cinéma novo. Par ailleurs, *O anjo nasceu*, un film du cinéma marginal de Julio Bressane, sorti en 1969, a une fin qui, malgré leur différence sémantique (Ana part vers l'infini de la vie, tandis que l'Anjo part très probablement vers le fini de la mort), rappelle celle du film de Walter Lima avec ce plan d'une longue route, d'un long chemin à parcourir. Sans parler que tous les deux terminent par une chanson brésilienne.

Malgré la tentative de dialogue avec les *chanchadas*, à travers les deux intermèdes musicaux et l'aspect légèrement comique de certaines scènes, le film garde encore un aspect critique envers la culture populaire et se place à la frontière entre le cinéma autoréflexif et révisionniste de la deuxième phase et le cinéma plus communicatif de la troisième. À Me Esqueci, la culture intellectuelle est cantonnée dans un espace souterrain quasiment inaccessible (où sont ensevelis la mémoire, le savoir et la culture dite d'élite) où vit un archiviste, une espèce d'intellectuel qui a choisi d'y vivre, volontairement exilé, plongé dans les théories des livres, loin de la rue et du pragmatisme des manifestations pour ne rien voir de ce qui se passe à la surface en attendant le bon moment pour sortir et agir car il n'aime plus la culture et le genre de vie menée par les gens de la surface, en dehors de sa cachette, mais aussi parce qu'il a peur de manifester ses idées, comme il le dit, et qu'il craint de recevoir une balle dans la bouche, ce qui dénonce le manque de liberté et le totalitarisme de l'époque.

Comme le film est très ambivalent, cette séquence peut aussi être perçue comme une critique des intellectuels qui vivraient coupés du monde, cachés derrière les livres et la théorie dans l'attente d'un moment propice pour intervenir dans l'histoire des autres, sûrs de leurs capacités intellectuelles ou informationnelles et conscients qu'ils pourraient faire surface et déranger le pouvoir établi à n'importe quel moment, comme le dit le personnage lui-même, ce à quoi le journaliste lui répond que cela fait des siècles qu'il entend cela. L'intellectuel le considère jeune, romantique donc, et affirme qu'il faut être patient, que le temps de l'intervention n'est pas encore venu, un discours qui fait penser à celui du personnage Carlos dans le film *O desafio*. Après avoir entendu cette phrase, qui dénonce la ligne attentiste et pacifique prônée par le PCB en opposition à la lutte armée défendue par les groupes plus extrémistes, le journaliste lui propose de brûler les livres, le savoir, et de sortir de sa cachette pour manifester au-dehors, en échangeant la spéculation théorique contre la pratique, la résistance pacifique contre la résistance armée, ce qui est promptement refusé par l'archiviste qui préfère rester caché.

L'archiviste, à l'image de l'instance narrative, semble éprouver une véritable répugnance à l'égard de la culture légitimée qui est pratiquée à la surface, celle qui apparaît souvent à l'intérieur de l'église comme la simple juxtaposition de choses disparates et insensées pour mieux dénoter le sous-développement culturel et l'aspect périphérique et retardé de Me Esqueci ; ce qui est en nette contradiction avec la modernité voulue par le lancement de la fusée qui, lui aussi, n'est, comme nous l'avons observé, qu'une artificieuse tentative de camouflage de l'archaïsme patent du lieu et de l'incapacité technologique du cinéma. D'après le film, le pôle développé et le pôle sous-développé de Me Esqueci sont deux axes symétriques de la même conjoncture sociale.

Dans ce contexte de critique généralisée du sous-développement culturel, technologique et cinématographique du Brésil, la récupération des éléments de la comédie musicale populaire est encore bablbutante et faite de manière encore critique, comme l'observe Ismail Xavier :

« le retour de la *chanchada* ici, signifie quelque chose de plus que l'incorporation consciente d'éléments typiques du répertoire de la comédie musicale. Étant donné la façon dont se conduit la fiction scientifique de Me Esqueci, ce retour a pour horizon une reproduction, non seulement d'éléments, mais aussi des vicissitudes de la comédie populaire en ce qui concerne le monde technique. Attelé à un discours sur des racines, le diagnostic de l'incompétence technique crée l'opposition irrécyclable entre le moderne et le national¹²⁶²».

¹²⁶² Idem. p. 130.

Mais il ne fait aucun doute que, malgré cela, le film a été réalisé en pensant à la conquête du public. Et le fait qu'il s'agisse d'une comédie en couleur avec des numéros musicaux démontre indéniablement l'envie de dialoguer avec les *chanchadas*.

Macunaíma

Cette adaptation littéraire de l'œuvre du Moderniste brésilien Mário de Andrade, réalisée par Joaquim Pedro de Andrade en 1969, est le deuxième film de la troisième phase à chercher le dialogue avec les comédies musicales populaires dans une tentative de séduire le marché¹²⁶³. Nous avons divisé le film en cinq parties et, pour mieux justifier certains partis pris de mise en scène, nous allons, aussi souvent que nécessaire, le confronter au livre.

La première partie raconte l'enfance de Macunaíma au milieu de la forêt et le développement de son individualisme et de son mauvais caractère, ainsi que de son goût pour la paresse et pour le sexe.

Dès le premier plan, relatif à la naissance de Macunaíma, le film montre la récupération de certains éléments typiques des comédies populaires brésiliennes. Nous y voyons l'acteur Paulo José travesti en mère, l'un des gags préférés des *chanchadas*, donner naissance à un Macunaíma déjà adulte, interprété par l'acteur Grande Otelo, l'une des principales vedettes du genre. Même si le livre commence par la description de la naissance du héros, la scène se passe de manière totalement différente. Le héros ne naît pas adulte et la mère est une Amérindienne de la tribu des Tapanhumas, ce qui démontre l'envie du réalisateur de plonger immédiatement dans l'univers du comique, ce qui était impensable durant les deux premières phases du cinéma novo.

Au moment de la mort de la mère, au début de la deuxième partie, il y a encore une scène qui recherche aussi l'effet comique, tout en dénonçant la concupiscence et l'immoralité du héros. Lorsque les frères s'apprêtent à emporter le corps de leur mère, après un véritable festin, Jigué demande à sa petite amie, Iriqui, de rester auprès de Macunaíma, qui pleure beaucoup, afin de le consoler. Le héros, qui porte des vêtements beaucoup trop grands pour lui, s'arrête sur le seuil de la maison, enlacé à sa belle-sœur, dont il caresse sexuellement les fesses. En même temps, nous entendons la voix off du narrateur faisant allusion au deuil difficile de Macunaíma, qui se plaint héroïquement. L'image est presque la négation du discours du narrateur, comme si, lui aussi, avait

¹²⁶³ En réalité, le film serait le troisième, car le premier est *Garota de Ipanema*, réalisé en 1967 par Leon Hirszman, mais ce film est très difficile à voir car le seul négatif existant est en très mauvais état, ce qui l'a empêché d'être inclus dans le programme de restauration des œuvres du réalisateur apparues en DVD ces dernières années.

été trompé par les fourberies du personnage. Cela fait penser, comme l'observe Robert Stam¹²⁶⁴, à ce que dit Bakhtine sur la transformation comique de certains épisodes du quotidien dans les comédies d'Aristophane où « toutes les manifestations de mœurs et de la vie privée sont entièrement transformées [...]. Elles perdent leur caractère privé ordinaire, prennent une signification humaine, malgré leur revêtement comique » où la mort devient un événement joyeux entouré « de victuailles, de boissons, d'obscénités et de symboles de la conception et de la fécondité¹²⁶⁵ ».

Après la mort de sa mère, le héros décide de quitter la forêt et de partir vers la ville, accompagné de ses deux frères, Maanape, Jigué et de sa petite amie Iriqui. Avant l'arrivée en ville, il y a l'épisode de la source enchantée qui transforme Macunaíma d'homme noir en homme blanc. Son frère Jigué, Noir lui aussi, essaye de devenir blanc mais la source s'arrête immédiatement et il n'arrive à blanchir que la paume de ses mains et la plante de ses pieds. Dans le film, cette courte séquence a un caractère purement comique, tandis que dans le livre elle est la responsable de la constitution des trois races formatrices du peuple brésilien. Chacun des trois frères y subit une transformation pour devenir le Blanc, le Noir et l'Indien.

La troisième partie, qui insère le film de manière plus effective dans le contexte social et politique de la fin des années 1960, est consacrée à l'arrivée en ville et à la rencontre avec la guerrière Ci. Ils y arrivent dans un *pau-de-arara*, nom donné au camion improvisé comme transport public des immigrants et des travailleurs saisonniers du nord-est brésilien. Cette utilisation du *pau-de-arara*¹²⁶⁶ peut aussi avoir une connotation politique étant donné que l'expression désignait aussi un type de torture très pratiquée par les militaires, particulièrement après l'instauration de l'AI 5. L'allusion au despotisme du gouvernement en place est renforcée par la voix du chauffeur du camion qui demande aux passagers de descendre rapidement car si le gouvernement les voit arriver, il fera arrêter tout le monde et les renverra à leur campagne natale « parce qu'il y a déjà trop de mendiants dans les villes ». Maintenant, dit-il avec une voix sarcastique, « c'est chacun pour soi et Dieu contre tous », ce qui peut aussi dénoter le soutien de la majorité de l'Église Catholique au putsch.

La ville, au contraire des films de la première phase, n'est plus le lieu de la modernité, mais de la consommation massive - comme on peut le déduire de l'omniprésence des *outdoors* faisant la

¹²⁶⁴ STAM, Robert. *Subversive pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1989. p. 137.

¹²⁶⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978. p. 362.

¹²⁶⁶ Le *pau-de-arara* consistait à suspendre les prisonniers par les pieds et les mains plaçant une barre de fer ou de bois entre les mains et les genoux. La barre était connectée à deux supports latéraux, ce qui permettait au corps d'être placé à 50/60 centimètres au-dessus du sol. Jamais employé seule, cet instrument de torture était accompagné d'électrochocs et de coups de bâton, entre autres formes de violence.

propagande de produits américains, ce qui sert aussi à dénoncer l'omniprésence des entreprises américaines sur le sol brésilien -, d'un processus d'urbanisation chaotique et d'une industrialisation qui semble englober les êtres de manière anthropophage. En outre, la ville est aussi le lieu de la corruption des mœurs et des traditions. Dès qu'elle y arrive, Iriqui se prostitue et « disparaît du film », comme l'énonce la voix off du narrateur. Au lieu du foyer de la modernité, par opposition à l'archaïsme de la campagne, la ville apparaît comme surpeuplée, excessivement policière, confuse et bureaucratique, comme le lieu de l'anthropomorphisme des machines et de la technocratisation des êtres humains, devenus aliénés. Dans un premier temps, le héros et ses frères semblent perdus en milieu urbain. Il leur faut quelques jours pour s'intégrer à la ville, apprendre à la comprendre et passer de manipulés à manipulateurs.

Mais la ville est représentée surtout comme le lieu de la résistance au despotisme des militaires et de la rencontre du héros avec la guérillera Ci qui devient sa conjointe et son grand amour. Elle apparaît pour la première fois dans le centre de la ville, mitrailleuse à la main et luttant seule contre des hommes armés. Une partie de la scène de son apparition, qui est filmée de manière quasiment irréaliste de façon, très probablement, à éviter des problèmes avec la censure, est accompagnée, non par hasard, par la chanson *É papo firme*, qui décrit une femme moderne, indépendante et libre, ce qu'elle est effectivement. Elle est habillée d'un jeans court, d'une chemise masculine à moitié ouverte et sans soutien-gorge, porte des baskets et son appartement, qui ressemble à un loft, est très coloré et possède des appareils modernes¹²⁶⁷, des instruments de musique et des armes exposées au mur ou sur les meubles juxtaposés à côté d'un mobilier plus classique et traditionnel. Le fait qu'elle rentre de ses batailles (sans que l'on sache contre qui et pourquoi) avec de l'argent avec lequel elle séduit le paresseux Macunaíma fait penser aux vols et kidnappings organisés par les groupes guérilleros de l'époque visant à constituer un fond pour fomenter la lutte armée. Cette idée est renforcée par la présence des armes et par le fait que l'un des vases à fleurs a la forme d'une grenade et qu'à son arrivée à la maison, nous entendons rapidement dans la bande son le bruit d'une sirène de police. Hormis son engagement militant et l'absence de moralisme (les héroïnes des comédies musicales brésiliennes étaient presque pudiques), le personnage évoque les héroïnes combattives et indépendantes des *chanchadas*.

¹²⁶⁷ Tels qu'un miméographe, qui était l'une des principales armes utilisées par la gauche brésilienne, notamment par les partisans de la lutte armée, pour la diffusion de leurs idées, un projecteur d'images, une sorte d'égaliseur de son, un reproducteur de disques, une TV, deux petits barils que l'on dirait de poudre, dont elle sent parfois l'odeur (selon le héros), entre autres choses. Il y a une scène un peu étrange qui peut symboliser un autre aspect de la modernité de Ci. Macunaíma reçoit un appel et on voit de l'autre côté du téléphone une femme, à la voix totalement masculine, qui possède un poster de Ci aux seins nus, empoignant des armes, totalement masculinisée. A l'époque de la vogue de la contre-culture, être bissexuel ou avoir une apparence hermaphrodite était considéré comme quelque chose de moderne, comme une sorte de protestation contre la société bourgeoise, moraliste et religieuse.

La chanson utilisée, qui « fonctionne presque comme un commentaire ironique de l'image¹²⁶⁸ », est interprétée par Roberto Carlos - un chanteur très religieux et populaire qui est considéré comme le roi de la MPB (en raison de ses milliers d'albums vendus depuis toujours) –, qui appartenait au mouvement connu sous le nom de *jovem guarda* dont les chansons appartenaient au genre *ié-ié-ié* (Yéyé, en français) et étaient très critiquées par les militants de gauche en raison de leur manque d'engagement et du fait qu'elles imitaient le rock américain en utilisant des guitares électriques. Le mouvement n'a eu une certaine reconnaissance intellectuelle qu'à partir du moment où il a été valorisé par les *tropicalistes*. Ainsi, outre le fait que la chanson sert aussi de contextualisation, il est possible d'inférer que son utilisation fait aussi partie de la tentative de dialogue avec le grand public.

Macunaíma et Ci, qui passent leur temps à faire l'amour, ont un enfant noir, représenté par Grande Otelo, qui meurt avec sa mère dans l'explosion d'une bombe à retardement qu'elle portait dans la poussette du bébé. L'apparition de Grande Otelo en bébé pleurnichard et dans une poussette renvoie à plusieurs scènes des *chanchadas* (à des films comiques de manière générale) où lui et notamment Oscarito ont été quelquefois déguisés en nourrissons. La seule finalité de la scène, qui n'existe pas dans le livre, semble chercher le comique facile et apporter une touche carnavalesque au film. L'efficacité de l'effet comique d'un adulte habillé en enfant est telle que le déguisement est l'un des plus indémodables et répandus pendant le carnaval de rue *carioca*.

Si dans le livre, la ville apparaît comme le lieu de la quête de l'identité perdue à travers la tentative de récupération du talisman égaré par le héros - la pierre *muiquitã* que lui donne Ci et qu'il perd dans le quatrième chapitre après la lutte contre le grand cobra – et comme le lieu de résidence du géant qui l'a trouvé (la seule raison qui les oblige à y aller), dans le film elle est l'objectif final et symbolise l'exode des paysans en quête d'amélioration sociale. Avant d'y parvenir, ils doivent néanmoins mener des combats constants contre l'exploitation afin de ne pas être écrasés par la ville et/ou dévorés par le géant du capitalisme. À un certain moment, les deux frères appellent Macunaíma pour lui demander s'ils ne pourraient pas aller habiter avec lui, ce que le héros refuse, et on voit qu'ils sont en haut d'une grande favela. Le film semble dénoncer ainsi le rêve de l'Eldorado qui se terminait, pour la majorité des immigrants, dans des habitations insalubres des favelas urbaines de la période (les maisons des favelas ont été améliorées depuis, mais pas leurs conditions d'habitation en termes d'infrastructure etc.). L'idée d'une quête de fortune personnelle dans les grandes villes est renforcée par le fait que le héros ne part pas vers la ville pour y récupérer la pierre perdue mais pour y vivre et y gagner la vie, contrairement au livre où ils n'ont pas besoin

¹²⁶⁸ HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002. p. 77.

d'argent dans un premier temps et où la pierre symbolise leur lien éternel avec la nature et les éléments primitifs brésiliens. Dans le film, c'est dans la ville que le héros découvre la pierre qui lui est promise en héritage, mais pas donnée par Ci. Une fois qu'il la récupère, comme s'il s'agissait de la découverte du trésor personnel qu'il est allé chercher ou d'une victoire contre le capitalisme exploitant (nous y reviendrons), il décide de retourner à la forêt, à la campagne, comme c'était le rêve de la majorité des immigrants.

L'idée des immigrants en quête de fortune réapparaît dans une autre petite séquence qui survient après la mort de Ci, quand le héros, chagriné par la mort de sa femme, devient une espèce de hippie vivant seul, sale, saoul et isolé du monde, sur une petite île. Tout de suite après quelques petits plans révélateurs de la détresse du héros qui, assis sous un cocotier au bord de la mer et servant de réceptacle aux excréments des vautours, chantonne une chanson sentimentale et mélancolique, on entend un joyeux *baião*, un type de danse et de chanson très populaires, typiques du *Nordeste* du Brésil, et on voit au loin, dans un plan général, flottant au milieu d'une mer bleue et sous un coucher de soleil splendide, une *jangada*, sorte de petit radeau pourvu d'une voile triangulaire très utilisée par les pêcheurs de cette même région. Puis, dans un plan américain, on découvre une dame âgée au fort accent régional et trois jeunes filles qui regardent l'homme en imaginant qu'il est riche. Elles se rapprochent et le font grimper sur le radeau pour s'amuser un peu avec lui.

Si, dans le livre, cette séquence marquant la rencontre avec la déesse Sol et ses filles est fondamentale pour la fin du récit et de son personnage, dans le film elle ne semble avoir d'autre objectif que de dialoguer avec les comédies populaires. Outre le rapport à l'exode rural vers les villes du sud en quête de richesse, un thème récurrent dans les *chanchadas*, nous relevons que la mère des filles, jouée par l'actrice Zezé Macedo, était l'une des grandes actrices de ces films, de même que le *baião* et son principal compositeur et interprète, Luiz Gonzaga – y faisaient souvent des apparitions.

La quatrième partie du film est consacrée à la lutte pour la récupération de la pierre *muiraquitã*. En lisant un journal dont la une porte sur ses prouesses sexuelles en place publique avec les femmes du *Nordeste* brésilien, le héros découvre que la pierre a été trouvée par l'un des « éperviers¹²⁶⁹ de l'initiative privée », « le géant de l'industrie et du commerce, Monsieur Venceslau Pietro Pietra ». Tout de suite après cette découverte, nous voyons, dans une sorte de *flashback*, l'interview où le géant violent et agressif annonce à la presse, au sein de son parc industriel, comment il a trouvé la pierre à l'intérieur d'un poisson. L'instance narrative associe immédiatement la pierre à la réussite du capitalisme et profite de l'occasion pour dénoncer l'association des grands patrons brésiliens au

¹²⁶⁹ Dans le journal, il est écrit « les champions de l'initiative privée », mais l'acteur Paulo José, le Macunaíma, semble dire « éperviers ».

capital américain et le processus d'industrialisation de deuxième catégorie, faite avec des machines d'occasion américaines, mais aussi pour condamner une politique économique qui bénéficiait aux plus riches au détriment des plus pauvres. Selon le géant :

« N'importe quel misérable ouvrier aurait pu la trouver, mais c'est moi qui ai trouvé la *muiraquitã*. Et la *muiraquitã*, c'est une pierre porte-bonheur. Alors je suis devenu riche. Et comme l'argent porte aussi chance, je suis devenu très riche. Regardez, toutes ces machines sont neuves, américaines, d'occasion. Viens ici, jeune homme [dit-il en embrassant l'un des journalistes]. Si tu savais comme cette pierre me porte bonheur».

Pendant toute la courte interview - réalisée en trois plans séquences, caméra à l'épaule, en légère contre-plongée - le géant, souvent grossier, insulte, frappe, pousse et embrasse les journalistes qui ne réagissent pas et ne le quittent jamais, ce qui dénonce la soumission et la connivence de la presse avec les grands groupes industriels.

Ensuite, s'ensuivent quelques tentatives du héros pour récupérer la pierre, ce qui devient son objectif principal. La première tentative échoue en raison de l'égoïsme de Macunaíma. En s'approchant de la maison du géant, le héros et ses deux frères affamés trouvent un arbre, appelé dans le livre *Dzalurua-Iegue*, où poussent différentes sortes de fruits en même temps. Macunaíma monte sur l'arbre et, toujours égoïste, refuse de partager les fruits avec ses frères. Ces derniers commencent à crier et attirent l'attention du géant qui tire une balle sur le héros qui s'écroule. Ses deux frères le conduisent à la maison de la prostituée, dans une favela, où il vivait avec ses frères après la mort de Ci. La deuxième tentative, concernant une visite du héros (travesti en femme, l'un des principaux gags des *chanchadas*) au géant pour récupérer la pierre, échoue aussi car le géant propose de la lui donner si elle/il accepte ses conditions, c'est-à-dire faire amour avec lui, ce qui oblige le héros à fuir en courant. Il y a encore une troisième tentative, où il est capturé par la femme et les filles du géant, mais il parvient à s'échapper en séduisant la plus jeune.

Il y a une séquence dans le film qui montre clairement le parti pris de la narration, avec une conception du peuple qui ne se distingue pas encore beaucoup des films des deux premières phases. En se promenant dans le centre-ville lors d'un nouveau jour férié inventé par les Brésiliens (le Jour de la Croix-du-Sud¹²⁷⁰), le héros et ses deux frères assistent à un discours très réactionnaire sur une place publique. Du haut de la statue d'un athlète corpulent, en hommage à un présentateur de radio¹²⁷¹ lié à l'Église catholique, l'orateur¹²⁷², un Noir, fait, sous les applaudissements du public,

¹²⁷⁰ Cela signale aussi le nom d'une décoration militaire donnée par les présidents à des personnalités étrangères.

¹²⁷¹ Considéré comme le pionnier de la gymnastique à la radio, le professeur Oswaldo Diniz Magalhães a maintenu pendant presque 52 ans (de 1932 à 1983) une émission à la radio intitulée *Hora da Ginastica* (« Heure de la Gymnastique ») où il stimulait les personnes à faire des exercices tout en donnant des conseils de morale et de civisme.

des allusions positives aux idéaux de la Marche de la Famille avec Dieu et pour la Liberté, à la TFP (Tradition, famille et propriété¹²⁷³) tout en critiquant le marxisme et le gouvernement antérieur au putsch :

« la traditionnelle et sacro-sainte Croix-du-Sud, le plus merveilleux symbole de notre pays ; la cible, le but, le destin, l'objectif et la consécration de notre marche avec le rosaire autour du cou en défense de nos propriétés, de nos économies, de la mortalité (sic) de nos enfants et de la fidélité de nos épouses ; contre le danger d'une invasion chez nous d'idéologies exotiques équivoques ; contre l'athéisme athée et le dérèglement de nos traditions et l'improbabilité administrative qui firent, pendant le gouvernement précédent, les malheurs de notre pays».

Vers la fin du discours, qui peut aussi être perçu comme une critique du divorce existant entre la gauche et le peuple, qui ne se comprenaient pas, Macunaíma - le quel, l'air ennuyé, déambule parmi le public avec ses frères – répond que ce n'est pas vrai. L'orateur insiste, en répétant quelques phrases de son discours précédent, et entend toujours la négation. Macunaíma monte sur la statue, expulse les deux hommes qui y étaient et fait son discours stimulé par Jigué et légèrement sifflé par le public. Il annonce que la constellation de la Croix-du-Sud n'a rien à voir avec les problèmes du pays et que « les fléaux qui affligent le Brésil [...] sont les parasites du café, la chenille rose, le football, le moustique *Pium* [...]. Mes amis, peu de santé et beaucoup de fourmis constituent les malheurs du pays». Il est immédiatement considéré par le peuple comme subversif, un communiste qui devrait être en prison.

Dans le livre, l'orateur noir essaye d'expliquer la signification de la constellation qui donne le nom au jour férié, lorsque le héros le contredit pour l'associer à la mythologie indienne qui la considère comme *Pauí-Pódole*, le père de l'oiseau *Mutum*. Dans le film, la scène sert à renforcer le traditionalisme du peuple et l'aspect aliénant du football, qui, d'ailleurs, apparaît aussi dans le livre. Il faut souligner que les Modernistes n'aimaient pas ce sport - qui ne deviendra populaire qu'à partir des années 1930 -, parce qu'ils le considéraient comme une invasion étrangère. Plus tard, ce rejet se mutera en admiration et le football, après un processus anthropophage, sera aussi considéré comme

Il a créé un « code du bon citoyen » fondé sur un système américain « qui incluait diverses lois : la loi de la maîtrise de soi, de la bonne santé, de la bonté, de la camaraderie, de la confiance en soi, de la vérité, du travail bien fait, de la coopération et de la loyauté ». « Um reconhecimento aos ilustres mestres da Educação Física ». Revista E.F., n° 10, dez 2003. Texte consulté sur le web le 23 avril 2013 : <http://www.confef.org.br/extra/revistaef/show.asp?id=3499>.

¹²⁷² On ne sait pas s'il s'agit d'un prédicateur des églises évangéliques ou pas, dans quel cas serait une critique à l'aliénation du peuple et au conservatisme de ces églises, au même temps que la scène dénoncerait leur soutien au putsch.

¹²⁷³ La TFP est une société brésilienne catholique et très conservatrice de défense de la tradição, de la famille et de la propriété qui prône l'amour aux dogmes chrétiens et déteste tout ce qui s'oppose à cela et qu'ils considèrent comme étant du désordre. Autant la TFP que la Marche de la Famille avec Dieu pour la Liberté ont soutenu le putsch militaire.

un art et un modèle possible de brésilité. Les cinémanovistes, marxistes pour la plupart, aimaient le sport mais le considéraient comme un opium dangereux.

Si Macunaíma peut être décrit comme un véritable *malandro*, dans la mesure où il est un grand amateur de femmes et ennemi du travail, il y a un autre *malandro* qui est une copie de ceux des *chanchadas*. Il marche, il parle, il est habillé comme un *malandro* typique qui trompe le héros en lui vendant un canard censé déféquer de l'argent. Encore une fois, même si la scène apparaît dans le livre, nous voyons la tentative de reproduire des personnages qui avaient été fréquemment critiqués auparavant. Ensuite, le héros croise le chemin d'un cireur de chaussures qui pleure parce qu'il vient de se faire voler par un enfant plus grand que lui et le héros lui vole ce qui reste en le frappant violemment à la tête pour bien caractériser son égoïsme et son individualisme.

Finalement, le héros est invité par le géant à participer à la fête commémorative du mariage de sa fille cadette. Les premières images de la festivité, avec le son d'une fanfare qui accompagne le début de la séquence, font penser à un spectacle de cirque ou à un bal de carnaval, alors qu'en réalité il s'agit d'une sorte de célébration cannibale. Même s'ils sont synonymes, nous préférons utiliser ici le terme à cannibalisme à celui d'anthropophagie, lequel comporte une idée d'incorporation de ce que l'élément cannibalisé possède de mieux, de positif ou, dans le cas de la proposition moderniste, de valorisation d'une certaine autonomie culturelle. Or, dans cette séquence, cela n'existe pas. Il s'agit d'une simple dévoration de l'homme par l'homme qui la rapproche davantage du simple cannibalisme ou, dans le meilleur des cas, d'une espèce de darwinisme social¹²⁷⁴. Dans ce cas, la séquence, très allégorique, n'aborderait que l'aspect social et négatif de l'anthropophagie, puisqu'il s'agirait d'une simple dévoration cannibale des Brésiliens par le géant capitaliste et sa famille. Les invités sont tirés au sort¹²⁷⁵ et lancés dans une piscine transformée en une gigantesque *feijoada*, dans une espèce de mélange entre le jeu et la fête, où les gagnants sont les perdants, ce qui renvoie à d'anciens rituels païens. On y voit des carcasses d'animaux, des abats et des corps humains qui flottent dans la sauce bouillante. Le géant compte bien y ajouter Macunaíma, mais ce dernier parvient à renverser la situation, à récupérer la *muiraquitã* et à tirer une flèche sur le géant qui tombe dans ce plat populaire et national par excellence - marque culinaire de brésilité qui condense dans son élaboration des éléments divers qui assurent, dans l'assemblage de goûts variés, son exquisité (chaque chose différente, apportant une fraction à l'unicité), tout en rappelant, par analogie, l'authenticité ethnique résultant du brassage

¹²⁷⁴ STAM, Robert. *Subversive Pleasures : Bakhtin, cultural criticism and film*. Op. cit. p. 145-146.

¹²⁷⁵ Le fait que le tirage au sort soit associé au jeu de l'animal (*jogo do bicho*) renforce l'idée de banditisme et de simple carnage de la part des amphitryons.

des trois races formatrices du peuple brésilien¹²⁷⁶ et les richesses de la terre - pour y mourir en criant que ça manque du sel. En réussissant à récupérer la pierre et à tuer son opposant, Macunaíma lève les bras en héros. Il a vaincu !

Le film montre plusieurs autres formes de cannibalisme, comme dans l'épisode où le monstre *currupira* donne au héros affamé un morceau de sa jambe ; lorsque la femme du géant essaye de manger le héros ; ou quand ce dernier essaie, dans une sorte d'autophagie, de manger ses propres testicules. Il y a aussi le cannibalisme sexuel de Ci et principalement le cannibalisme de l'homme par l'homme, dans une sorte de *homo homini lupus est*, où les riches dévorent les pauvres qui se dévorent entre eux. Comme le note le réalisateur :

« Dans notre société les hommes se dévorent les uns les autres. *Macunaíma* traite de cette réalité anthropophage à travers un personnage irrévérencieux, qui rompt avec notre coercition éducative [...] N'importe quelle forme de consommation [...] est réductible au cannibalisme. Les rapports de travail, ainsi que les rapports entre les personnes, les rapports sociaux, politiques et économiques, sont de cette manière anthropophages. Celui qui peut manger l'autre...¹²⁷⁷ ».

Mário de Andrade détestait l'idée que ses personnages soient considérés comme des symboles. « Macunaíma n'est pas un symbole du Brésilien, comme Piaimã [le géant] n'est pas un symbole de l'Italien. Ils évoquent 'sans continuité' des valeurs ethniques ou purement des circonstances de la race. Si Macunaíma tue Piaimã, je n'ai jamais eu, à aucun moment, l'intention de symboliser que le Brésilien tue l'Italien¹²⁷⁸ ». D'après l'auteur, son héros n'était pas le paradigme du Brésilien, mais un Brésilien tout court¹²⁷⁹, tandis que le géant, au nom et à l'accent italiens, satirisait les nouveaux riches constitués par les immigrants italiens.

En ce qui concerne le film, notamment dans cette séquence de la fête, il est quasiment impossible de faire abstraction de son caractère symbolique. Macunaíma, avec sa veste verte et jaune, son pantalon d'un vert très clair (presque jaune) et son écharpe présidentielle verte et jaune, devient le héros d'une nation qui tue le géant du capitalisme, exploiteur et dévorateur des Brésiliens (dans le sens figuré et littéral du terme, comme le prouve le choix des ingrédients humains de sa *feijoada*).

Dans cette séquence, Macunaíma est sans aucune ambiguïté le Brésilien nationaliste, issu du peuple, qui tue le capitaliste étranger en utilisant l'arc et la flèche des Indiens pour le blesser et le

¹²⁷⁶ On y trouve des haricots noirs (symbolisant, par leur couleur, les Noirs), du riz blanc (le Blanc européen), de la farine de manioc (représentant l'Indien, qui a découvert le tubercule), le chou vert (la forêt) et l'orange (l'or).

¹²⁷⁷ Cité chez HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 102.

¹²⁷⁸ Lettre de Mário de Andrade au poète Manuel Bandeira du 7 nov 1927. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2002. p. 43.

¹²⁷⁹ Lettre de Mário de Andrade à Augusto Meyer du 16 juillet 1928. Idem. p. 34.

noyer dans un plat d'origine nationale et populaire qui, à côté des Amérindiens, est un paradigme de la brésilité. Et le choix du plat ne semble pas un hasard, puisque dans le livre, Venceslau Pietro Pietra, nom à consonance italienne, meurt dans une grande casserole de pâtes. Au demeurant, notons que le nationalisme apparent de cette séquence symbolisant la lutte des classes contraste un peu avec la critique faite au héros pendant la totalité du film, avant et après cette scène, où, représenté comme un type au sale caractère, égoïste, individualiste, mensonger, déloyal et immoral, il n'a jamais l'étoffe d'un héros. Surtout quand nous savons que Macunaíma tue le géant non pas pour sauver le peuple, mais uniquement pour récupérer son talisman, héritage et mémoire de Ci.

La cinquième et dernière partie du film commence tout de suite après la mort du géant et représente le retour à la forêt. Ayant réussi à retrouver la pierre, son trésor et son triomphe personnel, « raison de son immense satisfaction », comme l'énonce le narrateur, Macunaíma, ses frères et sa nouvelle petite amie, Princesse, retournent au point de départ en apportant avec eux le peu de choses, emblèmes du progrès, qu'ils ont trouvés intéressantes, « qui les ont impressionnées » dans la ville : un ventilateur, un mixeur, une montre, un meuble qui ressemble à un minibar, un amplificateur de son, un appareil photo, une télévision, un haut-parleur et une guitare électrique. Cette dernière était la cause de débats houleux à l'époque entre les nationalistes qui, musicalement conservateurs, considéraient qu'elle dénaturait la MPB, et les cosmopolites qui, culturellement rénovateurs (comme les *tropicalistes*), cherchaient à moderniser la musique en la rendant, du même coup, plus commerciale. Cette question était tellement importante qu'en juillet 1967 il y a eu une grande manifestation contre les guitares électriques intitulée « pour défendre ce qui nous appartient ». Ici, l'utilisation de l'instrument signale autant la perte d'identité que le manque de nationalisme du héros, ce qui renforce l'idée que le meurtre du géant n'était qu'un acte isolé. D'ailleurs, au moment où il joue de l'instrument, il chante une sorte de rock 'n' roll, il est habillé comme un cow-boy, dont il porte les bottes, le chapeau et un veston vert sur une chemise jaune, comme un véritable produit du colonialisme culturel américain. Il a été corrompu par la ville, par les idéaux de la bourgeoisie. Une perte d'identité qui peut aussi être associée aux autres souvenirs rapportés de la ville et il devient clair que ces objets, lorsqu'ils sont au milieu de la forêt et que ces appareils sont posés là, sans aucune fonction et en parfaite disharmonie avec la nature sauvage, mais légèrement fanée, servent à dénoncer une décadence quelconque, confirmée par la première vision de leur maison, presque entièrement détruite. Non par hasard, la musique qui les accompagne est une valse brésilienne, mais valse tout de même. Un genre de musique qui est associée aux pays colonisateurs. Macunaíma est abandonné par ses frères et la Princesse, fatigués de sa paresse. Un jour, après leur départ, il se lève avec l'envie de faire l'amour et décide d'aller nager dans l'eau froide du lac afin de refroidir ses ardeurs. Il voit une belle femme qui nage toute nue. C'est l'Uiara mangeuse d'hommes,

figure du folklore brésilien. Encore plus fou de désir, il enlève la *miraquitã*, son porte-bonheur, plonge, puis il est dévoré. On voit le sang émerger immédiatement du fond de l'eau et on entend le son de la marche patriotique *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, qui est aussi présente au début du film. La musique, qui exalte les héros de la patrie, permet au moins une double lecture. La première, plus contextuelle et liée à la narration du film, utilise la chanson, avec le sang qui semble jaillir directement de la chemise vert olive (comme dans l'uniforme de l'Armée de Terre, responsable du putsch) du héros, pour exalter les Brésiliens, véritables héros, qui étaient arrêtés et assassinés par les militaires. La deuxième, liée au récit du film, considère les paroles de la chanson comme un commentaire ironique en raison du manque total d'héroïsme et de sens de la collectivité de Macunaíma, nous faisant penser qu'il a été dévoré par son propre pays, puni par son égoïsme. D'ailleurs, à ce sujet, le réalisateur soutient que :

« le héros moderne, pour moi, est une espèce d'incarnation nationale, dont le destin se confond avec le destin même du peuple. L'une de ses caractéristiques fondamentales est sa conscience collective. Au contraire de Macunaíma, il devra incarner un être moral dans le sens de posséder une éthique sociale. Le héros moderne n'est pas encore apparu simplement parce qu'il devra être un vainqueur, au contraire du héros romantique, qui était le héros vaincu, triste. Bref, le héros moderne devra être un dépassement de Macunaíma, quoiqu'en préservant quelques-unes de ses caractéristiques¹²⁸⁰».

Rappelons que dans le film, c'est l'égoïsme, l'individualisme et, en quelque sorte, l'aliénation en raison du manque de conscience qui semblent tuer le héros, tandis que, dans le livre, c'est, de manière plus évidente, la perte de l'identité en raison du passage par les villes, qui aurait privé le héros de son authenticité en l'obligeant à s'accommoder aux idéaux corrompus et occidentalisés des grandes métropoles. Dans le livre, sa mort est une vengeance de la déesse Sol car le héros a trahi sa fille, qu'il avait promis d'épouser, avec une Portugaise. Selon Joaquim Pedro, le film, qu'il considère « comme un commentaire du livre », est plus « agressif, féroce et pessimiste que le livre ample, libre, joyeux et mélancolique de Mário de Andrade¹²⁸¹ ». D'après lui :

« Ce qui manque au personnage de Macunaíma, c'est une vision plus générale, plus ambitieuse et plus consciente. Il applique ses coups avec un objectif limité, personnel, individualiste. C'est un stade dépassé – mais important – de ce que serait le chemin du héros moderne brésilien. Macunaíma est le héros défait, qui finit par être mangé par l'Uiara, abandonné et trahi. Son parcours, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, avec

¹²⁸⁰ ANDRADE, Joaquim Pedro. S/T et S/D. Apud : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 101.

¹²⁸¹ Idem. Ibidem.

tous ses revirements, c'est un chemin de la terre à la terre. Il mange de la terre au début et à la fin du film, mais en réalité c'est la terre qui finit par le manger¹²⁸²».

Nous retrouvons ici certaines des critiques qui étaient faites à certains personnages des *chanchadas*, notamment ceux joués par les principales vedettes masculines, qui étaient considérés comme des *malandros*, vivant de petits coups montés ou en attente d'héritages, des coups de la chance, trouvant des façons ponctuelles et individuelles de contourner l'exploitation et la marginalisation imposées par le système, sans que cela solutionnât de manière définitive les problèmes du peuple, de la classe sociale ou de la catégorie auxquels ils appartenaient. La différence est que dans les films populaires il y avait souvent le, si critiqué, *happy end* car le *malandro*, contrairement à Macunaíma, ne se laissant pas dévorer par la structure, arrivait invariablement à vaincre les obstacles et, en carnavalisant le système, il mettait, de manière utopique, le monde à l'envers ou à l'endroit, faisant en sorte qu'il soit ce qu'il aurait dû être depuis toujours, c'est-à-dire moins injuste pour les plus défavorisés. Ainsi, les arrangements du *malandro* des *chanchadas*, contrairement à celui du film *Macunaíma*, avaient un but quasiment moral de revanche sociale, raison pour laquelle il sortait invariablement vainqueur. Dans le film, plus critique envers ces petites victoires individuelles et sans aucune conséquence directe sur le destin de la collectivité, il n'y a pas de place pour le *happy end* considéré comme invraisemblable et aliénant. Par conséquent, dans le film, le *malandro* se fait dévorer par l'Uiara (symbole du Brésil qui dévore « autophagiquement » ses citoyens), configurant une sorte de punition et de condamnation de ses procédés amoraux, de ses petites victoires inefficaces, tandis que dans le roman le héros sort terriblement blessé de son combat contre l'Uiara, mutilé de quelques parties de son corps, mais pas mort. C'est lui qui décide de monter au ciel où il est transformé par Pauí-Pódole dans la constellation de la Grande Ourse. D'ailleurs, on pourrait voir la mort dans le film presque comme un suicide étant donné que Macunaíma, avant de plonger, enlève la *muiraquitã*, son porte-bonheur, de son cou, alors que dans le livre il la garde, raison pour laquelle il survit.

Le film cherchait à dialoguer avec les *chanchadas* en essayant d'améliorer ce que les cinémanovistes considéraient comme les points plus faibles du genre, de manière à atteindre un plus grand public et à continuer à tourner des films dans une période politique qui exigeait que les films soient à la fois art et industrie. Tout cela sans renoncer à une vision critique de la réalité. Selon Joaquim Pedro :

¹²⁸² Idem. Ibidem.

« Mon crédit avec les producteurs s'était épuisé, et je pense que cela était la seule manière de faire quelque chose. Parce que de toute façon il existe déjà un public de cinéma ici au Brésil, et *Macunaíma* avait cet avantage : il proposait une issue différente de celle à laquelle nous étions habitués, parce qu'il avait la possibilité de communiquer avec beaucoup de gens qui s'entendaient en cinéma, mais il pouvait aussi séduire le Brésil entier de par sa polémique. Et parce qu'il est profondément enraciné dans la culture brésilienne, je trouvais qu'il pouvait aussi renouveler le public de cinéma, attirer ceux qui étaient éloignés du cinéma depuis longtemps, le public de la *chanchada*, par un chemin différent, sans répéter les vieilles formules avec variations¹²⁸³ ».

Il défend aussi la modernité et l'importance non négligeable pour le cinéma brésilien du phénomène nouveau qui avait permis l'accès de la masse au marché de la consommation en affirmant que l'ignorer, au nom d'un purisme cinématographique, reviendrait à une sorte de conservatisme. Puis, en résumant les phases du cinéma novo avec l'objectivité et la clarté qui lui étaient propres, il observe que :

« *Macunaíma* est un film qui apparaît après, soi-disant, la deuxième phase du Cinéma Novo. D'une première phase où le dialogue avec le public était cherché de manière discutable, presque souvent paternaliste, on passe à une deuxième phase où les auteurs se mettent en scène dans leurs propres films – ce sont des œuvres à la première personne. *Macunaíma* redécouvre la troisième personne, en même temps qu'il se situe dans la phase actuelle des films à grand public (couleur, acteurs importants, costumes, décors, etc.) – le cinéma national en pleine industrialisation –, reprend d'une certaine manière la *chanchada* : présent dans la grossièreté, dans la moquerie, dans l'absence de 'formalisme' et même dans le retour de certains acteurs¹²⁸⁴ ». (C'est nous qui soulignons).

Puis, en se questionnant sur les degrés d'intentionnalité et d'opportunisme de cette quête de dialogue avec les films populaires, il observe que :

« J'ai eu délibérément l'intention, depuis le début, de chercher une communication populaire aussi spontanée, aussi immédiate que celle de la *chanchada*, sans jamais être trop condescendant vis-à-vis du public. Bien qu'il ne soit pas servile, le film n'est pas paternaliste, dans le sens où peut-être fussent paternalistes les premiers films du Cinéma Novo : 'donneurs de leçons'. Il cherche à être réalisé par le peuple pour le peuple, c'est l'orchestration la plus simple possible, mais pleine de motifs populaires...¹²⁸⁵ ». (C'est nous qui soulignons).

¹²⁸³ Idem. p. 106.

¹²⁸⁴ Idem. p. 108-109.

¹²⁸⁵ Idem. p. 109.

Il n'y a aucun doute que le film a cherché à dialoguer directement avec les *chanchadas*. Outre l'utilisation des acteurs, déjà soulignée, Joaquim Pedro a utilisé dans la bande sonore de son film une série de chansons populaires qui, à l'instar de ses interprètes, avaient été de véritables habituées de l'univers des *musicarnavalesques*. Nous pouvons citer aussi, même si cela se retrouvait déjà dans le livre, l'utilisation de plusieurs proverbes et expressions populaires qui servent à ponctuer, critiquer ou simplement résumer les épisodes, ce qui constituait quasiment l'une des marques de fabrique de ces comédies populaires. Nous soulignons aussi le processus de carnavalisation, un procédé très récurrent dans les *chanchadas*, qui apparaît clairement dans certains moments du film tels que la naissance de Macunaíma (le fait que sa mère soit un homme et que Macunaíma naisse déjà adulte), le travestissement du héros en femme française afin de séduire le géant et de récupérer la *muiraquitã*, le fait que le bébé du héros et de Ci soit représenté par Grande Otelo déguisé en bébé, l'aspect grotesque du géant avec ses sculptures vivantes placées à l'intérieur de meubles vitrés dans le salon et dans la salle de bain de son palais très kitsch et le banquet carnavalesque et cannibale de la fête de mariage de sa fille¹²⁸⁶. Le fait que le méchant soit un bourgeois *mazombiste* et colonisé (dans sa salle de bain, les produits sont tous étrangers) était aussi un procédé récurrent dans les *chanchadas*.

D'après Ismail Xavier, *Macunaíma* est le film qui a le mieux réussi cette tentative de dialogue avec les *chanchadas*, associant dans une juste mesure la tradition érudite du cinéma novo avec la narration légère et comique des comédies populaires. Ainsi,

« en même temps qu'il utilise la *chanchada* comme référence dans la stratégie de communication, il refuse sa vision des choses, s'acheminant vers l'ironie finale – amère vidange de la *malandragem* dans une démystification très particulière et récurrente dans son cinéma [...] Il n'y a pas, dans son cinéma, la quête du spectateur fondée sur la simple jouissance de la fête [...] *Macunaíma* donne des prérogatives de viabilité aux desseins d'une production plus érudite, maintenant plus disposée au dialogue avec les genres populaires, après dix années d'expérience et après le choc tropicaliste qui a brouillé les termes du bon goût et de la légitimité [...] [ce nouveau cinéma novo] a parié sur la formule de l'humour et de l'agilité dans la lignée d'un tropicalisme plus doux, moins sarcastique, comme voie de communication avec le public¹²⁸⁷ ». (C'est nous qui soulignons).

Avec le changement de posture et de voie qui les a conduit à chercher le dialogue avec les *chanchadas*, les cinémanovistes arrivaient finalement à percevoir la force critique de l'humour et à

¹²⁸⁶ Pour plus de détails sur la carnavalisation et l'influence du réalisme grotesque de Bakhtine sur le film, lire : STAM, Robert. *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Op. cit. p. 147-148.

¹²⁸⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. p. 76-77.

le considérer comme « la meilleure critique possible¹²⁸⁸ », ce qui était impensable auparavant. Le succès de *Macunaíma* ne fait que prouver qu'ils étaient sur la bonne voie. Pour Nelson Pereira dos Santos,

« C'est un film libérateur, que j'aime énormément. Je l'ai vu dix fois, et c'est le premier film brésilien qui m'a apporté un plaisir effectif, sans que je me sois senti forcé de l'aimer. Car *il y avait une époque où chaque film portait son message politique, devant lequel on se sentait obligé d'être en accord et de défendre le film. Macunaíma nous a tous libérés. C'est un film délicieux, et en même temps d'une très grande agressivité. Tout en lui va droit au public*¹²⁸⁹ ». (C'est nous qui soulignons).

Même si Joaquim Pedro le nie, le film garde quelques influences du tropicalisme et de la contre-culture. Pour lui :

« la direction que j'ai voulu imposer à *Macunaíma* ne s'associe pas à la vague tropicaliste, qui, pour moi, à souvent été ratée en tant que mouvement. Ce qu'il y a eu en tant que mouvement tropicaliste c'est la dilution de quelques œuvres fortes qui peuvent être intitulées tropicalistes, telles que *Terra em transe*, de Glauber Rocha, et *O rei da vela*, dans la mise en scène de José Celso Martinez Correa. A mon avis, *Macunaíma* montre que le ballon gonflé et coloré du tropicalisme était effectivement troué et ne pouvait que se vider, de la même manière que *Macunaíma*, personnage, festoie beaucoup, mais finit par se faire manger par le Brésil¹²⁹⁰ ».

Mais nous pensons qu'une grande majorité des costumes des personnages, aussi bien que leurs appartements aux couleurs vives, psychédéliques, baroques, s'inspirent de certains des vêtements portés par les *tropicalistes* et par les hippies. Avec les musiciens brésiliens, l'intention déclarée était de provoquer et de problématiser la notion de goût, souvent considérée d'un point de vue manichéen et ethnocentrique. En ce sens, nous sommes d'accord avec René Prédal quand il soutient que *Macunaíma* « est une réussite typiquement tropicaliste ne devant absolument plus rien aux schémas cinématographiques ou littéraires européens et ne craignant ni les horribles couleurs, ni la farce énorme, les mots grossiers et la laideur provocante¹²⁹¹ ». D'influence tropicaliste, nous pouvons encore noter la bonne salade musicale de la bande originale, où les chansons vont de Roberto Carlos à Silvio Caldas en passant par Orestes Barbosa, entre autres classiques de la musique populaire brésilienne.

¹²⁸⁸ « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos » par CÁRDENAS, Federico et TESSIER, Max. In : *Études Cinématographiques*, n° 93-96. Op. cit. p. 73.

¹²⁸⁹ Idem. Ibidem.

¹²⁹⁰ Cité chez HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma : da literatura ao cinema*. Op. cit. p. 105.

¹²⁹¹ PRÉDAL, René. « Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte ». Op. cit. p. 21.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

Le prochain film analysé a été réalisé par Glauber Rocha en 1969 et a remporté le prix de la mise en scène au Festival de Cannes de la même année. Il raconte l'histoire du groupe de bandits (*cangaceiros*) commandés par Coirana qui envahit le village de Jardim das Piranhas et menace d'y installer le chaos. Préoccupé, Matos, le chef du commissariat local, invite le tueur à gages Antonio das Mortes pour résoudre le problème, malgré l'opposition du « colonel » Horácio, le véritable chef politique local. Après avoir assassiné Coirana, Antonio das Mortes reçoit une sorte de révélation de la Sainte, le leader des religieux locaux et alliée des *cangaceiros*, et change de camp, décidant de lutter du côté des paysans contre le colonel et ses hommes de main.

Nous avons divisé le film en cinq parties. La première est consacrée à la présentation des personnages et du conflit du film dont le premier plan montre un professeur en train d'enseigner à des enfants¹²⁹², assis au milieu de la rue, quelques faits marquants de l'histoire brésilienne, allant de la découverte du pays à la mort de Lampião. Ce dernier, qui a été assassiné en 1938, devient un simple fait historique, un événement du passé, mais digne, au même titre que les autres épisodes mémorables, de figurer dans les livres d'histoire et d'être enseigné dans les écoles. Lampião est un personnage important et très présent dans le film. Presque tous les personnages, et même la longue cantoria, une espèce de chanson de geste qui accompagne les scènes finales du film, font allusion à son histoire. Contrairement à *Deus e o diabo na terra do sol*, le personnage est valorisé et représenté comme digne de faire partie de l'histoire brésilienne.

Cette scène d'un professeur qui enseigne dans la rue dénonce aussi le manque de moyens alloués aux écoles et à l'éducation des pauvres de l'intérieur du pays, obligeant les étudiants à apprendre dans des conditions inappropriées. Les grands propriétaires terriens (la classe dominante en général) refusent d'investir dans la transmission du savoir et de la réflexion car ils comptent sur l'ignorance du peuple pour continuer à l'exploiter et à le manipuler.

Parmi les personnages, d'un côté il y a le peuple, qui apparaît dans presque tout le film en train de chanter et de danser, sans aucune raison apparente, derrière ses trois leaders : le *cangaceiro*

¹²⁹² Dans certaines copies, le film commence avec un plan des images de Saint-Georges suivies d'un texte explicatif en français sur Lampião, sur la légende du saint, son association dans le syncrétisme à Oxóssi et la traduction de quelques termes employés tout au long du film. Puis, nous voyons un plan fixe du *sertão* et Antonio qui traverse lentement et calmement le cadre de droite à gauche, ce qui pourrait symboliser sa trajectoire politique tout au long du récit, en tirant des coups de fusil. Puis nous entendons des gémissements et un *cangaceiro* blessé émerge de la gauche de l'écran pour tomber, de manière volontaire et excessivement théâtrale, au milieu du cadre. L'image sonne comme une espèce de rappel à la mémoire du spectateur pour qu'il se souvienne de qui est ou était Antonio das Mortes. Dans la version française en DVD que nous nous sommes procurée (de la collection du journal *Le Monde*), nous entendons le son de cette scène (avec les tirs et les gémissements), mais ne la voyons pas, le film débutant par le plan du professeur.

Coirana- qui parle souvent en vers, comme dans la littérature de *cordel*,¹²⁹³ et se considère comme le défenseur et le vengeur du peuple -, la Sainte et le Noir Antão. Ces deux derniers sont des personnages syncrétiques. La première est un leader messianique (d'où le nom de Sainte) qui fait penser à l'*orixá* Iansã du *candomblé* (en raison de ses habits et du fait qu'elle porte souvent une petite épée à la main et un chapeau avec une petite frange), l'équivalente de Sainte Barbara dans le catholicisme, tandis que le deuxième renvoie autant à Saint Georges qu'à l'*orixá* Oxossi¹²⁹⁴. Pendant les défilés du peuple, Santa et Antão dansent comme le font les « fils ou filles de saint¹²⁹⁵» lorsqu'ils sont « chevauchés» par les deux *orixás* auxquels ils renvoient. Pendant ces défilés, on chante parfois des chansons en hommage à Saint Côme et à Saint Damien, des saints qui sont très célébrés dans l'univers du *candomblé* et de l'*umbanda*, où ils sont associés à la protection des enfants. C'est pourquoi il n'est pas irraisonné d'arguer que le peuple, encore une fois, est représenté comme un enfant qui doit être protégé.

Le peuple, constitué par des laboureurs apparemment sans terres, est le problème à résoudre dans l'intrigue du film. Lors de sa première visite en ville, Coirana dit que la prochaine fois qu'il y reviendra, ce sera pour attaquer le dragon de la méchanceté et le détruire entièrement pour venger la faim et la misère du peuple qu'il défend. Pour mieux affirmer son caractère de justicier populaire, il dit n'avoir ni nom ni famille. Notons au passage qu'ici le *cangaceiro* ne parle plus de tuer les pauvres afin de ne pas les voir mourir de faim. Il parle de venger le peuple en tuant ses véritables ennemis et oppresseurs. Le banditisme social acquiert une conscience politique de classe qu'il n'y avait pas dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*. En plus, la lutte ici n'est plus au nom du peuple, mais avec lui.

De l'autre côté, il y a les opposants au peuple, comme Mattos, le chef du commissariat local, un jeune ambitieux - qui va à la capitale chercher Antonio pour régler le problème des *cangaceiros* -, mais qui est entièrement soumis à l'autorité et à l'autoritarisme du « colonel» Horácio, le véritable chef politique de la région ; Laura, la femme du colonel et maîtresse de Matos, un employé du colonel et Antonio das Mortes, qui est, initialement, la solution aux problèmes posés par le peuple et ses leaders. Mattos est une sorte de libéral « entreguista», un allié du capital international qui pense que les dollars américains vont sauver le pays, mais qui paradoxalement croit dans l'efficacité de la réforme agraire pour résoudre les conflits à l'intérieur du pays. Horácio est un représentant typique des vieilles oligarchies du Brésil rural dont la cécité est la métaphore de l'obscurantisme

¹²⁹³ La littérature populaire publiée dans des livrets, des fascicules, et écrite par des poètes populaires. Elle s'appelle *cordel* parce que les poètes avaient l'habitude de les vendre sur les marchés où les livrets étaient suspendus à des petites cordes.

¹²⁹⁴ Dans la culture afro-brésilienne, Saint-Georges est associé à Oxóssi dans le *candomblé* de Bahia et à Ogum dans l'*umbanda*.

¹²⁹⁵ Le nom attribué aux participants qui se sont fait initier dans la religion et dont l'*orixá* protecteur a été reconnu.

passéiste et du monde révolu dans lequel il vit et qu'il essaie de maintenir par la violence. Ruiné, malade, il vit dans une maison relativement simple, attaché à ce qu'il lui reste encore du passé en se croyant encore être l'homme tout puissant qu'il a peut-être été auparavant. Autoritaire, il trouve que le gouvernement n'a pas à se mêler des affaires de la terre, une prérogative qui reviendrait d'après lui aux grands propriétaires fonciers. Seulement après sa mort, il laissera ses terres à un peuple qu'il traite de paresseux et de vagabond. Il refuse l'aide d'Antonio et préférerait que les forces de l'ordre, éternelles alliées des puissants, s'occupe de Coirana et de ses suiveurs. Laura, son épouse, est une femme beaucoup plus jeune, belle et moderne. Une femme des villes qui se trouve exilée dans une espèce de trou dont elle espère sortir le plus rapidement possible avec l'aide de son amant, Mattos, dont elle attend qu'il assassine le colonel.

Même si son destin, auquel il se dit condamné, de tuer des *cangaceiros* n'a pas fléchi, le personnage d'Antonio ne semble plus le même que celui de *Deus e o diabo na terra do sol*. Il apparaît moins sûr de ses actes et plus taciturne, introspectif et réfléchi, donnant l'impression qu'il est fatigué de ce qu'il fait et d'être en quête d'une nouvelle vie, d'une nouvelle voie. Non par hasard, Mattos le retrouve au milieu d'un défilé de jeunes étudiants en hommage, très probablement, au jour de l'indépendance brésilienne où l'instance narrative semble l'associer à la phrase « indépendance ou mort », écrite en vert et jaune sur une banderole et qui nous est montrée avec une certaine insistance. La phrase fut prononcée le 7 septembre 1822 par le futur empereur Dom Pedro I et marque l'indépendance du Brésil par rapport au Portugal. Dans le film, elle offre plusieurs interprétations. D'abord, elle semble signaler la recherche d'indépendance d'Antonio qui accepte la mission de tuer Coirana, mais ne veut pas de l'argent des dominants. Mais elle peut aussi être perçue comme une apologie de la lutte armée dans la mesure où elle est une sorte de manifestation directe contre le colonialisme et la situation de dépendance du pays et, indirectement, un hommage aux héros qui mourraient pour l'indépendance, pour l'autonomie du Brésil, dans la lutte contre la tyrannie des militaires soutenus par l'impérialisme américain.

L'Antonio de ce film est moins aliéné et ambigu que dans le premier film. Si dans l'autre, il se voyait presque comme un être supérieur, différent du peuple dont il ne cherchait qu'à nettoyer et préparer le chemin de la liberté en exterminant les sources supposées d'aliénation, ici il a perdu son air de supériorité et ne se trouve plus si différent et coupé du peuple à qui il ne cherche plus à lui apporter la conscience et aux côtés de qui il veut combattre. En réalité, comme nous l'avons vu lors de l'analyse de la genèse du film *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha mélange le scénario des premières versions où la culture populaire n'avait pas encore subi l'influence du marxisme et de la notion d'opium du peuple et le *cangaço* et le piétisme apparaissaient comme des

formes légitimes de résistance du peuple, avec les dernières versions où la culture populaire était déjà perçue comme aliénée.

Entre les deux camps opposés, il y a un prêtre, qui apparaît armé, solidaire de la cause du peuple, et qui se révolte contre le massacre mais ne participe pas directement au combat final, même si Antonio et le professeur se réfugient à l'intérieur de l'église et se barricadent derrière ses murs. De plus, lorsqu'il découvre que le colonel a envoyé les hommes de Mata-Vaca tuer les pauvres, il devient quasiment fou et insiste pour que le professeur abandonne le corps de Mattos, déjà mort, afin de s'occuper des vivants, car il ne peut pas le faire tout seul. Il y a également le professeur, un intellectuel sarcastique, sorte d'alter ego de l'instance narrative, et provocateur qui donne l'impression de s'être auto-exilé à l'intérieur du pays où il travaille sans recevoir de salaire depuis six mois. Il semble n'avoir plus d'illusion et, atonique, trouve refuge dans l'alcool, où il tente de noyer ses déceptions, ses chagrins du passé, son manque d'objectif. Vivant dans une sorte d'immobilisme, il essaye d'intellectualiser par le sarcasme ce qui ne semble plus passible d'intellectualisation. Quand il se moque du monde, il donne parfois l'impression de se moquer de lui-même. Il est une espèce de portrait d'un certain intellectuel postérieur au coup d'État. Pendant une conversation avec Antonio, lorsque ce dernier fait allusion à la victoire du Brésil de Getúlio Vargas dans la Deuxième Guerre Mondiale, le professeur réplique qu'il a perdu toutes ses batailles « par peur, lâcheté. Même l'ennemi, je l'ai déjà perdu de vue ». Néanmoins, comme Paulo Martins dans le film *Terra em transe*, il a du mal à supporter la faiblesse et la soumission des pauvres. Après le massacre du peuple par le tueur à gages Mata-Vaca, il frappe Antão en attirant l'attention sur sa passivité, mais aussi pour essayer de lui insuffler un sentiment de révolte, comme le faisait Paulo Martins.

Par ailleurs, à l'instar du film *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha semble encore une fois privilégier la révolte des *cangaceiros* et condamner la passivité des religieux, notamment des membres des religions afro-brésiliennes. Il y a un dialogue dans cette première partie qui explicite bien cette situation. À un certain moment, lorsqu'ils sont tous réunis autour de la Sainte, au milieu de ce qui rappelle une ancienne carrière, en haut d'une colline, après avoir dansé et chanté, Coirana et Antão tiennent le dialogue suivant.

- Coirana : Ma sainte, le moment est venu de brûler les vivants et de raser la ville. Une promesse que j'ai faite et que je dois tenir pour le bonheur des anges et la joie du peuple.
- Antão : Respecte Dieu, capitaine Coirana. Respecte Dieu et le gouvernement.
- Coirana : Respecter ? Et qui donc nous respecte dans ce monde, nous les pauvres errants et malheureux ? Seule la vengeance fera oublier les années de souffrance. Sans respect. Sans aucun respect.

- Antão : Le passé l'a prouvé et le futur doit le prouver. Celui qui se soulève contre l'empereur paye de sa tête. Celui qui est malheureux, pleure. Le destin de la misère, c'est l'enfer. Je veux remonter sur mon navire aux voiles blanches et retourner en Afrique. L'Afrique de mon grand-père.
- Coirana : Nègre Antão, tu baignes dans la peur. Tu es aux confins de l'ignorance. Le futur est au-delà du futur, pas en deçà du passé. J'ai voyagé de par le monde et j'ai connu le malheur des autres. Et j'ai appris une vérité qui est dans la Sainte Bible : œil pour œil, dent pour dent.

Même si le discours d'Antão est réaliste par rapport à la réalité de ceux qui ont osé défier le gouvernement, la manière dont il est énoncé le rend conformiste, conservateur et individualiste. Il mélange un discours qui avait été attribué par le gouvernement à certains leaders messianiques - accusés d'être contre la république et en faveur de l'empereur pour mieux justifier leur massacre - avec le messianisme panafricaniste du musicien et activiste politique jamaïcain Marcus Garvey¹²⁹⁶, un sympathisant communiste émigré aux États-Unis, qui y a créé des groupes de résistance noirs tout en prônant le retour de tous les Noirs en Afrique, dans le mouvement intitulé « Back to Africa ». Avec la contribution des Noirs américains, il a même réussi à fonder la Black Starline, une compagnie maritime transatlantique avec l'objectif de rapatrier en Afrique tous les Noirs qui le souhaitent et pouvaient payer leur billet. De plus, la représentation d'Antão pendant le dialogue est également bizarre. Il mange et crache des restes de nourriture par terre¹²⁹⁷. Certains morceaux restent accrochés à sa bouche faisant penser à de la bave qui survient lors de certaines trances, comme dans *Les maîtres fous*, le film réalisé en 1955 par Jean Rouch.

La deuxième partie du film est consacrée au duel avec Coirana qui va vers la ville avec son peuple pour tenir sa promesse de la détruire, mais avant d'y parvenir il doit faire face à Antonio das Mortes. Le peuple qui, dans un premier temps, n'arrive pas à la ville en dansant et en chantant, mais en priant, presque comme s'ils étaient en pèlerinage, ne donne pas l'impression d'avoir des desseins violents et même Coirana a l'air inquiet mais serein, loin de l'agitation vindicative de Corisco dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*.

La plupart des apparitions du peuple fonctionne comme une sorte d'interlude musical, mais il y a une courte séquence, placée entre l'arrivée du peuple à la ville et le duel entre Antonio et Coirana, qui n'est pas autre chose qu'un simple numéro musical - comme il y en avait beaucoup dans les *chanchadas* - utilisé pour nous signaler, à travers les paroles et le titre de la chanson, la liaison existante entre Mattos et Laura, même si la position de la scène dans le récit peut paraître

¹²⁹⁶ Ses idées sont aussi à l'origine de la création du rastafarisme et ont certainement eu une certaine influence sur les Noirs américains qui sont partis fonder le Liberia.

¹²⁹⁷ On dirait qu'il mange du manioc qui, outre le fait d'être l'un des rares aliments des pauvres de l'intérieur du Brésil (avec lequel ils font de la farine, base de leur alimentation), est un tubercule, une racine qui est une des denrées préférées d'Oxóssi, dont il est le symbole.

temporairement déconnectée. Le couple chante dans une cuisine la chanson *Carinhoso* (qui signifie quelqu'un d'affectueux), un classique de la musique populaire brésilienne, composée par le compositeur Pixinguinha comme une musique instrumentale, mais qui plus tard a reçu des paroles du compositeur Braguinha, dont les chansons étaient très fréquentes dans les *chanchadas*, outre le fait qu'il a écrit des arguments pour quelques films à l'origine du genre, comme *Alô ! Alô ! Brasil* (qu'il a aussi réalisé en 1935 avec Wallace Downey et Alberto Ribeiro) et *Estudantes* (réalisé par Wallace Downey en 1935), dont le personnage principal était interprété par Carmen Miranda. L'envie de séduire le grand public en faisant un petit clin d'œil aux comédies musicales brésiliennes ne pourrait être plus évident.

Après la chanson du couple, reviennent le chant et la danse en hommage à Saint Côme et Saint Damien - deux saints liés au syncrétisme brésilien et très célébrés par les religions afro-brésiliennes, notamment par l'*umbanda*, car ils symbolisent les frères jumeaux amis des enfants qui répondent aux demandes des dévots en échange de sucreries. Tous les personnages du film sont présents. Nous voyons le professeur saoul avec sa bouteille de *cachaça* rire aux éclats, en donnant l'impression de se moquer du cortège et/ou du problème que ce dernier pose, de la même manière que Paulo Martins. Le plan est coupé et on voit le peuple assis initialement en silence autour de la place. Au centre, Antonio et Coirana tournent en cercle en se dévisageant. Les deux font de courtes tirades qui rappellent les fameuses *cantorias* (qui sont aussi connues sous les noms de *repente* ou *embolada*) typiques du *Nordeste* brésilien où les opposants se défient et se provoquent en parlant en vers. Les deux luttent avec des épées au milieu tandis que le peuple assis ou debout reste autour, en cercle, en train de chanter et de frapper des mains, des tambours ou des instruments improvisés. Le duel, filmé en plan séquence (comme la quasi-totalité du film) avec une seule coupure, ressemble à une danse rythmée par la cadence de la musique. Antonio blesse Coirana mais est empêché de le tuer par la Sainte. Immédiatement, le professeur, Laura et le prêtre se jettent sur le *cangaceiro* pour lui porter secours, signifiant leur identification à la cause des pauvres. Le chant ne cesse pas, ce qui énerve le colonel qui demande, en hurlant, de l'arrêter. Le peuple se lève et se met à danser. Antonio das Mortes regarde le public avec un visage fatigué, triste et interrogateur. Le colonel se dit un homme bon, trompé par le gouvernement. Il décide de faire une charité pour le peuple et demande à son employé de distribuer au peuple de la farine de manioc avec de la viande séchée. Afin, très probablement, de mieux signifier sa position rétrograde et son manque réel d'autorité, l'instance narrative anticipe son discours en montrant avant ce qu'il annonce après, comme s'il ordonnait quelque chose qui était déjà en train de se passer ou qui avait déjà eu lieu à son insu. Il cite le nom de quelques *cangaceiros* qui ont payé de leur vie la vaine tentative de changement de la

situation du *sertão*. Pour le colonel, la misère de la région est l'œuvre de Dieu et personne ne peut la changer, dénotant le fatalisme religieux qui entraînait le conformisme et la passivité du peuple.

Antonio parle au professeur de la force de la Sainte qui lui rappelle une femme qu'il a connue par le passé. Le professeur, toujours saoul, se moque de lui, comme il se moque du prêtre qui rentre armé dans le bar. Il propose d'amener Coirana au peuple, sur la colline, afin d'éviter qu'il meure sur place, ce qui pourrait provoquer une révolte et un nouveau versement du sang des innocents. En arrivant, le corps de Coirana sur le dos, ils sont obligés de traverser le cortège du peuple qui chante et danse joyeusement sur une chanson qui parle d'*Oxóssi* sans s'arrêter ou prêter attention au blessé, comme si rien ne s'était passé, comme si l'un de ses leaders ne s'était pas mortellement blessé en combattant pour défendre ses droits, comme s'ils étaient tous en transe, aliénés d'eux-mêmes. D'ailleurs, les moments de chant et de danse du peuple dans le film font penser à un défilé carnavalesque qui rappelle des passages des films *Terra em transe* et *Le lion à sept têtes*, déjà analysés, où les défilés traduisent l'aliénation du peuple. Le corps de Coirana est finalement déposé au pied de la Sainte qui, assise, est la seule à ne pas danser, à ne pas être contente. À ce moment, subjugué par la Sainte, Antonio lui baise les pieds.

Débutent alors la troisième partie du film consacrée à la prise de conscience d'Antonio das Mortes, qui se rend compte que les puissants l'ont manipulé. Il retrouve la Sainte au milieu de la désolation du *sertão*, où la végétation est entièrement desséchée, où elle lui parle de l'émergence d'une guerre sans fin, une phrase qui avait été prononcée par Antonio lui-même dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*. Elle lui parle de ses parents et grands-parents qui sont devenus des leaders messianiques et de ses frères devenus *cangaceiros* qui furent tous assassinés par Antonio, ainsi que le peuple autour d'elle le sera aussi. D'après la Sainte, « Coirana meurt, et le reste du peuple meurt souffrant de soif et de faim ». Antonio lui répond qu'il n'a plus envie de tuer et lui demande pardon d'avoir tué les membres de sa famille, mais la Sainte l'expulse en lui conseillant de croiser les chemins de feu du monde en demandant pardon pour les crimes qu'il a commis. Puis c'est le tour de Coirana, moribond, de l'accuser d'être le dragon de la méchanceté, de porter sous sa cape une chemise faite avec l'or qu'il a gagné auprès des riches pour tuer les pauvres et qui protégerait son corps des balles. Cette phrase sert à renforcer le changement radical de posture d'Antonio.

Il y a un nouveau numéro de chant et de danse avec la chanson en honneur d'*Oxóssi* où l'on voit le professeur en train de danser, un peu étourdi, comme s'il était un peu saoul, un peu en transe, tandis qu'Antonio se montre perdu, désorienté, comme s'il prenait conscience de la foule pour la première fois. En descendant de la montagne vers la ville avec le professeur, Antonio regarde autour de lui, donnant l'impression de découvrir le lieu avec sa pauvreté. Nous entendons toujours le chant

populaire, comme s'il s'agissait d'une image mentale d'Antonio, qui n'arrive plus à oublier le peuple et la Sainte.

Ensuite, on le voit prostré devant un autel à l'intérieur de l'église. Il semble malade, fiévreux. On entend toujours la musique au loin, doucement. Le prêtre essuie son front et entend Antonio dire, avec une voix fatiguée, haletante, qu'il souhaite parler au chef du commissariat. Avant le dialogue avec Mattos, nous voyons une conversation entre ce dernier et Laura qui lui demande de tuer le colonel et de la ramener à la ville. Puis nous voyons Antonio lui sommer de demander au colonel d'ouvrir l'entrepôt et de donner toute la nourriture au peuple et de les laisser cultiver ses terres. Le film aborde ici le problème de la terre dans les milieux ruraux du pays, presque entièrement concentrée entre les mains des grands propriétaires. Mattos pense que la proposition d'Antonio n'est possible que s'il tue le colonel, ce qu'il refuse. En changeant de camp, Antonio change aussi de stratégie. Il commence à agir comme les *cangaceiros* qui avaient fréquemment des exigences avant de passer à l'acte, ce qui leur donnait l'impression d'agir correctement au nom de l'honneur.

Comme on pouvait l'imaginer, le colonel refuse, s'énerve face à la proposition d'Antonio et insulte Mattos, qui, apeuré, va parler à Antonio. Mattos est humilié par le professeur qui le traite de canaille et de clown. Les deux commencent une bagarre et sont séparés par Antonio qui dit au chef de la police que depuis longtemps il cherchait sa place. Désormais, il changera de côté et restera auprès de la Sainte parce qu'il a finalement compris qui étaient les véritables ennemis du peuple. Et il part.

Ce départ d'Antonio symbolise une prise de conscience de la lutte des classes. En se sentant manipulé par les riches, il change de camp, passant du côté des pauvres. Au moment où Mattos affirme que le colonel n'acceptera pas sa demande, Antonio affirme que « Dieu a créé le monde, et le Diable, le fil de fer barbelé. Si le colonel a pêché, il doit payer ». Antonio qui disait n'avoir pas de saint protecteur, semble incorporer le discours religieux de la Sainte. Plus tard, il dira au professeur qu'ils lutteront ensemble, mais qu'il ne veut pas se mêler de politique, ses affaires étant celles de Dieu, ce qui est, tout de même, un peu ambigu. C'est comme si la narration persistait, en le positivant, à séparer la dévotion populaire du politique.

La quatrième partie du film est consacrée aux morts de Batista (devant les yeux du colonel aveugle), de Mattos, de Coirana et au massacre du peuple. Batista est assassiné par Mattos, qui est assassiné par Laura après que leur adultère fut dévoilé et qu'il s'est montré faible et lâche devant Horácio. Pendant l'échange de tirs entre le tueur à gages et le chef de police, qui se termine par la mort de Batista, nous entendons une chanson de Luiz Gonzaga, le roi du « baião », un rythme typique du *Nordeste*. Le chanteur et particulièrement ses chansons, comme nous l'avons déjà souligné, apparaissaient constamment dans les *chanchadas*. Le *cangaceiro* décède de sa blessure en

pensant à Corisco et à Lampião. Antonio, se sentant toujours coupable et redevable, demande à la Sainte de le laisser s'occuper de l'enterrement. Il veut l'enterrer au milieu du *sertão*. Le peuple est massacré par le tueur à gages Mata-Vaca et ses dizaines de complices embauchés par le « colonel » à cette fin. Seuls la Sainte et Antão sont laissés vivants. Au moment où Mata-Vaca est en train de massacrer le peuple, Antonio, au milieu du *sertão*, semble entendre les tirs et embrasse affectueusement Coirana comme s'il essayait de lui porter réconfort en lui disant, en silence, qu'il vengera son peuple ou comme s'il souhaitait s'imbiber de l'aura du guerrier populaire. Cette partie marque aussi un changement des opposants. Au lieu de voir Antonio défendre les intérêts du « colonel » et de Mattos contre le peuple, nous voyons Antonio qui se soulève contre le « colonel » et les hommes de main qu'il a embauchés pour massacrer le peuple.

En allant en haut de la carrière constater le massacre, le professeur a un accès de violence envers Antão, envers sa passivité, mais aussi envers la sienne, comme s'il déchargeait sur lui, leur sentiment d'impuissance à tous les deux. Il monte sur le dos du Noir agenouillé et le frappe en disant « Je vais partir, Noir, je vais retourner à la ville ! J'y trouverai le même malheur, Noir ! Je tournerai en rond, en attrapant des coups, en souffrant, en attrapant des coups et en souffrant ! Brésil ! Brésil ! Brésil ! » C'est comme si le professeur devenait ponctuellement *l'orixá Oxossi* et chevauchait Antão¹²⁹⁸. Ici, encore une fois, l'instance narrative semble condamner l'impossibilité pour les religieux et les pauvres de manière générale de réagir à la violence subie, mais aussi l'impossibilité d'agir des intellectuels après le putsch. Déprimé et déçu, le professeur tombe davantage dans l'alcool et cherche à fuir le lieu, dont le nom est Jardim das Piranhas, en faisant de l'auto-stop. N'y parvenant pas, il est récupéré par Antonio qui le convainc de continuer le combat en vengeant le peuple.

Cette quatrième partie qui, non par hasard, commence devant et à l'intérieur d'un bar qui s'appelle Alvorada¹²⁹⁹ (Aurore), où Antonio officialise sa prise de conscience et son option en faveur des pauvres, est une sorte de préparation pour la grande guerre qui apportera un jour nouveau, un monde nouveau. Elle est la préparation du dénouement du récit, mais aussi la fin de l'histoire racontée par le film qui est celle de la misère des pauvres du *sertão* représenté ici comme un microcosme des problèmes sociaux du Brésil. Mais il est vrai aussi, comme l'observe Ismail Xavier, que la guerre n'apporte pas un nouvel ordre à Jardim das Piranhas, même s'il semble clair « qu'il y a eu des conversions qui semblent décisives pour le destin des personnages dans le monde

¹²⁹⁸ Dans les religions afro-brésiliennes, on dit que lorsque quelqu'un entre en transe, *l'orixá* descend pour chevaucher son dévot et que ce dernier « reçoit » le saint lors du transe.

¹²⁹⁹ Le nom du bar, qui est aussi celui du palais présidentiel à Brasília, fait aussi un clin d'œil sarcastique aux hommes politiques brésiliens qui ne s'occupent pas des affaires des pauvres.

au-delà de la petite ville : celle d'Antonio (force armée), d'Antão (peuple opprimé) et du prêtre (pouvoir religieux qui se plie à la force de la Sainte)¹³⁰⁰».

La dernière partie commence après le massacre, quand le professeur, dégoûté, décide de partir et qu'Antonio part à sa recherche dans les villages voisins. Nous y voyons des noms de bars, restaurants et autres établissements commerciaux qui renforcent l'idée d'un changement imminent. Il y a un bar qui s'appelle Barravento (en référence plus au phénomène naturel qui provoque des changements climatiques brutaux qu'au film du même nom), un autre qui s'appelle Nouveau Continent et nous voyons, comme des images mentales d'Antonio, la triple répétition d'un plan déjà vu de la Sainte lorsqu'elle dit « C'est alors que commence la guerre sans fin ».

Quand Antonio trouve finalement le professeur complètement saoul, nous entendons une samba dont les paroles incitent quelqu'un à se lever, à secouer la poussière et à se redresser. De plus, Antonio traîne le professeur en le sortant d'une sorte de boue noire, de l'obscurité, pour le ramener vers la lumière, la lutte et la vie. Il le conduit jusqu'au corps de Coirana positionné comme un Christ crucifié pour lui insuffler l'envie de lutter. Selon Ismail Xavier, « le schéma est mythique. De cette descente aux enfers ils retournent à la montagne pour recevoir l'image inspiratrice¹³⁰¹ ». Et cela fonctionne puisqu'au son d'une *cantoria*, sorte de chanson de geste qui raconte l'arrivée de Lampião à l'enfer, le professeur prend les armes de Coirana et part vers la lutte. Cette rencontre avec le corps de Coirana « crucifié », qui fonctionne comme une sorte de vision dans le sens spirituel du terme, signifie sa résurrection. Ensuite apparaissent le prêtre portant un fusil, la Sainte apportant le chapeau et le fusil d'Antonio (auxquels il avait renoncé après le massacre du peuple) et Antão. Un plan très emblématique représente, au milieu du *sertão*, l'union révolutionnaire des différentes forces populaires et religieuses pour lutter contre les oppresseurs du peuple. On y voit, en premier plan, comme une sorte de sainte trinité, Antonio (devenu un mystique grâce à/ou pour la cause de la Sainte), la Sainte et Antão, unis pas forcément au nom d'un même Dieu, mais contre un même opposant. Plus au fond de ce plan frontal, théâtral, il y a le prêtre à côté de Coirana debout avec les bras ouverts et soutenus par les branches d'un arbre (« symbole de la vie en perpétuelle évolution et en ascension vers le ciel¹³⁰² »). Tous réunis autour de la mystique du *cangaceiro*, imprégnés de l'idée de maintenir allumée la flamme de la vengeance qu'il portait en lui. Seul le professeur est absent du plan, une manière peut-être d'insinuer que le professeur, représentant des intellectuels, partage l'ennemi mais a ses propres idées, éloignées, pour l'instant, du mysticisme. La résistance à

¹³⁰⁰ XAVIER, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento : Cinema Novo, Tropicalisme, Cinema Marginal*. Op. cit. p.167.

¹³⁰¹ Idem. p. 169.

¹³⁰² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Op. cit. p. 84.

la tyrannie du « colonel » et à la vengeance au nom des déshérités s'est constituée lors de cette rencontre symbolique auprès du cadavre de Coirana au milieu du *sertão*.

Ensuite, dans un très beau travelling latéral, qui a dû exiger un certain degré de prouesse technique, étant donné la topographie du terrain, nous voyons le colonel Horácio et Laura être portés dans une sorte de palanquin improvisé par les hommes de mains de Mata-Vaca. Outre le fait que la scène révèle l'état seigneurial et quasiment esclavagiste du « colonel », le plan nous montre aussi, pendant plus de deux minutes, l'état de désolation totale du *sertão* brésilien, avec son sol sec et aride quasiment incultivable.

En arrivant devant l'église, Horácio assume son conservatisme en affirmant avoir été contre Lampião et Antonio Conselheiro, mais être de la même fibre qu'eux. L'instance narrative l'utilise pour dénoncer l'inaction du peuple. À un certain moment, il incite Antonio das Mortes à sortir de l'église pour régler ses comptes devant la place publique, « le témoignage aveugle d'un peuple lâche qui reste derrière les fenêtres et sous les lits ». Mais c'est le professeur (l'intellectuel) qui, après avoir abandonné les provocations inutiles et inefficaces, apparaît le premier comme combattant disposé à verser son sang pour « venger la moitié de ce *sertão* qui n'a pas encore eu justice ». En récupérant les armes de Corisco, le professeur devient le nouveau Saint Guerrier du titre du film, raison pour laquelle il invoque, lui aussi, dès son apparition, la mystique religieuse en citant la Bible et la loi du talion pour justifier son envie de rendre justice au nom du peuple. En dépit de la valorisation du passage de la théorie à la pratique de la part du professeur, l'instance narrative n'oublie pas de positiver le rôle de l'intellectuel en insistant sur l'importance et la suprématie du combat des idées, implicite dans la phrase d'Antonio lorsqu'il demande au professeur de lutter avec la force de ses idées qui valent mieux que sa bravoure. Un peu avant, le colonel avait aussi valorisé le rôle de l'intellectuel en affirmant, après avoir écouté la déclaration de guerre du professeur, qu'il est « l'ange de la peste, la bête folle que j'attendais. Ce n'était pas ce *cangaceiro* ordinaire [Coirana]. Ce ne pouvait être qu'un homme comme toi, un de ces errants maudits venu des grandes villes pour semer les idées de destruction ». Nous constatons ici aussi la dévalorisation de Coirana, héros populaire et vulgaire, au nom de la sagesse révolutionnaire de l'intellectuel venu des villes. De plus, le colonel semble attribuer au professeur, à l'intellectuel donc, la responsabilité du conflit. En engageant le professeur dans la lutte, l'instance narrative prône le passage à l'acte des intellectuels, soutient la transition de la théorie au pragmatisme révolutionnaire et trouve une solution au dilemme existentiel de Paulo Martins, incapable de concilier théorie et pratique révolutionnaires, tout en critiquant l'attentisme immobiliste d'une grande partie de la gauche brésilienne qui, comme le personnage de l'archiviste dans le film *Brasil ano 2000*, vivait coupée du monde réel et empirique. En même temps, elle insinue que seule l'union de la bravoure avec les

idées, des intellectuels avec un peuple finalement sorti de son immobilisme parasitaire (comme dans l'action finale du personnage Antão), est capable de vaincre l'ennemi commun. Sur cette union de l'intellectuel avec le peuple, Rocha observe que :

« La révolution brésilienne ne sera possible qu'avec la rencontre des mentalités mystiques et non politisées comme Antonio, et de la prise de conscience des paysans et des Noirs analphabètes. Parce que le peuple a besoin de la clarté politique que l'avant-garde intellectuelle peut lui donner. À la fin du film, Antonio et le professeur sont en train de lutter, parce que le premier en recevant les armes de la main du Saint (sic) se fait héritier de la tradition populaire, et le deuxième en récupérant les armes du *cangaceiro*, 'anthropophage' le patrimoine de la lutte populaire¹³⁰³».

Notons dans la citation que le paternalisme et l'idée d'un intellectuel gourou et rédempteur n'avait pas encore été totalement ensevelis. Le duel à grands couteaux (l'une des armes préférées des *nordestinos*) entre Antonio et Mata-Vaca qui ouvre le combat final est ponctué par une *cantoria* qui commente brièvement le combat et puis par la même chanson de geste qui narre l'arrivée de Lampião en enfer. La lutte presque médiévale entre les deux hommes tourne rapidement au western¹³⁰⁴ avec l'échange de tirs entre les deux camps, l'archaïsme des couteaux cédant la place à la modernité des fusils. Comme dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, le combat est sorti du réel par une mise en scène excessivement et volontairement théâtralisée. D'ailleurs, le film entier est très théâtralisé, avec ces plans frontaux, avec la caméra placée assez souvent dans l'orchestre, avec la nature représentant une sorte de décor naturel. À ce sujet, Barthélemy Amengual observe que « ce qui, dans les films précédents de Rocha, était caractère théâtral, devient dans *Antonio das Mortes* structures, réalités théâtrales ; ce qui était théâtralité devient résolument théâtre. Théâtre, le drame, le jeu, le rythme, les costumes, les accessoires ; théâtre surtout le temps [...] et l'espace, les lieux de la fiction¹³⁰⁵».

Même si le prêtre ne participe pas au combat final, il est important de souligner que le professeur et Antonio sortent de l'église pour lutter et passent la plupart du combat barricadés derrière ses petits murs d'enceinte, comme s'ils étaient protégés et soutenus par le prêtre. Afin d'affirmer la nouvelle force révolutionnaire du mysticisme, c'est Antão/Oxossi/Saint Georges, qui, accompagné par la

¹³⁰³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 243.

¹³⁰⁴ Le réalisateur dit avoir regardé quatre ou cinq westerns avant de tourner son film. Parmi eux, il cite *Ride the High Country* (*Coups de feu dans la Sierra*, 1962), de Sam Peckinpah (dont il s'est inspiré notamment pour la scène finale quand les personnages sortent en tirant de l'église, et *Red River* (*La rivière rouge*, 1948), *Rio Bravo* (1959) et *El Dorado* (1966), tous les trois réalisés par Howard Hawks. Cité dans son interview accordé aux Cahiers du Cinéma, n° 214, juillet-août 1969. Op. cit.

¹³⁰⁵ AMENGUAL, Barthélemy. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté ». In : *Études Cinématographiques*, n° 97-99. Op. cit. p. 70.

Sainte, devient ponctuellement lui aussi, du haut de son cheval, un saint guerrier pour projeter sa lance révolutionnaire dans la poitrine du « colonel », le dragon de la méchanceté. Un plan qui, pour qu'il ne reste pas de doute, est répété plusieurs fois. À la fin, les trois personnages religieux sont unis et prennent une direction différente de celle d'Antonio et du professeur. Leur union est la communion des religions populaires avec la religion officielle ou, du moins, avec sa partie plus progressiste. Cela nous renvoie à ce que disait Gramsci sur l'importance de l'Église dans la coalition entre les intellectuels et le peuple :

« La force des religions, et notamment de l'Église catholique, a consisté et consiste en ce qui suit : elles sentent intensément la nécessité de l'union doctrinaire de toute la masse 'religieuse' et luttent pour que les couches intellectuellement supérieures ne se séparent pas des inférieures. L'Église romaine a souvent été la plus tenace dans la lutte visant à empêcher que se formassent 'officiellement' deux religions, celle des intellectuels et celle des 'âmes simples' ¹³⁰⁶ ».

Légèrement plus dialectique, même s'il représente les religions populaires et la masse comme aliénées et dépendantes de l'intellectuel et d'un héros venu du dehors, *O Dragão* les représente aussi, contrairement aux films de la première phase, comme capables de sortir de la léthargie, de se soulever, de lutter contre leurs ennemis et de se transformer en un outil important dans le combat contre les véritables dragons de la méchanceté qui, beaucoup plus présents et évidents dans ce film, sont personnifiés par le « colonel », Mattos et leurs hommes de main. Dans ce cas, ce n'est pas un hasard si Horácio est assassiné par Antão, un membre du peuple, descendant d'esclaves, et que le prêtre apparaît souvent armé, même si on ne le voit jamais utiliser son arme. Ce n'est pas un hasard non plus si, au contraire de ce qui se passe dans le film *Deus e o diabo na terra do sol*, les personnages populaires marchent vers l'intérieur du cadre, comme s'ils marchaient vers l'intérieur du pays pour continuer leur bataille contre d'autres dragons de la méchanceté.

Il n'y a pas de doute que malgré l'ambivalence de certains passages, avec ce film Glauber Rocha présentait déjà quelques perspectives de son futur manifeste, *A estética do sonho*, où il met en valeur la puissance révolutionnaire des forces irrationnelles du mysticisme et considère le rationalisme comme bourgeois en le responsabilisant pour l'oppression de l'art révolutionnaire dans le Tiers-Monde. Au contraire de *Deus e o diabo na terra do sol*, ici il n'est plus nécessaire de détruire les formes archaïques et anarchistes de la révolution pour que survienne la grande guerre, la grande révolution. En analysant le film, Rocha affirme ce qui suit :

¹³⁰⁶ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Vol 1. Op. cit. p. 99.

« J'ai réalisé *O dragão* en cherchant à simplifier pour le grand public une série de problèmes complexes et, même ces derniers, en termes les plus simple possibles. [J'ai voulu] présenter un panorama plus ouvert, spontané, sans romantismes et en supprimant les personnages intellectuels de mes autres films. Ici les personnages sont un peu distants de moi, parce que dans *Deus e o diabo* même Corisco est un personnage intellectuel qui dit des choses que je pense, une espèce de véhicule de mes réflexions philosophiques...¹³⁰⁷»

Puis, en analysant la force libératrice du mysticisme latino-américain, il soutient que bien qu'il s'agisse d'« un phénomène négatif en termes sociologiques, je crois qu'il est très positif d'un point de vue subjectif et inconscient, parce qu'il signifie une rébellion permanente du peuple contre l'oppression qui lui est imposée¹³⁰⁸». Mais l'auteur est oscillant et ambivalent pour ce qui concerne la culture populaire. Ainsi, dans une autre interview la même année, il explique la fin du film, quand Antonio marche au bord de la route et qu'on voit quelques symboles du progrès juxtaposés à la misère du *sertão*, et la reprise de la thématique du *cangaço* dans les termes suivants :

« Si cependant j'ai repris le thème, c'est parce que j'ai été amené à connaître une conviction dangereusement dominante au Brésil. Celle qui nous considère comme un pays développé et que nos problèmes sont de nature urbaine, et que le problème du *Nordeste* est de s'y rassembler aussi le développement technologique [à côté de la misère]. Pour moi il était nécessaire de dire que le bitume, le processus technologique n'a (sic) pas changé les structures fondamentales du mysticisme et de l'aliénation paysanne brésilienne. Un tel contraste, entre un univers encore barbare et le monde de la technologie, qui peuvent très bien frayer ensemble sans la moindre intégration, était mon intérêt premier¹³⁰⁹».

La partie finale de cette citation est en totale contradiction avec le texte sur l'esthétique du rêve qu'il écrirait un an plus tard, ce qui n'est pas étonnant car même après la publication de ce texte manifeste, qui essayait de mettre en valeur certains aspects révolutionnaires des religions populaires, il maintenait sa vision ambiguë, ethnocentrique et intellectualiste sur la culture populaire en affirmant que, dans toutes les parties du monde et depuis toujours, elle « est folkloriste, est le produit de la servilité, et cela se passe autant dans les fêtes, hommages au roi, que dans chaque manifestation en honneur du pouvoir politique et religieux que le peuple consacre sur la place [publique]. La culture folkloriste peut développer dans le meilleur des cas un banditisme

¹³⁰⁷ « O transe na América Latina ». Interview à Federico de Cárdenas et René Capriles. Publié in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 176.

¹³⁰⁸ Interview accordée à Miguel Torres sur le film *Antonio das Mortes, Cine Cubano*, n° 60-61-62, Havana, 1970. Reproduite dans le livre *Cinema and social changes in Latin America*, de Julianne Burton, University of Texas Press, Austin, 1986. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 88.

¹³⁰⁹ « Uma filosofia como autobiografia ». Interview de 1970 accordée à Lino Micciché. Publié in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. 241-242.

anarchiste ou une poésie lyrique pessimiste et idéaliste¹³¹⁰». Ce qui nous permet d'inférer qu'un film comme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* n'a été possible qu'en raison d'un concours de circonstances lié à l'époque de sa réalisation.

Mais nous devons noter surtout l'utilisation valorisante de la littérature de *cordel* faite par le film, qui inspire toute sa ligne narrative, et des chansons populaires, qui sont ici, dans leur grande majorité composées et exécutées par le peuple et non par les intellectuels avec l'objectif de reconstruire, selon leur vision personnelle, l'univers représenté. Le film, comme l'observe Ismail Xavier, est une sorte de synthèse critique de ses productions précédentes, même si nous pensons, comme nous venons de le voir, qu'il garde quelques similitudes avec les œuvres du passé :

«[*O Dragão*] est une nette révision de son œuvre antérieure : il s'assume en tant que dialogue avec des anachronismes, fait du 'mouvement dans l'immobilité' son style conscient. Il reprend la figure d'Antonio das Mortes, le *cordel*, les questions révolutionnaires dans le *sertão*, la solidarité et la séparation qui marquent le rapport intellectuel-peuple. Et il fait de tout cela un grand théâtre au bord de la route, théâtre assailli par l'ironie sonore et colorée de zestes de *tropicalisme*. *O Dragão* est la version du marché, en sourdine et sous la cape du spectacle...¹³¹¹»

Os inconfidentes

Malgré les quelques caractéristiques indéniables des films de la troisième phase - couleur, grande production et distribution -, *Os inconfidentes (Les conspirateurs)*, le film réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972, s'identifie beaucoup aux films autoréflexifs et révisionnistes de la deuxième phase dans la mesure où il peut être interprété comme une analyse des causes de l'échec de la révolution socialiste brésilienne, étant, dans ce cas, une allégorie du Brésil contemporain, mais aussi comme une critique du rapport difficile entre les intellectuels et le peuple, auquel cas l'œuvre fonctionnerait comme une autocritique qui dénoncerait le manque de dialogue des cinémanovistes (de la gauche de manière générale) avec le peuple/public. Le récit du film raconte la tentative avortée d'indépendance du Brésil, notamment de l'état de Minas Gerais, face à la couronne portugaise en 1789, inspirée par les idéaux des encyclopédistes et de la révolution américaine. Nous l'avons divisé en quatre parties.

Même si le film commence par la fin, en nous montrant des plans qui seront revus à son terme, très probablement pour mieux l'associer au présent difficile traversé par les révolutionnaires brésiliens

¹³¹⁰ Interview accordée à Judita Hribar, *Filmcrítica*, 1975. Publié dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. 299.

¹³¹¹ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 74.

(dont certains ont été exilés, d'autres ont été assassinés en prison, exactement comme dans le film), la première partie est consacrée à la présentation des personnages et à la tentative de mise en marche de la révolution.

La première séquence dans l'ordre chronologique du récit est une dénonciation de la différence existant entre les poètes/intellectuels et le peuple. Un Noir, esclave, donne des leçons de piano à une enfant blanche. Comme elle joue faux et ne suit pas les consignes données, il lui tape légèrement la main. Elle court le dénoncer à sa mère, la poétesse Barbara Heliodora, « héroïne de la conspiration », qui insulte l'esclave en démontrant toute son arrogance. Elle lui demande de traiter sa fille comme un esclave doit traiter une princesse en lui parlant, comme si cela pouvait l'intéresser, de l'histoire antique de la noblesse de sa famille. Puis, en criant, elle lui dit que sa maison, « qui a souvent été l'une des premières, sera la première au moment où le Brésil appartiendra aux Brésiliens. Maintenant, sors d'ici et va réfléchir au danger d'être ignorant ». Ainsi, depuis le début, le film dénonce la supériorité avec laquelle les intellectuels traitaient les pauvres et le caractère élitiste et bourgeois de leur révolution qui ne considérait pas les Noirs (et les défavorisés de manière générale) comme partie intégrante du peuple. D'ailleurs, la libération des esclaves n'apparaît pas dans les esquisses de constitutions réalisées par les intellectuels visant la future république. Le poète Alvarenga Peixoto assiste à la scène en silence, il est le mari de Barbara Heliodora, et l'un des conspirateurs.

Il est important de noter que l'une des principales causes de la tentative de révolte était la taxation abusive de l'or par la couronne portugaise. Les propriétaires des mines étaient obligés de payer le quint, l'équivalent de vingt pour cent de la production, au Portugal. Conscient du détournement de l'or et peu préoccupé par la réduction de la production, le gouvernement crée la *Derrama*, l'impôt qui déterminait que chaque région devait verser, quelle que soit la production réelle, 1500 kilogrammes d'or minimum par an. La région qui n'atteignait pas cette quantité voyait les maisons de ses habitants envahies par les forces de l'ordre pour récupérer des objets de valeur afin de compléter la différence. Ainsi, ce n'est pas un hasard si les élites étaient les plus mécontentes des mesures arbitraires prises par la couronne portugaise et les plus intéressées par une idée d'indépendance.

Ensuite, nous voyons quelques plans en montage parallèle des poètes Claudio Manuel da Costa et Tomas Antonio Gonzaga, deux des grands poètes de l'*Arcadismo*¹³¹² brésilien, en train de réciter

¹³¹² L'*Arcadismo* est un mouvement littéraire apparu en Europe vers 1700, ce qui fait qu'il est aussi connu sous le nom de *Setecentismo* ou Néo-classicisme, et qui a comme l'une de ses caractéristiques principales l'exaltation à la nature et la valorisation de la vie champêtre au détriment de la vie urbaine. Selon le critique littéraire brésilien Alfredo Bosi, le mouvement a eu deux périodes bien distinctes : une, poétique (« qui naît d'une rencontre [...] avec la nature et les affections communes de l'homme reflétées à travers la tradition classique et des formes bien définies jugées dignes

leurs poésies au caractère bucolique et pastoral. Le premier apparaît seul au milieu de la campagne où il récite sa poésie mélancolique et triste, de manière introspective, comme s'il s'agissait d'un monologue intérieur. De la même manière que sa poésie interpelle le lecteur, il semble solliciter la complicité du public en regardant la caméra de temps en temps. Ses trois passages mélangent des strophes de différents sonnets allant de l'idéalisation de la vie champêtre au détriment de la ville urbaine, aux amours difficiles et idéalisés. Néanmoins, les extraits choisis, accouplés aux regards des caméras, transmettent une certaine idée d'un moment difficile à craindre. Le premier poème choisi constate, sans forcément la dénoncer, la différence entre le raffinement et l'opulence de la cour et la pauvreté de la colonie. Gonzaga, dont toute la poésie dédiée à sa muse Marília, une jeune bourgeoise, n'est qu'une sorte de monologue en forme de dialogue, chante son amour en donnant l'impression de dialoguer avec sa bien-aimée au milieu des ruines, comme si l'instance narrative voulait dénoncer l'état délabré du pays, ou de la nature. Marília ne fait que l'entendre et la seule fois où elle ouvre la bouche, il semble ne pas l'écouter. À un certain moment, il l'invite à vivre intensément leurs instants furtifs « tandis que les destins impitoyables tournent contre nous leur visage colérique ». Leurs poésies apparaissent affublées d'un lyrisme bourgeois, néo-classique, ainsi que d'une rhétorique stérile qui parle dans le vide et semble les isoler de la réalité qu'ils avaient l'intention de révolutionner. Afin de mieux en affirmer l'idéalisme, la narration opte pour nous montrer que la partie plus classique, nous privant de la partie plus idéologique, inspirée par l'illustration française.

L'impression d'élitisme et de logorrhée insignifiante et harassante est affirmée par la séquence suivante lorsque Gonzaga réveille Costa, qui exerçait son droit de cuissage en dormant avec l'une de ses esclaves. En écoutant le discours boursoufflé du premier, l'esclave, le peuple donc, tourne le dos aux poètes en montrant un visage ennuyé, avant de se lever et de partir. Puis, dans le salon, le poète Alvarenga Peixoto rejoint Gonzaga en louant le peuple qui, selon ce dernier, n'est composé que « de misérables vassaux qui doivent honorer le pouvoir et le sceptre des tyrans » et qui « courent après les miracles dans un village éloigné dans lequel déferle une source, ils courent comme les mouches accourent là où elles sentent l'odeur du miel renversé ; semblables aux corbeaux et aux vautours qui se rassemblent dans les lieux éloignés où la chair pourrie sent mauvais ». Autant le dialogue avec Costa que celui avec Alvarenga sont tirés des *Cartas chilenas* (« Lettres

d'imitation ») et une autre, idéologique (« qui s'impose au milieu du siècle, et traduit la critique de la bourgeoisie cultivée face aux abus de la noblesse et du clergé »). In : *Historia concisa da literatura brasileira*. 43e. São Paulo, Cultrix, 2006. p. 55.

chiliennes»¹³¹³. Costa rejoint les deux et ils discutent de la forme que devrait avoir le drapeau de la future république et tombent d'accord sur le vers de Virgile qui devrait y figurer : *libertas quae sera tamen* (Liberté même si elle est tardive), inspiré par l'ancien drapeau américain. Costa regarde par la fenêtre et voit arriver Tiradentes, que Gonzaga considère comme un fanatique et refuse de recevoir.

Le discours de Tiradentes concernant le peuple ne diffère pas beaucoup non plus des discussions futiles et littéraires des poètes qui semblent davantage préoccupés par la forme littéraire que par le contenu de la révolution. En croisant des esclaves sur la route, qui tirent des ânes et des chevaux chargés de marchandises, il crie que « les fils de cette terre sont si stupides qu'ils portent le fardeau de ceux qui les volent. Ils emportent ce qui nous appartient tandis que le peuple est toujours pauvre. [Ils sont] Si stupides qu'ils ne pensent pas à expulser ces gouverneurs qui, chaque trois ans, viennent ici avec leurs familles se bourrer d'or et retourner au Portugal». Ce passage, qui pourrait justifier la réputation de passionné qu'on lui attribue, sert, en vérité, à marquer la différence entre lui et l'élite qui complot en secret dans les alcôves. Contrairement aux poètes, il prêche dans la rue, face au peuple qu'il aimerait bien libérer du joug portugais sans, toutefois, penser à affranchir les esclaves définitivement et en énonçant un discours qui démontre les mêmes vieux préjugés envers le peuple, considéré comme le responsable de sa propre exploitation. Après son discours, il croise Joaquim Silvério dos Reis, le futur traître de la conspiration¹³¹⁴.

D'ailleurs, face à la possibilité d'une délation et du revers du complot, les langues se délient, les accusations fusent et les esprits lettrés commencent à avoir peur de la prison et à démontrer une certaine lâcheté.

La deuxième partie du film est consacrée à la prison et à l'interrogatoire des participants. Tiradentes est le seul à être passé à tabac pendant son séjour en prison, il est le seul à ne pas dénoncer les autres membres, tandis que tous les autres nient lâchement leur participation et l'accusent d'être le leader et le seul organisateur de la conspiration. Pendant son témoignage, le prêtre Toledo, l'un des radicaux et nationalistes les plus exaltés, qui avait défendu que le Brésil ne devrait pas appartenir à des princes européens, mais aux courageux Brésiliens qui ont su reconquérir l'état du Pernambouc

¹³¹³ Il s'agit d'un recueil apocryphe de poèmes satiriques qui critiquent, de manière sarcastique et très virulente, la médiocrité de l'administration publique de l'état du Minas Gerais (comme s'il s'agissait d'une région au Chili), ainsi que son gouverneur. Écrit en décasyllabes blancs, le recueil a circulé un peu avant la tentative de révolution de 1789. Très récemment, des études ont déterminé, par déduction faite à partir d'une analyse de son style, qu'il appartenait au poète Tomas Antonio Gonzaga. Le texte est publié dans son intégralité sur le site : <http://stat.correioweb.com.br/arquivos/educaçao/arquivos/TomsAntnioGonzaga-CartasChilenas0.pdf>.

¹³¹⁴ Le personnage est interprété par Wilson Grey, un acteur habitué des *chanchadas*.

aux Hollandais et reprendre Rio de Janeiro aux Français¹³¹⁵, déclare qu'il avait dit que quelqu'un devrait avoir droit à ce pays, « mais pas les Brésiliens qui sont des vassaux innés ». Quant à la capacité et au potentiel de rébellion de certains peuples, il soutient que « personne ne fait le mal simplement pour vouloir mal agir. Ces peuples qui se sont rebellés devaient avoir, en sachant qu'ils faisaient le mal, une raison quelconque pour le faire. Comme se libérer de quelque oppression, ce qui n'est évidemment pas le cas du Brésil, n'est-ce pas ? » La question finale est posée avec un regard cynique vers la caméra, en direction du peuple brésilien qui en 1972 subissait les pires moments de la dictature militaire.

L'assemblage de textes hors de tout ordre se poursuit dans la séquence suivante où le poème récité par Tomás Antonio Gonzaga dans la prison est un collage de différents passages de son œuvre *Marília de Dirceu*, publiée à Lisbonne en 1792, l'année où il est parti en exil au Mozambique. Les vers choisis sont tous de la deuxième partie de l'œuvre qui a été, selon certains critiques littéraires, très probablement écrite quand il était déjà en prison. À un certain moment, il récite un passage où il dit qu'il a un cœur plus grand que le monde et qu'il n'y a que lui « qui peut le sauver du peuple imbécile, impertinent et ingrat ». Puis nous assistons aux témoignages de Cláudio Manuel da Costa - qui ne cesse de regarder la caméra et qui se suicide¹³¹⁶ après avoir dénoncé tout le monde, notamment Tiradentes, un homme « aux talents si faibles que l'on ne pourrait rien tenter avec lui », Tomás Antonio Gonzaga, qui nie sa participation sans nommer personne, et d'Alvarenga Peixoto, qui accable Tiradentes en même temps qu'il fait l'apologie de l'administration portugaise et du vice-roi. Son discours, truffé de citations en latin, se montre davantage préoccupé par sa qualité et sa postérité littéraires.

La dernière séquence de cette partie est quasiment un clip musical, une image mentale du poète en prison. Nous voyons Gonzaga en train de broder la robe de mariage de sa fiancée, à laquelle il venait de faire allusion, accompagné d'un enfant déguisé comme un petit ange baroque qui, assis près de la fenêtre de la prison, paraît répéter ses gestes. Puis, accompagné de sa fiancée qui porte la robe, le poète arrive dans une chambre dont la tête de lit est ornée d'une dizaine d'enfants déguisés en petits anges baroques qui lancent de pétales de fleurs sur le lit. La séquence, d'un peu plus de deux minutes, n'a pas de dialogue et est ponctuée par la chanson mexicaine *Farolito*, interprétée par João Gilberto.

¹³¹⁵ Une grande partie de son discours sort directement de la dernière lyre de la deuxième partie du livre de Tomas Antonio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, qui est disponible sur différents sites du web. Le livre est divisé en trois parties, chacune contenant des dizaines de lire et de quelques sonnets tous en hommage à sa muse Marília.

¹³¹⁶ Autant le suicide que la position de traître de Cláudio Manuel da Costa sont actuellement contestés, argumentations solides à l'appui, par la plupart des historiens.

La troisième partie du film commence par un plan rapproché de Tiradentes, en légère contre-plongée, qui décide d'assumer tout seul la responsabilité de l'organisation de la tentative de révolution. Contrairement à tous les intellectuels et membres de l'élite, qui l'avaient incriminé et avaient nié leur participation, l'homme du peuple les innocenté, en disant qu'ils n'ont fait que suivre ses idées. La séquence permet l'ouverture d'une série de *flashback* représentant la genèse de la conspiration et la constitution de ses membres, le thème de cette partie.

Le premier *flashback* montre la rencontre de Tiradentes avec l'ingénieur José Alvares Maciel, récemment arrivé d'Europe, du Portugal et d'Angleterre, où il était allé faire un cours de minéralogie et avait pu entrer en contact avec les idées libérales qui étaient en vogue sur le vieux continent¹³¹⁷. Quand Maciel lui parle avec enthousiasme de son envie d'appliquer dans le pays tout ce qu'il a appris à l'étranger et que le Brésil a un grand potentiel, qu'il pourrait produire presque tout ce qu'il a envie de fabriquer, Tiradentes lui répond que cela ne serait possible que sans le joug du Portugal et que « les gouverneurs n'ont pas le moindre intérêt dans le progrès du Brésil. Au contraire, ils veulent un peuple pauvre et ignorant, ce qui leur permet de nous voler plus aisément¹³¹⁸ », ce qui, selon son interlocuteur, était incompréhensible pour les étrangers qui n'arrivaient pas à comprendre pourquoi le pays n'était pas encore arrivé à se débarrasser des Portugais. Tiradentes s'arrête, enlève son chapeau, la caméra s'approche, il se tourne vers elle et dit, comme s'il parlait à son bourreau, que c'est alors qu'il lui est venu l'idée de liberté que le pays pourrait avoir. D'abord il l'a simplement souhaité, pour ensuite penser aux moyens d'y parvenir. Ensuite, c'est le tour de Maciel de se diriger vers la caméra, peureux et presque en larmes, pour accabler Tiradentes, en lui imputant des idées qui sortiraient de sa propre tête. Par ailleurs, toute cette partie est consacrée à démontrer l'engagement de tous, avec quasiment la même intensité et les mêmes ambitions, de manière à nier la supposée non-participation des intellectuels qui est le thème de la deuxième partie du film, en même temps qu'elle dénonce leur peur, leur bassesse et leur assujettissement au pouvoir.

Ensuite nous voyons le *flashback* d'une conversation que Tiradentes, lieutenant, a eu avec son commandant, le colonel Francisco de Paula, qui renvoie à d'autres scènes du passé. Dans l'une d'elles, Tiradentes, Maciel, Peixoto, le colonel, le prêtre Toledo et Maciel discutent des possibilités de liberté et d'indépendance face au Portugal, quand l'ingénieur observe que « le problème c'est l'apathie, la paresse tropicale » qui seraient les responsables, selon les Européens, de la passivité du

¹³¹⁷ Certains historiens racontent qu'à Paris, il a pu se réunir avec Thomas Jefferson, alors Ambassadeur des États-Unis en France, qui lui avait promis le soutien des Américains en cas d'une éventuelle indépendance du Minas Gerais et/ou du Brésil.

¹³¹⁸ Notons dans ce discours un léger changement par rapport aux films de la première phase où l'aliénation et le manque de culture étaient la cause et non pas, comme ici, la conséquence de l'exploitation des pauvres. Notons, toutefois, que la phrase est prononcée par un membre du peuple et non pas par un bourgeois.

peuple. Quand le prêtre soutient que le moment où le gouvernement lancerait la *Derrama* le peuple se soulèverait, Maciel affirme que

« cela me paraît totalement impossible, outre le fait d'être matériellement impraticable parce que le peuple, même si l'on le fouettait, accepterait n'importe quel gouvernement sans réagir. Mais aussi parce que le nombre d'esclaves noirs étant largement supérieur au nombre de Blancs, si nous nous rebellions, les Noirs aussi se rebelleraient, ce qui serait une catastrophe».

Toute la citation, mais particulièrement sa fin, révèle le caractère élitiste et impopulaire de la conjuration. Au moment où Alvarenga Peixoto propose la libération des esclaves, afin d'obtenir leur soutien, Maciel réagit en demandant « qui va labourer les terres, extraire l'or des mines ? », ce qui prouve qu'ils étaient préoccupés davantage par leurs intérêts personnels que par l'intérêt du peuple. À un certain moment, après une discussion sur l'importance de tuer ou non les Portugais après la révolution, le colonel intervient et déclare, catégorique et sans dissimuler sa fierté, avec la caméra en contre-plongée de manière à dénoncer l'importance et la puissance des militaires, que « peu importe si le peuple s'insurge ou pas. Les armes ne sont pas entre les mains du peuple, mais bien gardées avec mon régiment. Et comme c'est moi qui commande, les armes sont en vérité en mon pouvoir ». À la fin, le prêtre dit à Peixoto, à voix basse, dans une claire allusion au présent, « ce que nous devons éviter à l'avenir, c'est que le pouvoir soit concentré entre les mains d'un seul homme. Surtout s'il est militaire ». La critique aux militaires persiste lorsque le colonel suggère à Tiradentes d'appâter les officiers, car il ne veut pas qu'ils sachent qu'il est mêlé à cela, et il lui répond par la négative car il fait davantage confiance à un civil qu'à un militaire. À la fin, confrontés à des problèmes concernant le commandement futur de la révolution, Peixoto déclare qu'ils n'ont pas de chef, puisqu'ils sont les têtes d'un corps uni. Ils trouvent la formule formidable et s'embrassent de manière vaniteuse, comme de petits enfants narcissiques.

L'instance narrative semble condamner le manque de courage des membres de l'élite qui voulaient faire la révolution, mais ne souhaitaient pas s'en mêler directement. Ils préféraient que Tiradentes fasse tout de manière à n'arriver qu'une fois la sédition déclenchée, avec le peuple déjà soulevé afin de pouvoir le guider, de pouvoir prendre le commandement du train de l'histoire déjà en marche pour guider et contrôler sa direction. L'instance narrative ne les montre jamais dehors, dans la rue, auprès du peuple dont ils semblent totalement coupé, éloigné. Ils passent tout le temps à comploter entre eux, dans le silence de leurs maisons. Ils veulent faire une révolution sans la participation du peuple, sans arriver à communiquer avec lui. Le peuple qui manque, dirait Gilles Deleuze, et qui

n'apparaît que dans les discours pour y être injurié. Encore une forme de révolution bourgeoise, par le haut.

Dans une cour sale et humide de la prison, à côté de ses compagnons d'infortune, tous enchaînés et vêtus de haillons, Gonzaga hurle un long extrait de la dernière lire de la deuxième partie de son *Marilia de Dirceu*, dont nous ne traduisons ici que la partie qui insulte Tiradentes de manière très dépréciative :

« Aime la gent sensée

L'honneur, la vie, la capacité aussi peu

Qu'ils mettent une telle action

Dans les mains d'un pauvre, sans respect et fou ?

Et lorsque la commission lui confîât

N'avait-elle pas une pauvre somme

Qui comme paye, ou aumône, lui envoyât ?»

[...]

« Le même auteur de l'insulte

Plus de rire que de crainte me remue ;

Il a été pris de cette folie

La prudence est de le traiter comme un insensé

Ou l'arrêter ou l'emmener

Pour que de lui se moque la jeunesse»

Nous constatons dans ces extraits, notamment dans la première partie, que plus que l'homme c'est sa classe sociale qui est méprisée. Ainsi, le fait que la citation ne soit pas linéaire et que même certains vers aient été ajustés ou mutilés pour mieux s'adapter aux propos de la scène et de la narration ne fait que prouver l'intention critique de l'instance narrative envers l'embourgeoisement et l'élitisme de la plupart des participants à la conspiration. Offenser l'homme, sa classe sociale et dédaigner ses capacités intellectuelles constituait une stratégie de défense visant à démontrer la distance, les différences sociales inconciliables, ainsi que l'impossibilité d'union qui existaient entre les deux, quel que soit l'objectif. Tout bien réfléchi, il n'y a pas beaucoup de différences entre le mépris envers le peuple d'un Paulo Martins et celui d'un Gonzaga, malgré toute l'ambiguïté du premier.

À la fin de la tirade de Gonzaga, avec l'entrée soudaine de la reine dans la cour, commence la quatrième partie consacrée aux éléments à charge et à la condamnation. À l'exception de

Tiradentes, qui reste debout, les bras ouverts comme un Christ crucifié, tous s'agenouillent de manière précipitée, montrant leur vassalité et leur frayeur. Sans jamais les regarder, elle les accuse d'avoir commis le crime indéfendable et abominable de lèse-majesté, délit qu'elle compare à la lèpre. Alvarenga se lève et - avec le corps à moitié courbé et les mains en légère position de prière, de supplique - se met à réciter un poème en honneur de « l'auguste gouvernante », avant de se réagenouiller aux pieds de la « grande, sage et juste » souveraine.

Dès que la reine part, ils se tournent tous vers Tiradentes et l'offensent. L'outragé répond, de manière héroïque, que « s'il avait dix vies, les dix vies il les donnerait » afin de mieux souligner sa bravoure et son engagement. Après une sorte de confession collective faite à l'arrachée à des prêtres dans la cour, la reine revient et les retrouve à nouveau agenouillés, à l'exception toujours de Tiradentes, qui, impassible et stoïque, reste digne en attendant sa peine sans jamais s'incliner devant la monarque qu'il considérerait comme une étrangère, un envahisseur. Il est le seul condamné à mort, à la pendaison, alors que tous les autres ont reçu comme punition le bannissement éternel. Heureux, ils la remercient et se congratulent, démontrant toute leur faiblesse. La reine ordonne que la tête de Tiradentes soit coupée et clouée sur le point le plus haut de la ville et que son corps soit dépecé en morceaux et éparpillé le long du chemin des mines. Afin de démontrer la grandeur et la dignité de Tiradentes, et pourquoi pas du peuple, et de positiver jusqu'au bout son action, l'affirmant comme le seul véritable révolutionnaire de la conjuration, l'instance narrative le filme en légère contre-plongée latérale en train de féliciter Gonzaga, lequel, hautain, ne répond pas, tandis que personne ne semble se soucier du sort de Tiradentes, hormis son esclave. Comme l'observe Bernadet :

« aussi éloigné que Joaquim se maintienne par rapport au héros, moins Tiradentes apparaît dans le film, plus il se glorifie en 'négatif', c'est-à-dire, pas forcément pour ce qu'il fait, mais c'est par opposition au comportement délétère des intellectuels que Tiradentes gagne sa positivité. Et cette dernière atteint une dimension héroïque par le verdict et par le châtement qui n'atteint pas les autres [dans la même intensité]¹³¹⁹ ».

Ou encore :

« *Os inconfidentes* ne focalise pas autant sur Tiradentes, ni sur la conjuration, mais se restreint aux intellectuels insurgés. Joaquim Pedro procède à une critique qui souligne l'absence, de la part de ces conjurés, d'une attitude active, d'un projet révolutionnaire, leur éloignement du peuple, leurs liens avec l'élite brésilienne. *Os inconfidentes* sont, fondamentalement, des personnes qui parlent, dont l'action se résume et se vide dans la parole et dont l'inaction s'y sublime. Ainsi, tout s'organise dans le film pour faire ressortir la

¹³¹⁹ BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. São Paulo, Nobel, 1982. p.77.

parole des personnages ; les constructions symétriques constituent une sorte de scène traditionnelle pour la parole des personnages¹³²⁰».

Tandis que l'on prépare Tiradentes pour la mort, on voit des images rapides de Tomas Antonio Gonzaga exilé au Mozambique, lequel, fidèle à son arrogance et à son élitisme refuse sa femme et son fils métis. On voit également des images de José de Alvarenga Peixoto qui meurt en Angola. Après la pendaison, on voit un public assis sur l'herbe applaudir la mort de Tiradentes devenu héros national. Mais les applaudissements indiquent aussi que tout n'était qu'un spectacle vivant, actuel, ce qui explique les constants regards-caméra des acteurs et le fait que l'appareil soit figé et placé théâtralement, à plusieurs reprises, dans la position de l'orchestre. Outre l'aspect théâtral, ces regards caméras successifs signifient aussi une rupture de la fiction, une tentative d'attirer l'attention du public/peuple en l'invitant à prendre conscience, de façon brechtienne, d'un spectacle qui se passe non pas dans un passé lointain, mais dans le présent, devant leurs yeux.

À la toute fin, nous revoyons le plan de la viande pourrie, ainsi que celui d'une tête de mort sur laquelle se superpose le mot fin. Les deux plans ont sûrement un rapport avec le présent du Brésil et avec les assassinats perpétrés par les militaires qui avaient exterminé ou arrêté la majorité des membres des groupes armés brésiliens. Le Brésil de 1972, comme celui de 1789, exhalait l'odeur de la chair putrescente et de la mort.

Cette fin ne fait que confirmer l'idée que l'œuvre est une allégorie du Brésil de l'époque de sa réalisation. Ainsi, dans sa contextualisation, l'autoritarisme inexorable de la reine est comparé à celui des militaires, la répression de la première égale celle de la dictature militaire brésilienne, l'échec des conspirateurs est celui de la gauche, leur élitisme envers Tiradentes renvoie aux rapports difficiles entre les intellectuels et le peuple, tandis que leur trahison envers le héros populaire rappelle la trahison de la bourgeoisie tout en dénonçant l'impossibilité du supposé front unique. Dans ce cas, le personnage de Tiradentes peut autant être représenté comme le symbole du peuple méprisé par l'élite intellectuelle que comme le modèle de la gauche et son rêve utopique et impossible d'union avec une bourgeoisie supposée progressiste visant, dans leur conception stalinienne de la révolution par étapes, la réalisation d'une révolution bourgeoise, avant la révolution socialiste. Le résultat, autant dans la fiction que dans la réalité, est que la gauche a été abandonnée par une bourgeoisie entièrement tournée vers ses problèmes personnels et ses intérêts propres, qui, le moment venu, a choisi le camp du plus fort, abandonnant la gauche à son calvaire. Dans les deux cas le prix a payé a été très chers, étant donné que des intellectuels ont été emprisonnés, exilés ou assassinés ; dans les deux cas, la révolution a échoué et le peuple -

¹³²⁰ BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 75.

entièrement coupé des résolutions qui étaient prises, soi-disant, en son nom - n'a été qu'un simple spectateur passif de la tragédie de la gauche brésilienne, comme le dénonce la fin du film. Comme le dit Peixoto à Barbara Heliodora, sa femme, « les héros n'arrivent à la gloire qu'après avoir été égorgés ». Les applaudissements du public à la fin portent le double sens de glorification du héros et d'immobilisme d'un peuple qui, n'ayant pas été préparé, n'a pas su comment résister, restant cantonné dans son rôle d'expectateur passif.

Quoique réalisé dans le cadre des films historiques stimulés par les militaires au début des années 1970, afin de glorifier les grands événements historiques du pays et surtout d'éviter ou de rendre difficile une réflexion sur l'actualité, le film est, indubitablement, comme nous avons pu le constater jusqu'ici, une lecture du passé à la lumière du présent. Comme l'observe Ismail Xavier :

« Le plan séquence, les mouvements et le discours vers la caméra s'organisent pour mettre en évidence la suprématie de la parole, le théâtre et le jeu de vanités, d'ambitions, de la « conspiration de cabinet¹³²¹ » - l'échec du mouvement, selon la manière dont il est survenu (l'intellectuel distant des dominés), c'est une expérience passée qui se représente pour penser le processus politique actuel, dans la lignée des questionnements typiques de *Terra em transe* et *O bravo guerreiro*¹³²² ».

Cette idée est corroborée par le fait que la version de Joaquim Pedro de Andrade s'oppose à la plupart des versions qui considèrent les poètes insurgés comme des modèles d'héroïsme, d'engagement et de nationalisme. Joaquim Pedro préféra s'aligner aux analyses révisionnistes et autocritiques réalisées par la gauche après 1964¹³²³, qui réduisaient l'importance de leur rôle au profit de Tiradentes. Pour Oswald d'Andrade, par exemple, pour qui Gonzaga, Costa et Peixoto constituaient « la constellation initiale de notre indépendance littéraire¹³²⁴ », « les conspirateurs ont signalé aux générations à venir du Brésil quel était le rôle de l'intellectuel dans les luttes pour le progrès humain¹³²⁵ ». La critique du film vise davantage le comportement des intellectuels de gauche des années précédant le coup d'Etat que les poètes brésiliens de la fin du XVIIIe siècle.

¹³²¹ Réalisée par un petit groupe.

¹³²² XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 81.

¹³²³ La compagnie Teatro de Arena avait déjà mis en scène une version contemporaine de cette histoire où Augusto Boal critiquait, dans le spectacle *Arena conta Tiradentes*, la position embourgeoisée et impopulaire des intellectuels qui ont participé à la tentative de révolution, en faisant une analogie entre l'échec de la gauche pré-1964 et l'actualité du Brésil de 1968, l'année de sa production. Dans la pièce, comme dans le film, Tiradentes est le seul véritable révolutionnaire. Ce spectacle, comme il l'a déjà été dit dans ce travail, s'oppose à la résistance passive prônée par le PCB et incite à la lutte armée.

¹³²⁴ ANDRADE, Oswald. *A Arcadia e a inconfidência*. Thèse de 1945 pour le concours pour la chaire de littérature brésilienne de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Sociales de l'Université de São Paulo. Apud : BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 75.

¹³²⁵ Idem. Ibidem.

La vanité montrée par les intellectuels dans le film, l'obsession pour la forme de leurs œuvres et de leur discours, ainsi que leur langage maniéré, incompréhensible même pour une large majorité du public lettré (raison probable de l'échec commercial du film), est aussi une forme d'autocritique, une manière de condamner l'incommunicabilité des œuvres du cinéma novo de la première phase, considérées comme très éloignées du public qu'elles voulaient atteindre. En ce sens, étant donné que le film n'a pas eu énormément de succès auprès du public, nous nous demandons dans quelle mesure le film de Joaquim Pedro de Andrade ne répéterait pas, comme l'observe Bernadet à partir de l'analyse de Ribeiro Tavares¹³²⁶, le mécanisme qu'il critique en rapprochant le rapport entre « cinéaste-film/public cinématographique » du rapport entre « intellectuels-conjurés/Peuple¹³²⁷ ». Nous pensons que cette question n'a pas traversé l'esprit de son réalisateur de même qu'elle n'avait pas été envisagée lors de la réalisation des films de la première phase du cinéma novo. D'ailleurs, c'est pour cette raison que le film, malgré les quelques détails filmiques et extra-filmiques qui le situent bien dans l'époque où il a été réalisé, peut être associé, par sa thématique, aux films réflexifs de la deuxième phase où la nécessité de dialoguer avec le public n'était pas encore un impératif et commençait à peine à se mettre en marche. Néanmoins, si nous pensons à la valorisation du peuple, quoique timide et un peu ambiguë, à partir de la condamnation véhémente qui est faite du comportement des intellectuels envers ce dernier, outre le fait qu'il s'agit d'une grande production en couleur, il ne fait pas de doute qu'il s'agit bien d'un film de la troisième phase, où l'on cherchait à dialoguer avec le public/peuple.

Quando o carnaval chegar

Le film réalisé par Carlos Diegues en 1972 est un véritable hommage aux *chanchadas*. Il raconte l'histoire d'une compagnie musicale itinérante qui parcourt le pays dans un autobus peint de manière carnavalesque. Cinq personnages : Lourival (ou simplement Louro, surnom qu'il n'aime pas), l'imprésario de la compagnie qui parle, marche et s'habille comme un *malandro* ; Paulo, le compositeur et grande vedette de la compagnie ; Mimi, une jeune intellectuelle issue d'une famille riche décadente ; Rosa, une jeune femme originaire du *sertão* brésilien, très moderne et indépendante qui se balade sur une petite moto, mais qui est aussi très superstitieuse, comme la plupart des *sertanejos*. Elle ne fait rien sans consulter sa mère de saint ; et Cuíca, le jeune Noir, chauffeur de l'autobus qui espère une opportunité pour son groupe de samba. Comme c'était le cas

¹³²⁶ « Os Inconfidentes ». TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set 1972. Suplemento Literário. p. 6.

¹³²⁷ BERNADET, Jean-Claude. *Piranhas no mar de rosas*. Op. cit. p. 76.

dans plusieurs *chanchadas*, le récit du film raconte les péripéties du groupe pour arriver à monter un spectacle pour un roi de passage pendant le carnaval *carioca*.

Nous avons divisé le film en trois parties.

La première partie présente les personnages et l'intrigue, aussi mince et légère que celles des *musicarnavalesques* qui furent souvent très critiqués par les cinémanovistes. Le premier plan du film est un plan rapproché de Lourival (Hugo Carvana¹³²⁸), qui porte un chapeau de *malandro*. Après le titre du film, nous le voyons, dans un plan général et légèrement éloigné, assis sur les marches d'une scène avec derrière lui sept jeunes femmes aux corps exubérants qui, le dos tourné à la caméra, partiellement habillées et déguisées, portent chacune une petite pancarte. La scène, comme la plupart des décors des *chanchadas*, est pauvrement décorée avec des ballons suspendus un peu partout, des confettis et des serpentins par terre. En se tournant vers la caméra, elles soulèvent une à une les pancartes - selon les instructions de Lourival qui, comme un maître de cérémonie, danse parmi elles - où sont inscrits les noms des membres de toute l'équipe du film.

Ensuite, on voit des images de la ville de Rio de Janeiro décorée pour le carnaval, ainsi que de quelques passants déguisés. On voit aussi une grande affiche avec le nom d'Oscarito écrit avec des lettres colorées et drôles qui renvoient directement à l'esprit carnavalesque des personnages joués par l'acteur dans plusieurs *chanchadas*. A gauche, presque écrasé par l'affiche qui occupe tout l'écran, nous voyons quelques passants en train de participer au carnaval de rue. Ensuite, on voit Paulo (Chico Buarque), Mimi (Nara Leão) et Rosa (Maria Bethânia) chanter la chanson « Cantores do radio » qui renvoie non seulement au film *Alô, alô, Carnaval !*, réalisé par Adhemar Gonzaga en 1936, dans lequel Carmen Miranda et sa sœur, Aurora Miranda, interprètent cette chanson, mais également à l'importance que la radio avait pour les *chanchadas*. Les trois personnages sont sur une scène et portent des fracs en satin très brillants, des hauts de forme et des cannes, comme les deux sœurs Miranda. Puis on les voit descendre d'un train interrégional, comme dans plusieurs *chanchadas*, en chantant la même chanson, mais habillés autrement, signalant, comme l'énoncent les paroles des chansons, l'aspect itinérant de leur compagnie. Ils sont attendus par Cuíca, un personnage noir qui est le chauffeur de l'autobus. Ce dernier porte une chemise à rayures horizontales, mais non comme celles qui caractérisaient les *malandros* et qui sont portées par une immense majorité des musiciens et danseurs de ces films populaires. Cette fois-ci, il s'agit d'un maillot de l'équipe de football Flamengo, le club qui a le plus grand nombre de supporters au Brésil. Ainsi, outre la référence à la ville de Rio, le maillot sert aussi à signaler les origines

¹³²⁸ Le choix de l'acteur n'est pas un hasard. Même s'il peut être considéré comme un typique acteur cinémanoviste, ayant travaillé dans plusieurs films et avec presque tous les réalisateurs du mouvement, Hugo Carvana a commencé dans la *chanchada*. Par ailleurs, ces premiers films en tant que réalisateur sont totalement influencés par la *chanchada*.

doublément humbles du personnage : il aime le football et supporte un club de la masse populaire. L'association football, peuple, aliénation n'est pas très loin.

Les noms des deux personnages féminins principaux sont aussi des hommages à la chanson et aux grands compositeurs et interprètes de la musique populaire brésilienne¹³²⁹. Mimi renvoie aux chansons *Linda Mimi* (« Belle Mimi»), de João de Barro (Braguinha), et à *Cadê Mimi* (« Où est Mimi»), de João de Barro et Alberto Ribeiro, que le chanteur Mário Reis¹³³⁰ interprète respectivement dans les films *Estudantes*, réalisé par Wallace Downey en 1935, et *Alô, alô, carnaval !* Rosa rend très probablement hommage à Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, et sa chanson éponyme.

L'autobus du groupe - qui s'appelle Sheila comme la vieille voiture du chauffeur de taxi de la *chanchada Rico ri à toa*, le premier film de Roberto Farias réalisé en 1957, s'appelle Fubica - fonctionne mal, peut-être pour dénoncer la précarité du groupe, mais aussi pour rappeler les vieilles comédies musicales où les éléments des décors étaient les plus simples possibles. Lourival part rencontrer un gangster qui s'appelle Anjo qui, on le découvrira plus tard, est interprété par José Lewgoy, l'acteur qui, outre avoir été le principal vilain des *chanchadas*, joue un personnage éponyme dans *Carnaval no fogo*, le film de Watson Macedo, réalisé en 1949, qui est considéré comme celui qui a renouvelé le genre en établissant sa nouvelle formule. Son homme de main est Wilson Grey, qui apparaît dans des dizaines de films populaires. Avant d'arriver au bureau/maison d'Anjo, où il impose que le groupe fasse un spectacle pour un roi de passage par le carnaval de Rio, Lourival croise dans le couloir l'actrice Odette Lara qui joue son propre rôle comme cela était récurrent dans les comédies populaires.

Ensuite Mimi et Rosa apparaissent en train de chanter, avec le même déguisement brillant du premier numéro musical, dans le salon d'un appartement improvisé en scène, avec une photo d'un lieu tropical, comme c'est le cas dans plusieurs *chanchadas*. Elles chantent face à la caméra. La chanson, comme beaucoup d'autres du film, n'a pas une importance dramatique.

Dans la deuxième partie du film commencent les obstacles rencontrés par le groupe pour monter le spectacle pour le roi. Juste avant de partir réaliser un spectacle dans l'hôtel Quitandinha - un palace localisé dans la ville Petrópolis, dans l'état de Rio de Janeiro, et qui a servi de lieu à plusieurs *chanchadas*, notamment pour *É fogo na roupa !* film réalisé par Watson Macedo en 1952, qui s'y déroule presque entièrement -, Paulo est dragué par une belle jeune fille, Virgínia, ce qui suscite la

¹³²⁹ L'expression « musique populaire » est employée ici dans le sens de musique qui plaît au peuple, à la masse, et non dans le sens que nous connaissons aujourd'hui et qui qualifie la musique considérée de qualité, une musique plus intellectuelle et qui n'est pas forcément populaire dans la mesure où elle ne se vend pas forcément beaucoup et qu'elle n'atteint pas le peuple, la base de la pyramide sociale.

¹³³⁰ L'histoire de la vie du chanteur est le thème d'un film sur la musique populaire brésilienne au XXe siècle, *O Mandarin*, réalisé par Julio Bressane en 1995.

jalousie de Mimi qui l'aime en silence. Rosa rend visite à sa mère de saint qui lui dit qu'elle doit quelques obligations à *Exu* et qu'elle doit impérativement « faire le saint », le rite d'initiation dans le *candomblé*, moment où la personne découvre son *orixá*¹³³¹ protecteur et lui doit obéissance et respect. Ce qui signifie aussi que la personne doit s'isoler du monde pendant environ trois semaines (ce qui l'empêcherait de participer au spectacle). Pendant le concert à l'hôtel, Cuíca rencontre une Française - comme il y en avait beaucoup dans les *chanchadas* (comme la comtesse de Bougainville qui séduit le pianiste dans *É fogo na roupa*, film auquel *Quando o carnaval chegar* semble rendre hommage) - qui veut l'emmener avec elle à Paris.

Durant ce même concert, Paulo, partiellement habillé comme un *malandro*, chante une samba triste avec une petite voix, loin de la joie et de l'humour carnavalesques. C'est parce que cette chanson, *Quando o carnaval chegar* (« Quand le carnaval arrivera »), qui prête son titre au film, raconte l'histoire de quelqu'un qui se réserve pour le moment où le carnaval, considéré ici comme synonyme de grande joie, va arriver. Dans la musique, le carnaval n'est pas décrit comme un moment d'aliénation mais comme l'occasion quasiment révolutionnaire de manifester tout son mécontentement. La musique, notamment la deuxième partie, est une critique voilée de la dictature et une apologie de la résistance par le biais démocratique.

« Et qui m'offense, en m'humiliant, en m'écrasant

En pensant que je vais endurer

Je me réserve pour le carnaval qui arrive

Et qui me regarde être battu par la vie

Et doute que je vais répliquer

Je me réserve pour le carnaval qui arrive

Je vois les premières lumières du jour arriver

En nous demandant de chanter

Je me réserve pour le carnaval qui arrive

J'ai beaucoup de joie, ajournée

Suffoquée, si je pouvais crier

Je me réserve pour le carnaval qui arrive¹³³²»

¹³³¹ Le mot *orixá* est le résultat de la juxtaposition de Ori, qui signifie tête, avec Xá, qui signifie gardien, maître.

¹³³² Lettre et musique de Chico Buarque.

En fait, empêchés tous les deux de parler par le bâillon de la censure militaire post-AI 5, la métaphore de la chanson est la même que celle du film. Après quelques quiproquos concernant le show pour le roi, le groupe se sépare et se reconstitue, sous la pression d'Anjo et de son homme de main, avant de se séparer et de se reconstituer à nouveau à la fin du film. Au départ, Mimi quitte le groupe par jalousie de l'histoire d'amour entre Paulo et Virgínia ; Rosa, pour faire son initiation au *candomblé* et Cuíca pour partir avec la Française. Mais à la fin, lorsque Mimi finit par accepter la perte de Paulo, que Rosa est empêchée de faire son initiation par Anjo, qui achète le terrain du *terreiro* et renvoie sa mère de saint à Salvador de Bahia, et que la Française abandonne Cuíca, c'est Paulo qui se désiste quand il apprend que Virgínia a été incorporée au groupe sous la pression d'Anjo qui tente de subjuguier par la violence ou par la pression économique la vie de chacun d'entre eux.

La dernière partie du film, consacrée au dénouement, commence après cette séquence du refus de Paulo qui donne l'impression de n'être qu'un caprice de star, mais qui, en fait, comme on le verra à la fin, est un acte de résistance au gangster qui impose son pouvoir, mais également au roi. Lourival apparaît sur une scène et annonce avec beaucoup d'humour qu'en raison d'une crise de conscience Paulo n'est pas allé à la fête pour le roi. Il se dirige vers le public du théâtre, qu'on ne voit pas, et résume tout ce qui s'est passé jusqu'alors dans un film, d'après lui, raconté par les musiques et les personnages eux-mêmes. Son attitude renvoie au rôle du « compère », ce personnage d'influence française qui était très récurrent dans le théâtre de revue et qui fonctionnait en même temps comme présentateur, commentateur, danseur, chanteur, etc. en traversant « la revue d'un extrême à l'autre comme pour coudre ensemble les divers tableaux, cristallisant la dynamique du pacte avec le public, caractéristique propre du théâtre populaire¹³³³ ». Le personnage devait être représenté par « le premier comique de la compagnie, qui devait le jouer avec talent, désinvolture et, surtout, avec beaucoup de sans-gêne, étant donné que plusieurs fois il devait improviser par rapport au comportement du public¹³³⁴ ». Il dit, en regardant la caméra, que la fête du roi, « qui aurait dû être le plus grand succès de leurs vies, a été le plus grand fiasco, un grand échec ». Avec cette utilisation du rôle du « compère », le film rend ainsi un grand hommage au théâtre populaire dans la forme du théâtre de revue qui a eu une immense influence sur les *chanchadas*.

Après avoir vu des images de leur autobus en train de brûler, comme pour signaler la fin de leur compagnie, on les voit réunis sur une plage. On voit Virgínia qui arrive en s'excusant et on entend la voix off de Lourival, sur fond de musique dramatique, expliquant qu'elle avait comploté pour l'échec du show pour le roi en pensant à leur unité. Lourival explique que s'ils avaient réussi le

¹³³³ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de revista no Brasil*. Op. cit. p. 117.

¹³³⁴ Idem. *Ibidem*.

concert pour le roi, ils ne seraient plus jamais les mêmes (parce que la réalisation du concert pour le monarque aurait symbolisé leur reddition, leur soumission et leur acceptation de la tyrannie d'Anjo. Si le concert avait eu lieu, ils auraient accepté et collaboré avec l'imposition dictatoriale d'Anjo. L'échec du concert sabote, en quelque sorte, le pouvoir absolu d'Anjo). Paulo la remercie pour l'échec et l'embrasse avec l'approbation de Mimi. Ici, ne pas chanter et/ou transformer le spectacle pour le roi en échec acquiert un caractère de résistance pacifique contre une force absolutiste et autoritaire quelconque, ce qui n'empêche pas le groupe de vouloir se défaire (encore une façon de prôner une résistance pacifique au totalitarisme des militaires). Lorsqu'ils s'apprêtent à se séparer à nouveau, chacun prenant une direction différente, Paulo commence à chanter la musique du début du film, *Os cantores do radio*, ce qui les réunit à nouveau. La même musique continue sur une scène où tous, y compris Virgínia, chantent et dansent. Après un concert sans public, ils sont en train de s'interroger sur les causes de l'échec lorsqu'arrive l'ex-homme de main d'Anjo, qui, ayant été viré pour avoir essayé de chanter une samba à l'émission du présentateur Chacrinha, leur demande de l'intégrer dans le groupe. En arrivant à amadouer un criminel, l'homme de main d'un gangster, la samba devient quasiment révolutionnaire, transformatrice en tout cas. En tirant de sa poche un pistolet qui se révèle être à eau, comme il y en avait beaucoup pendant le carnaval autrefois, il provoque le fou rire de tout le monde, qui s'oppose à l'idéologie du sérieux des films du cinéma novo. C'est l'occasion dont profite l'instance narrative pour rendre un grand hommage au carnaval de rue de la ville, celui où le peuple, dans une véritable explosion de joie, dévoile toute sa créativité en manifestant allègrement, intensément et librement son contentement à travers les rues. Ainsi, on voit sur la rue transformée en scène, des hommes habillés en femme, en bébé, en tzigane, en robots, en Indiens etc. Le carnaval est représenté comme une grande fête populaire, moment de véritable liesse et de communion, loin de l'idée d'aliénation des films de la première et de la deuxième phases du cinéma novo.

D'après Ismail Xavier, qui semble observer avec froideur et une certaine mélancolie du cinéma engagé l'avènement de ce genre de films :

« L'émergence du carnaval, à partir des années 1970, est multiforme et se présente dans les multiples sphères de la production. Moins absorbé par l'état d'alerte révolutionnaire, ou en considérant la révolution comme fête¹³³⁵, communion collective [...], le cinéaste abandonne l'équation qui unit fête et aliénation¹³³⁶. En couronnant une constellation qui inclut la mulâtresse sensuelle, le *malandro*, des pratiques religieuses populaires et le football, le carnaval est revalorisé comme emblème de l'identité nationale, cristallisation

¹³³⁵ Le cas de la chanson de Chico Buarque cité ci dessus.

¹³³⁶ Le cas de ce film de Carlos Diegues.

majeure d'une formation syncrétique, affirmation d'une culture où il y a encore de la place pour le rituel orgiaque¹³³⁷».

Dans le dernier plan du film, ils sont dans un nouvel autobus, une nouvelle Sheila toujours très carnavalesque. La caméra opère une panoramique de gauche à droite pour les montrer, en gros plan, en train de dire au revoir au public en souriant et en regardant directement vers la caméra. Cette fin renvoie au dernier plan de *Garotas e samba*, film réalisé en 1957 par Carlos Manga, lorsque les acteurs souriants, bras dessus bras dessous, disent au revoir au public en regardant vers la caméra. Ils reprennent la route pour continuer à donner des concerts itinérants à travers l'état de Rio de Janeiro et peut-être le pays.

Le film est celui qui incarne le mieux la critique d'une certaine idéologie du sérieux, il comporte plus de musique que dans n'importe quel *musicarnavalesque*. Une musique qui fait figure de dialogue, même si elle n'est pas toujours associée à la très mince intrigue. Le film, tel que les *chanchadas* auxquelles il rend un grand hommage, célèbre aussi la culture populaire en présentant plusieurs genres différents de danses et de rythmes brésiliens et étrangers, mais réservant une place spéciale et privilégiée à la samba. Comme dans les *chanchadas*, quelques personnages sont appelés par leur surnom, tels que Louro, Cuíca et Anjo, ce qui est une caractéristique des milieux populaires reprise par les films populaires. Pour cette raison, Lourival déteste qu'on l'appelle Louro et Cuíca, quand il pense qu'il va quitter la favela pour vivre en France, refuse son surnom et demande à ce qu'on appelle désormais Charles, comme Charles de Gaulle, dit-il. En quittant le milieu populaire, il pense devoir aussi abandonner son surnom car le nom, comme nous avons déjà analysé, est une sorte de classificateur et d'indicateur sociaux. Le film utilise aussi quelques expressions argotiques et populaires.

Toutefois, au contraire des comédies populaires, il n'y a pas de carnavalisation, c'est-à-dire, le monde n'y est pas mis à l'envers. Comme la culture populaire n'y est pas représentée comme une vision du monde des classes subalternes, il n'y a aucune critique sociale, pas de critique des mœurs et une absence des problèmes qui affligeaient les plus démunis, comme il y en avait dans une grande partie des films populaires. Il y a une critique voilée au moment politique qui apporte un côté engagé qui échappait à la plupart des comédies populaires, considérées pour cette raison comme aliénées (invariablement à tort comme nous avons pu le vérifier). D'après Rocha, cette légère politisation fait du film « la première *chanchada* de gauche¹³³⁸».

¹³³⁷ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 97.

¹³³⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 351.

Il faut noter aussi que, au contraire des acteurs originaires des milieux et des arts populaires ou de l'univers de la radio qu'on retrouvait dans les *chanchadas*, nous avons ici affaire à des artistes à la fois intellectuels et membres de la classe moyenne. Les chansons sont aussi d'un autre niveau, puisque la plupart des chansons ont été composées par le compositeur intellectuel Chico Buarque. Mais rien de cela ne gâche la révérence qui est faite aux films populaires, comme l'observe avec beaucoup d'humilité son réalisateur :

« Quand j'ai voulu faire cet hommage à la *chanchada*, je ne pensais pas seulement à la structure comme un genre cinématographique. Je pensais aussi à une chose que nous avions beaucoup méprisée pendant notre adolescence, notre jeunesse et que j'ai appris à respecter à l'âge mûr et surtout quand je suis retourné au Brésil [après l'exil]. [Je voulais] Respecter cette forme populaire de manifestation dramatique qu'était la *chanchada*. Il y avait un mépris des intellectuels envers le genre. Paulo Emílio Salles Gomes a dit que la *chanchada* a enseigné le cinéma brésilien à parler et c'est vrai. Parce qu'il s'agissait d'une manière de critiquer la réalité brésilienne avec humour, d'une manière superficielle entièrement ingénue, une chose *naïve*¹³³⁹. Le genre en général a souvent été associé à un événement politique, économique, social du Brésil pendant ces moments-là des années 1950 : le pétrole, la corruption, le carnaval. Des choses qui se discutaient publiquement. [...] Notre combat vis-à-vis de la *chanchada* a été purement une nécessité tactique et non pas stratégique. Le combat fut mené pour que le public comprît que nous étions d'une nature différente. Avec cette nécessité tactique de dissocier pour expliquer on commet une injustice. Plus tard, j'ai compris personnellement que je commettais une trahison envers l'une des principales influences de mes films, qui est la *chanchada*. Alors, *Quando o carnaval chegar* était un règlement de compte avec tout cela, c'était une tentative de retourner à la reconnaissance de ce que, en fin de compte, la *chanchada* n'a pas seulement influencé mon cinéma, mais aussi les films de Nelson, des cinéastes plus liés à Rio de Janeiro, de Leon, et même de Joaquim Pedro¹³⁴⁰».

Mais le film n'a pas bien été accueilli par la critique. Pour Jean-Claude Bernadet, le film faisait partie de ceux qui méprisaient la *néo-chanchada* et se tournaient vers les *chanchadas* traditionnelles qui commençaient à susciter l'intérêt des intellectuels parce que :

« L'ancienne *chanchada* avait un public (la nouvelle aussi), représentait des valeurs 'populaires' plus authentiques : ce sont des arguments qui conduisent des personnes cultivées à trouver de bon ton de se tourner vers elles avec tendresse et supériorité. C'est ce que fait *Quando o carnaval chegar*, qui se passe partiellement dans l'hôtel Quitandinha de l'âge d'or de l'Atlântida, en citant quelques films, en utilisant un acteur caractéristique de l'époque (Lewgoy). La vieille *chanchada* se rend digne dans la *metachanchada*, non plus pour la consommation du grand public, mais pour la consommation des appréciateurs. On actualise le tableau avec des valeurs modernes, tels Chico Buarque, Nara, Bethânia. Mais la synthèse ne se fait pas : on ne synthétise pas des valeurs de l'actuel 'chanson populaire' avec les valeurs de la vieille *chanchada* revisitée,

¹³³⁹ En français dans le texte.

¹³⁴⁰ OROZ, Silvia. *Carlos Diegues : os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984. p. 85.

comme on n'arrive pas non plus à dépasser les deux ordres de valeur. Le film devient une juxtaposition de valeurs, dans une tonalité passéiste¹³⁴¹«.

Nous divergeons de Bernadet seulement en ce qui concerne le public de ces films, puisque nous pensons que cette redécouverte des comédies populaires, dans la mesure où elle faisait partie d'une tentative consciente de dialoguer avec le grand public, avait l'intention de les sortir du cercle des simples appréciateurs, même si cela a été un peu forcé par les circonstances politiques de l'époque. Indépendamment de leur réussite ou de leur échec, nous pensons que les films de la troisième phase ont cherché une synthèse entre le cinéma populaire et le cinéma d'auteur, comme c'est encore le cas du prochain film que nous analyserons dans ce travail.

O amuleto de Ogum

Le film, réalisé en 1974 par Nelson Pereira dos Santos, raconte l'histoire d'un enfant, Gabriel, dont la mère décide, après l'assassinat de son père et de son frère à l'intérieur du Brésil, de *fermer son corps*¹³⁴² dans un *terreiro de umbanda*¹³⁴³. Dix ans plus tard, il arrive à Duque de Caxias, ville de la périphérie de Rio de Janeiro à la réputation violente, afin de travailler pour un puissant patron de la loterie clandestine intitulée jeu de l'animal. Transformé en assassin professionnel, il acquiert la réputation d'immortel et se rapproche de la jeune femme de son patron qui cherchera, par tous les moyens, de se venger et de l'exterminer.

Le film peut être divisé en deux grandes parties, chacune contenant six sous-parties. La première grande partie représente la fermeture du corps de Gabriel, son départ vers une grande ville et son initiation à la vie criminelle, tandis que la deuxième représente sa vie mystique et la tentative inexorable de vengeance de la part de Severiano, son ex-patron, en raison du fait que Gabriel, en se sentant trahi par son patron, lui a « piqué » sa femme.

La première sous-partie commence avec une sorte de prologue où un aveugle est violemment attaqué par trois délinquants qui lui volent son argent et lui demandent de leur raconter une histoire. L'aveugle leur dit qu'il va « raconter une histoire vraie qu'il vient à peine d'inventer », ce qui fait penser à la « vérité inventée » qui apparaît dans la chanson de la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol*. Avec cette phrase placée au début et non à la fin comme dans le film de Rocha, le narrateur

¹³⁴¹ BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro : propostas para uma historia*. Op. cit. p. 171.

¹³⁴² Fermer le corps signifie protéger le corps des mauvais esprits et contre les ennemis.

¹³⁴³ Religion afro-brésilienne qui s'est développée au cours du XXe siècle et mélange les cultes d'origine bantoue avec l'indigénisme, le catholicisme et le spiritisme d'Allain Kardec.

aveugle et l'instance narrative semblent s'excuser de toute invraisemblance possible et affirmer l'aspect fictif de leur récit, ce qui éloigne le film de la tentative d'imposer une fiction comme réalité de la première phase du cinéma novo. L'aveugle prend sa guitare et commence à raconter son histoire, une aventure urbaine, à la manière de la littérature de *cordel* et des chanteurs du *Nordeste* brésilien, d'où venait la plupart des habitants de la région où se passe le récit.

La deuxième sous-partie, qui commence aussitôt après que l'aveugle annonce le titre de son histoire : *O amuleto de Ogum* (*L'amulette d'Ogum*), titre qui est aussi celui du film, raconte l'assassinat du père et du frère de Gabriel, alors âgé d'une dizaine d'années, et le postérieur rituel de « fermeture¹³⁴⁴ » de son corps dans un *terreiro* de *umbanda*, où il est amené par sa mère afin de protéger sa vie. La première apparition de l'enfant se déroule au milieu d'un petit bois, l'habitat préféré d'Ogum. A la fin du rituel de fermeture du corps, le *babalorixá* (le « père de saint ») dit que son corps est fermé contre ses ennemis et ils chantent que seul Dieu est son général, dénotant le rapprochement de cette religion avec le catholicisme. Un travelling avant le montre, en gros plan, avec l'amulette autour du cou. Pour mieux attirer l'attention sur le jeu et la sémantique des couleurs qui traversera tout le reste du film, cette partie est en noir et blanc.

Comme cette séquence se passe en milieu rural et que le fils aîné, qui tombe dans les bras de sa mère, s'appelle Fabiano, comme le personnage principal du film *Vidas secas*, nous pouvons penser que le film fait allusion aux crimes familiaux et à la violence des grands propriétaires terriens qui sévissent encore à l'intérieur du Brésil comme dans les cas du livre de Graciliano Ramos et de l'adaptation de Nelson Pereira dos Santos, ainsi comme nous pouvons voir ces personnages comme des migrants du *Nordeste* brésilien, de *retirantes*, expulsés de la campagne par la sécheresse, le manque de terres pour cultiver et le manque de travail.

La troisième sous-partie, qui se déroule dix ans plus tard, représente son arrivée déjà adulte dans une grande ville sur un air de samba. Dès qu'il arrive chez Severiano¹³⁴⁵, nous entendons une discussion entre l'un de ses hommes de main et un *babalorixá* sur la nécessité d'obéissance aux exigences des *orixás* pour que les choses se passent bien, pour que les demandes des fils de saint soient acceptées. Avant de recevoir le jeune homme, nous voyons Severiano, le vilain du film, terminer de lire sa lettre de présentation et se moquer des croyances vulgaires du peuple qui lui permettent de supposer qu'un être humain comme Gabriel, ou lui-même, puisse avoir le « corps fermé » ; des bêtises auxquelles il n'a jamais cru, même quand il était enfant, dit-il. Ensuite il passe

¹³⁴⁴ Voir note 1342.

¹³⁴⁵ Il est probable que le nom du vilain, Severiano, soit une critique du producteur, distributeur et exploitateur brésilien Luiz Severiano Ribeiro, souvent décrit comme l'un des principaux opposants du cinéma novo et du cinéma brésilien de manière générale.

la lettre au docteur Baraúna¹³⁴⁶, une sorte de comptable, de meilleur ami et de conseiller, qui lit la lettre et dit que « c'est pour cela que le *Nordeste* ne progresse pas. Il y a encore ceux qui croient à cette histoire de 'corps fermé' ». Le docteur Baraúna incarne dans le film le représentant du rationalisme et, concernant la culture populaire, la vision des intellectuels de gauche d'avant 1964. Gabriel est envoyé dans une espèce de ferme où il apprend à tirer, où il est initié au métier de tueur à gages par Chico de Assis. Plus tard, après avoir déjà tué plusieurs personnes, Gabriel, qui fait semblant d'être aveugle, n'arrive pas à tuer sa victime, gêné par le fait qu'elle l'aide gentiment à traverser la rue, ce qui oblige Chico de Assis à le faire, mettant ce dernier en colère. Avec la réaction de Gabriel, l'instance narrative signale la solidarité des membres de l'*umbanda*, connue par leurs actions de charité envers les plus nécessiteux. D'ailleurs, dans cette même séquence, on voit un autre personnage aider le faux aveugle à traverser la rue et qui, plus tard, dans la deuxième moitié du film, réapparaîtra comme le *babalorixá* Père Erley¹³⁴⁷, le protecteur de Gabriel. En rentrant, Chico est si furieux que, pour une raison futile, il lui tire dessus à plusieurs reprises, mais les projectiles ne lui font rien. Lorsqu'il reçoit les balles dans le corps, la caméra le filme en contre-plongée, en bas d'un petit escalier, laissant voir en haut, au-dessus de sa tête, l'image de Saint Georges, le correspondant d'Ogum dans le syncrétisme. Nous entendons un *ponto*¹³⁴⁸ d'Ogum et la caméra fait un zoom-in très rapide sur l'amulette, avant de terminer la séquence sur un plan général de l'image du saint. Le mythe du « corps fermé » gagne une allure de réalité et Gabriel gagne l'estime et l'admiration de ses collègues.

Dans la quatrième sous-partie émerge la rivalité entre le patron et l'employé. Méfiant envers l'idolâtrie croissante pour Gabriel au sein de ses hommes, le patron lui tend un piège en lui demandant de tuer le président de la Croix-Rouge en disant qu'il s'agit d'une mauvaise personne, d'un bandit, d'un patron du jeu de l'animal, exploiteur de tout le monde. Là encore, l'instance narrative met l'accent sur la question de l'attachement à la fraternité des membres de l'*umbanda*. Dans ce cas, l'indignation et la révolte de Gabriel envers son patron se justifient dans la mesure où il lui a fait tuer un homme de bien, lié à une institution caritative. Le jeune homme se venge du vieux en se laissant séduire par sa femme.

Non par hasard, cette partie commence avec l'aveugle narrateur en train de chanter à côté d'une image d'une *Pombagira*, une entité qui appartient à la *quimbanda*, une ramification de l'*umbanda* associée aux divinités qui manipulent des forces négatives comme les *Exus*, considérés comme des

¹³⁴⁶ Il est courant au Brésil, notamment parmi les personnes plus simples, d'appeler docteur, l'équivalent de quelque chose comme maître, tous les avocats, médecins et ingénieurs, entre autres détenteurs d'un bac + 4.

¹³⁴⁷ L'acteur qui joue le personnage est aussi chanteur et compositeur et s'appelle Erley José de Freitas. Il est membre de l'*umbanda* dans la réalité et a aidé le réalisateur comme consultant au moment de l'écriture du scénario et du tournage.

¹³⁴⁸ Nom donné aux chansons dédiées à l'invocation des *orixás* dans l'*umbanda*.

esprits des ténèbres (des esprits en état d'évolution et associés au mal), en opposition aux esprits de la lumière (associés au bien). Les *Pombagiras*, toujours vêtues de rouge, incarnent l'image de la femme fatale, belle, coquette, sensuelle, séductrice et indépendante qui adore les hommes, au pluriel, l'alcool de qualité (comme le champagne), la bonne vie. Pour cette raison, elles sont couramment associées aux *Exus* qui, dans leur ambivalence, peuvent autant faire le mal que le bien. Par leur insoumission et leur liberté, elles ont parfois été perçues comme des icônes féministes.

Eneida, la jeune femme de Severiano, aussi belle qu'intéressée, est immédiatement associée à cet esprit féminin. Et sa première apparition ne laisse planer aucun doute. Elle arrive dans un moment où Severiano et ses hommes sont réunis pour discuter de l'assassinat du président de la Croix-Rouge, donc une affaire d'hommes. Elle porte un débardeur rouge bien serré, laissant entrevoir ses formes généreuses et s'approche de manière excessivement provocatrice du *doutor* Baraúna, très gêné, qui porte une cravate rouge, et qui est assis à côté du patron sur un canapé rouge. La jeune femme s'assoit de manière sensuelle sur un fauteuil rouge placé à côté d'un vase avec des roses rouges, la fleur de prédilection des *Pombagiras*, et n'arrête pas de regarder Gabriel assis de l'autre côté du salon, lui aussi sur un canapé rouge. Derrière elle, nous voyons quelques petites images (sorte de petites sculptures) représentant des geishas, figures japonaises couramment associées à la prostitution, placées sur un petit piédestal rouge. Face à cette intrusion soudaine, Severiano annule la réunion. Eneida, comme la Pombagira et les Exus, incarne la liberté et une certaine insoumission à l'ordre établi.

Dans cette séquence apparaît de manière évidente un procédé de mise en scène fondé sur la couleur rouge - qui est aussi la couleur emblématique d'Ogum et de Saint Georges. Le rouge est omniprésent dans le film et apparaît sur les fauteuils, canapés et cravates, dans presque toutes les séquences sous forme de draps, drap de bain, nappe, foulard, fruits, dans la lumière de la boîte de nuit fréquentée par les personnages, dans les voitures, dans les autocollants des voitures, dans les maisons (murs intérieurs et extérieurs, portes), fleurs, tableaux, porcelaines, tasses à café, plusieurs types de vêtements masculins et féminins, etc.

Poursuivi par les hommes de Severiano et par les forces de l'ordre, Gabriel est obligé de se cacher, jusqu'au moment où la police « fabrique », afin de contourner la pression internationale pour la capture de l'assassin du président de la Croix-Rouge, un autre assassin, en prétendant qu'il s'est suicidé en prison. Ici, le film fait allusion aux milliers de personnes accusées injustement par la police de la dictature, ainsi qu'aux milliers de personnes assassinées en prison.

N'arrivant pas à le tuer par les voies normales, Severiano, demande au « père-de-saint» Gogó¹³⁴⁹ de faire un « travail» (une magie noire) contre Gabriel. Pour cela, Severiano le fait sortir de prison, une scène qui sert à dénoncer davantage le caractère un peu voyou « du père-de-saint» que la persécution subie par les religions afro-brésiliennes dont la discrimination, au début des années 1970, n'était plus une affaire de l'Église catholique, mais des églises pentecôtistes. Cette séquence est aussi l'occasion trouvée par l'instance narrative pour faire le partage entre l'*umbanda* et la *quimbanda*, entre le bien et le mal, tout en dénonçant le charlatanisme et le matérialisme de certains *Babalorixás*, prêts à faire le mal en échange d'argent. Il y a une petite séquence où l'instance narrative signale l'escroquerie de Gogó en le filmant en plongée et avec une caméra qui est aussi hésitante et oscillante que le caractère du *babalorixá*. Au moment où l'un des hommes de Severiano lui donne de l'argent, il lui demande, avec un sourire sournois et sarcastique, de le donner à sa secrétaire, assurant le caractère commercial de son initiative.

La cinquième sous-partie, très courte, marque le retour de Gabriel et son association, sur la recommandation d'Eneida, avec des hommes politiques, des membres de l'élite et avec des caïds locaux afin de détruire le pouvoir et la prétention de Severiano¹³⁵⁰. À cette fin, il monte une bande de voleurs constituée par des dizaines d'enfants qui font des braquages du commerce appartenant à son ex-patron ou sous sa protection. La scène de la distribution des armes aux enfants, dans un lieu inhabité, retiré, qui fait penser à un désert (ou même au *sertão*), est accompagnée par un solo de guitare qui fait légèrement penser au début de la chanson *Perseguição*, du film *Deus e o diabo na terra do sol*, qui raconte la détermination de Corisco à ne pas se rendre, de même qu'ici la scène marque le début de la résistance de Gabriel.

La sixième sous-partie représente la chasse à l'homme. En cherchant Gabriel à tout prix, les hommes de main de Severiano arrêtent, torturent et assassinent tous les enfants appartenant au groupe de leur rival. Il y a une scène de torture qui aboutit à la mort d'un enfant dans un *pau-de-arara*¹³⁵¹ qui renvoie à la torture pratiquée par la dictature. Pendant ce temps, devenu alcoolique, Gabriel se sépare d'Eneida, puis il est capturé, assassiné, enveloppé dans un tissu et jeté dans une rivière, donné pour mort par les hommes de son ex-patron.

La septième sous-partie, qui est la première de la deuxième grande partie du film, commence quand le Père Erley retire le corps de Gabriel de l'eau, ouvre le paquet et constate qu'il est vivant, souriant

¹³⁴⁹ Le nom est un surnom attribué aux bavards, vantards et mythomanes qui racontent beaucoup de choses invraisemblables.

¹³⁵⁰ Le personnage est inspiré d'un député très puissant, à la réputation d'homme violent, qui a dominé la vie politique de la ville de Duque de Caxias, périphérie proche de Rio de Janeiro, pendant plusieurs décennies. Il a été candidat au gouvernement de l'ancien état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro, en 1960, et de l'état de Rio, alors séparé de Guanabara, en 1962. Mort de pneumonie en 1987, à 82 ans, l'histoire de sa vie a inspiré le film *O homem da capa preta*, réalisé par Sérgio Rezende en 1986.

¹³⁵¹ Voir note 1266.

et qu'il porte l'amulette d'Ogum. On peut dire qu'elle représente une sorte de résurrection ou de réincarnation du personnage. Dans le *kardecismo*¹³⁵², on croit que les esprits qui se réincarnent sont des esprits qui doivent encore évoluer puisque la réincarnation est considérée comme un attribut du Père qui peut récompenser ou punir selon les valeurs de chaque personne, dans la mesure où les objectifs de la réincarnation sont « le rachat des erreurs et crimes commis dans les existences antérieures, apporter l'évolution du réincarné, imposer l'accomplissement de missions de grande importance lors de la nouvelle venue sur terre¹³⁵³».

Pendant la plupart de cette deuxième longue partie du film, on dirait que Gabriel cherche à évoluer dans la mesure où il se consacre presque entièrement à une sorte de retraite spirituelle sous la tutelle du Père Erley. Il ne boit plus et son esprit semble aussi apaisé que les vêtements blancs qu'il porte. Dans un grand *terreiro* localisé au milieu d'un bois, on le voit participer à plusieurs rituels en hommage à plusieurs *orixás* différents. Il apprend leur histoire et leur importance et est souvent accompagné du Père Erley, dont l'honnêteté et la charité s'opposent au mauvais caractère de Gogó. La huitième sous-partie, la deuxième de la deuxième grande partie du film, commence lorsque Severiano découvre que Gabriel est toujours en vie et décide d'aller régler ses comptes avec Gogó, dont les « travaux » n'arrivent pas à mettre fin à son rival. En arrivant chez ce dernier, il le découvre en état d'ébriété en train de danser avec deux jeunes femmes. Afin d'éviter la mort, il dénonce le Père Erley qui aurait sapé son travail. La différence entre les deux *babalorixás* est frappante et tout de suite rendue évidente lorsque le père Erley arrive chez Severiano, après avoir été kidnappé par l'un de ses hommes de main, et refuse la *cachaça* qui lui est offerte en disant qu'il ne boit pas. Selon Renato Ortiz, dans la quête de légitimité et d'approbation sociale, l'*umbanda* essaie de s'occidentaliser en supprimant la plupart de l'héritage magico-religieux africain, devenu synonyme de barbarisme et de retardement restreints à la *quimbanda*. Et l'interdit de l'alcool fait partie de ce processus de « blanchissement » de leur religion¹³⁵⁴. Certains dirigeants de l'*umbanda*, notamment de celle plus directement associée au spiritisme kardeciste, aimeraient bien mettre fin à la *quimbanda* et à ses magies noires, considérées comme des « pratiques superstitieuses du bas spiritisme, propices aux Noirs ignorants¹³⁵⁵».

Le Père Erley refuse aussi les autres propositions matérielles qui lui sont faites par Severiano afin qu'il réalise un « travail » contre Gabriel, en soulignant qu'il ne peut rien faire contre les autres, mais

¹³⁵² Le spiritisme selon Alan Kardec.

¹³⁵³ FELIX, Cândido. *A cartilha da Umbanda*. Rio de Janeiro, Eco, 1965. p. 26. Apud : ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. 2e ed. São Paulo, Brasiliense, 1991. p. 85. Ce livre est la traduction remaniée de la thèse soutenue par l'auteur en 1975 à l'École Pratique des Hautes Études.

¹³⁵⁴ ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Op. cit. p. 151-162.

¹³⁵⁵ LUZ, Marco Aurélio. « Umbanda contra Quimbanda ». In : LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972. p. 89-90.

qu'il peut aider les personnes à se délivrer des maux internes qui les rongent. Une attitude qui vise l'affirmation de l'aspect caritatif et désintéressé au sein de sa religion, ainsi que sa disposition à ne faire que du bien, en même temps qu'elle répudie la légitimité de Gogó¹³⁵⁶. L'opposition entre les deux *babalorixás* représente l'opposition manichéenne entre le bien et le mal existant au sein de l'*umbanda*. Le Père Erley, appelé par son prénom à côté de l'épithète de père, est le représentant du bien, de l'*umbanda*, tandis que Gogó est le représentant du mal, de la *quimbanda*, la partie de l'*umbanda* dédiée aux magies noires. L'instance narrative semble ainsi endosser l'idée de marginalisation de la *quimbanda* qui signale le refus et la négation, de la part de l'*umbanda*, des traditions africaines dans l'objectif de blanchir l'image de sa religion en la rendant plus acceptable socialement. Une vision surprenante pour un réalisateur communiste dans la mesure où les lectures marxistes de cette opposition la transforment en extension de la lutte de classes au sein de la société brésilienne qui conduisent à l'affirmation que la *quimbanda* exprimerait « toujours le désir total de libération, le rêve d'une République noire – [où] la libération de l'homme sera totale ou inexistante¹³⁵⁷ », tandis que l'*umbanda* « raconte l'histoire de la répression sanglante de ce désir, c'est-à-dire, la soumission à 'Oxalá' maître du ciel et de la terre, [symbolisant] le roi de Portugal et l'apparat colonial de la répression¹³⁵⁸ ».

Cette opposition manichéenne entre le bien et le mal incarnés par les *babalorixás* et les religions qu'ils représentent se reflète dans l'antagonisme entre les deux personnages principaux, Gabriel symbolisant Ogum, un esprit de lumière, du bien, et Severiano incarnant une espèce d'Exu, un esprit des ténèbres, du mal. Et l'instance narrative ne dissimule pas son parti pris. Pendant le dialogue entre le Père Erley et Severiano, nous voyons la sculpture en céramique d'un coq placée de manière très visible devant Severiano, au premier plan. Or, le coq est l'un des animaux offerts en sacrifice à Ogum, qui est le principal *orixá* de l'*umbanda*. En associant le caïd à cette volaille, l'instance narrative semble encore une fois défendre les préceptes de l'*umbanda* en anticipant sur le fait que, tôt ou tard, le coq-Severiano-Exu devra être sacrifié au nom d'Ogum-Gabriel, responsable de la mise en ordre dans le *terreiro* par la maîtrise des Exus, considérés comme des esprits de l'insoumission et du désordre.

Mais le coq peut aussi avoir une symbolique catholique, puisque, comme le Christ, il annonce la sortie des ténèbres de la nuit et l'arrivée d'un nouveau jour. Cette idée est corroborée par le fait que

¹³⁵⁶ Les chefs spirites ne sont pas sensés demander de l'argent pour leurs services, ce qui, selon certains auteurs, aurait été recommandé par des esprits à Alain Kardec car « les pouvoirs médiumniques sont des mouvements des esprits et, pour cette raison, les médiums ne devraient pas facturer, étant donné qu'ils ont reçu ce don dans cette vie ». Cité dans Transe e mediunidade. Interview de l'écrivain spirite Lamartine Palhano Júnior. In : <http://www.umbandaonline.blogspot.fr/2009/05/transe-e-mediunidade.html>.

¹³⁵⁷ LUZ, Marco Aurélio e LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972. p. XI.

¹³⁵⁸ Idem. *Ibidem*.

la sculpture du coq est dans les couleurs blanche, rouge et bleue, avec une prédominance de cette dernière qui est aussi celle de la chemise de Severiano, d'un grand pot en céramique placé au-dessus du bar, d'une bouteille sur une étagère et de la lumière bleuâtre qui domine la scène. Dans cette association religieuse, le bleu symboliserait notamment la couleur de la vierge, comme le prouve la petite statuette installée sur l'une des étagères derrière Severiano où la sainte, dont il semble être dévot, porte une longue cape bleue. Mais nous pouvons aussi attribuer à cette couleur, particulièrement dans cette séquence, le même sens que lui donnait Kandinski, de « mouvement d'éloignement de l'homme et de mouvement dirigé uniquement vers son propre centre qui, cependant, attire l'homme vers l'infini et réveille en lui un désir de pureté et une soif de surnaturel¹³⁵⁹», ce qui est justement le thème de la séquence suivante qui représente la découverte et le refus de la spiritualité de la part de Severiano. Dans ce cas, le bleu de la Vierge (et de Severiano qui porte plusieurs vêtements de cette couleur) s'opposerait au rouge d'Ogum et des adeptes de l'*umbanda*. En ce sens, il est intéressant de noter comment l'instance narrative divise la scène en deux camps. D'un côté, séparés par le comptoir du bar, il y a Severiano et *doutor* Baraúna - le catholicisme, le rationalisme et le bleu -, de l'autre il y a le Père Erley et Zé-Índio, l'un des hommes de main de Severiano qui est un adepte de l'*umbanda*, représentés par le blanc et le rouge. Déterminé à éliminer Gabriel de son chemin par n'importe quel moyen, Severiano ne refuse pas les conseils du Père Erley et accepte son aide pour qu'il essaye de solutionner ses problèmes personnels, à condition que cela se passe chez lui, sous-entendant qu'il aurait honte de fréquenter un *terreiro*. Au cours de la bénédiction de sa maison, fait avec de l'encens et au son de « Je vous salue Marie», afin, encore une fois, de bien indiquer les rapprochements entre l'*umbanda* et le catholicisme occidental, il entre en transe en suscitant l'étonnement de son comptable qui, l'image même du rationalisme, lui demande en criant plusieurs fois, l'air complètement gêné et étonné, de se contenir, de se respecter et qui est brutalement repoussé par l'esprit.

Ensuite le Père Erley reçoit l'esprit d'un *preto-velho*¹³⁶⁰ qui écoute et conseille Severiano. Celui-ci affirme avec une voix attristée qu'il n'a plus envie d'être odieux ni de faire des méchancetés ou de tuer son prochain, mais dès qu'il se souvient que l'on a tué sa femme et son fils, il a envie de tuer tout le monde. Comme s'il était encore sous l'effet de la commotion émotionnelle provoquée par la transe, il pleure en disant qu'il se sent malheureux parce qu'il sait que personne ne l'aime et que lui-même n'aime personne. Il demande de l'aide et dit être capable de donner tout son argent pour avoir

¹³⁵⁹ KANDINSKI, Vassili. *Du spirituel dans l'art*. Paris, 1954. Apud : CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Op. cit. p. 107.

¹³⁶⁰ Littéralement, cela signifie un vieux Noir, mais dans l'*umbanda* cela signifie l'esprit d'un vieil esclave, d'un ancêtre Africain, une espèce de sage et de conseiller qui, malgré la dureté de la vie en captivité dans les *senzalas* (le nom des logements collectifs des esclaves), est mort vieux. Les « *pretos-velhos* » sont considérés comme des symboles d'humilité, de sagesse et de patience.

la paix. L'esprit lui prescrit des choses à acheter afin qu'il puisse réaliser un « travail » qui expulserait les mauvais esprits de sa maison.

Dans la séquence suivante, *Zé-Índio*, celui qui est adepte de l'*umbanda*, lui apporte le matériel demandé par le *preto-velho*, mais Severiano jette tout par terre et l'insulte en déclarant qu'il ne croit pas à ces choses de personnes analphabètes, retardées et primitives et qu'il ne permet à aucun ignorant de décider de ce qu'il doit faire. L'employé, *Zé-Índio*, insiste et le patron, embarrassé et révolté que l'on lui rappelle des souvenirs qu'il préfère oublier, lui demande de ne plus jamais revenir sur le sujet, avant de lui annoncer qu'il est viré. Toute cette discussion entre les deux hommes - qui se passe devant un tableau d'une Vierge couronnée avec une longue robe bleue et une écharpe blanche qui rappelle certaines images de *Iemanjá*, sa correspondante dans l'*umbanda* et dans le *candomblé* – vise l'affirmation et la valorisation du syncrétisme religieux nié par Severiano. Afin de mieux signaler la contradiction du patron, qui refuse d'admettre sa transe et ses liens avec le mysticisme populaire, il porte une chemise rouge, associée ici non pas à Saint Georges ou à Ogum, mais à Exu. Ici, Severiano est définitivement caractérisé comme un Exu, comme le dragon qui combat São Jorge/Ogum/Gabriel. À titre de curiosité, il est important de souligner que l'acteur qui interprète Severiano, Jofre Soares, est celui qui joue le rôle du « colonel » Horácio, le dragon de la méchanceté, dans le film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Le discours néocolonialiste du patron rappelle celui de Firmino dans le film *Barravento*, à la différence qu'ici l'instance narrative l'utilise non pas pour condamner le populaire, mais pour dénoncer le préjugé des élites et positionner la religion populaire comme un foyer de résistance culturelle. Ainsi, la scène, qui est entièrement marquée par l'omniprésence et l'opposition des couleurs bleue (la Vierge, mais qui peut aussi être celle de *Iemanjá*), blanche et rouge (Ogum, mais qui peut aussi être celle de Saint Georges), sert aussi à dénoncer le préjugé toujours existant d'une partie de l'élite catholique envers les religions afro-brésiliennes. C'est pourquoi il paraît naturel qu'il refuse l'aide du Père Erley et décide de solliciter l'aide d'Eneida en échange d'argent.

La neuvième partie représente la trahison d'Eneida et réaffirme la force et l'importance de l'amulette. Eneida apparaît au *terreiro* pour rendre visite à Gabriel lors d'une fête dédiée aux enfants à travers un hommage aux *Erês*¹³⁶¹, qui dans le syncrétisme sont associés aux frères saint Côme et saint Damien, mais aussi à Doum qui, plus jeune que les deux autres, est considéré, dans l'*umbanda* et dans le *candomblé*, comme le protecteur des enfants jusqu'à sept ans et représente les enfants qui n'ont pas vu venir au monde. Eneida porte une belle et voyante robe bleue (la couleur de la Vierge) qui permet de déduire qu'elle a choisi son camp et a accepté l'offre de Severiano. Gabriel

¹³⁶¹ Divinité considérée comme l'intermédiaire entre la personne et son *orixá* qui symbolise l'enfant que chacun garde en soi.

décide de l'accompagner à São Paulo et cette échappée est marquée par un retour en force du rouge. Nous voyons un défilé de plusieurs voitures rouges dans le trafic et même le taxi auquel ils demandent des renseignements est rouge. En arrivant chez ses parents, elle porte le même débardeur rouge que lors de sa première apparition. À table, autour d'une *feijoada* familiale, il y a plusieurs personnes portant des vêtements rouges, Eneida est assise sur une chaise rouge, il y a une louche rouge (que la caméra fait le choix de montrer avec un plan rapproché), des détails en rouge sur la nappe, le ventilateur est rouge, dans la cuisine il y a une affiche de la revue *Manchete*¹³⁶² en rouge, une cafetière rouge, le plan de travail est rouge, les portes des tiroirs d'un armoire portent un détail en rouge. Par l'usage excessif de cette couleur, l'instance narrative nous présente le retour de la *Pombagira*, toujours représentée comme un esprit maléfique, et anticipe l'impossibilité de l'union entre les deux personnages et la trahison imminente d'Eneida.

Cette séquence du repas avec la famille est aussi l'occasion de mettre en valeur une autre manifestation de la culture populaire qui est le *forró*¹³⁶³. D'abord c'est la famille même qui commence à chanter, mais ensuite il y a l'apparition de trois musiciens spécialistes du genre et un bal populaire est improvisé au milieu d'un salon très petit. Ensuite, presque comme un clip musical (ce qui était inimaginable dans les films de la première phase), les trois musiciens chantent pour le couple qui danse sur le toit de la maison au milieu d'un quartier de classe moyenne inférieure.

Après un bref passage par la boîte de nuit qu'ils fréquentaient, fermée pour rénovation, les deux entrent dans un petit hôtel au bord d'une route dont le nom Indépendance peut être rapproché de la personnalité d'Eneida. À l'intérieur, elle lui enlève l'amulette et est réprimandée par Gabriel. Ensuite, nous voyons Severiano (qui porte une chemise et une cravate bleues), Baraúna et Quatí, l'homme de main, en train de discuter sur la force et l'importance de l'amulette dont l'absence rend mortel et qui, une fois enlevée, exigerait une longue douche avant de la remettre. Ils sont en train de discuter, de mettre en scène, la meilleure façon de tuer Gabriel et le rôle que doit jouer la jeune femme. Pendant cette courte séquence, l'instance narrative prend encore une fois la défense du populaire. Quand Baraúna affirme vouloir le tuer en plein sommeil, exactement comme on l'a fait avec Lampião, Quatí le corrige avec véhémence en observant que le *cangaceiro* est mort debout, en luttant car il n'était pas homme à mourir en dormant.

Tout de suite après, nous voyons Gabriel qui se réveille effrayé et voit Eneida peignant ses cheveux devant le miroir et l'amulette. Elle est habillée de manière très sensuelle et lui demande de l'argent pour aller s'acheter des cigarettes, exactement comme l'avait prévu Severiano dans la séquence précédente. Avant de partir, elle lui fait un bisou qui rappelle le baiser de Judas dans ce qu'il

¹³⁶² Une revue hebdomadaire brésilienne de photojournalisme qui s'inspirait de *Paris Match* et a existé de 1952 à 2000.

¹³⁶³ Le *forró* est une danse et un rythme très populaires et typiques du *Nordeste* brésilien.

contient de félonie. Une fois dehors, elle invite les tueurs à entrer, mais Gabriel, qui les attendait caché, les tue.

Dans la séquence suivante, qui ouvre la dixième partie consacrée à la tentative d'assassinat de la mère de Gabriel, Severiano et ses deux hommes, qui sont en train de prendre une sorte de petit déjeuner avec Eneida, cherchent à découvrir une autre forme de vulnérabilité que Gabriel pourrait avoir. Lorsque l'un des hommes fait allusion à la mère, un *flashback* nous apprend que le héros avait confié à Eneida qu'il ne peut pas mourir tant que sa mère est vivante. En échange de beaucoup d'argent, elle leur raconte que la mère de Gabriel avait offert sa vie en gage de celle de son fils. Ainsi, pour le tuer, il faut d'abord tuer sa mère. Notons au passage que toute la porcelaine sur la table est rouge et blanche et que pendant qu'elle se souvient du secret raconté par le héros, avant et après le *flashback*, une partie de son visage est caché derrière la grosse rayure rouge du bord de la grande tasse qu'elle porte à la bouche, tandis que le fond blanc semble se confondre avec les bretelles de sa belle et sensuelle robe blanche. Ici, outre le fait que le rouge lui est associé et que le rouge et le blanc, les couleurs d'Ogum, rappellent Gabriel, la scène semble signifier l'objectification du personnage prêt à se vendre au plus offrant. Cette idée est corroborée par le fait que Severiano, méfiant, l'empêche de partir avant que la mère de Gabriel ne soit exécutée, de peur qu'elle le trahisse.

Dans la séquence suivante, on voit Gabriel, qui porte à nouveau le blanc, retourné au *terreiro* du Père Erley, rendre son arme et être enfermé dans la *camarinha*, où les adeptes sont enfermés pendant quelques semaines lors de leur initiation. Ensuite, on voit la séquence de tentative d'assassinat de sa mère où, encore une fois, il y a une nette opposition entre le bleu et le rouge. La mère porte une robe bleue et passe à côté de deux voitures, une rouge et une bleue. Lorsqu'elle prend un taxi bleu, elle est suivie par son supposé assassin, qui est dans un taxi rouge, et l'immense majorité des voitures et camions aperçus sont de ces deux couleurs. Ici, le bleu devient non pas celui de la vierge, mais celui d'*Iemanjá*¹³⁶⁴, mère d'Ogum-Gabriel qui est considérée aussi comme la mère de tous les *orixás* et protectrice de la famille, tandis que le rouge est celui des esprits maléfiques, de l'Exu-Severiano. C'est la bonne qui, confondue avec la mère en raison du t-shirt bleu marine qu'elle porte, reçoit la balle qui était destinée à la mère. L'assassinat de sa bonne éveille la conscience que son fils est en danger.

La onzième partie, dédiée à la deuxième mort et à la deuxième résurrection de Gabriel, alterne des séquences rapides de sa sortie de la *camarinha* et des cultes qui s'ensuivent, de la fête quasiment carnavalesque de Severiano et de ses deux hommes en raison d'une lettre reçue qui annonce par

¹³⁶⁴ Selon la page Wikipédia en portugais dédiée à l'*orixá*, le nom « dérive de l'Yoruba *Yeye oman ejá* qui signifie la mère dont les fils sont poissons ».

erreur la mort de la mère de Gabriel, avec des scènes de la prison-domicile d'Eneida qui réclame, en vain, l'aide de Severiano. Gabriel reçoit du Père Erley la fausse nouvelle de la mort de sa mère et part en quête de vengeance. En arrivant il tue immédiatement Quatí, le principal homme de main de Severiano, tandis que ce dernier, représenté comme un esprit maléfique, apparaît et disparaît en riant et en émettant des cris comme une personne en transe. Baraúna entre, en chantant, dans la chambre d'Eneida avec une bouteille de champagne. Les deux, complètement saouls, ne semblent pas inquiétés par le bruit des tirs venant du dehors. Gabriel arrive finalement à tuer Severiano, mais, atteint par plusieurs balles, il meurt et tombe dans la piscine avec sa chemise blanche couverte de sang. Sous forme de chanson, le *doutor* Baraúna révèle son amour pour Eneida qui, après la mort des deux ennemis (deux machistes qui ont essayé de la dominer par la force et par l'argent), peut partir librement, parfaitement indifférente à ce qui s'est passé dehors. Malgré toute sa modernité et son indépendance, elle affirme vouloir retourner chez sa mère, ce qui réduit un peu le désir de liberté incarnée par la *Pombagira*.

Soudainement, on voit l'arrivée de la mère de Gabriel à Caxias, dans un autobus, et l'aveugle en train de jouer de sa guitare qui semble l'attendre devant l'arrêt. Il est à côté d'un enfant qui rappelle Gabriel quand il était enfant. Même si elle donne l'impression de ne pas le voir, l'aveugle part avec elle en tenant l'une de ses épaules. Nous voyons les yeux de Gabriel commencer à s'ouvrir et son corps émerger rapidement, dans une espèce de saut à l'envers, du fond de l'eau vers les bords d'un petit bateau avec les deux pistolets dégainés. Il fait le même type de salutation à Ogum qu'il avait fait en sortant de la *camarinha*.

Nous arrivons à la dernière partie, l'épilogue du film. Nous voyons l'aveugle dans un plan rapproché face à la caméra en train de jouer de sa guitare et de chanter le dernier vers qui met fin à son histoire avec une insulte à ceux qui, par hasard, ne l'auraient pas aimée. Les trois délinquants s'indignent et l'agressent en essayant de le tuer, en vain, à coups de massue, d'une grosse pierre et de plusieurs tirs. L'aveugle se lève soudainement, en faisant un saut quasiment semblable à celui de Gabriel, et tue les trois à coups de couteau. Puis, sans lunettes, il attrape sa guitare et part tranquillement prendre le train à la Gare de Duque de Caxias en chantant un *forró*. Lui aussi est un fils d'Ogum au corps fermé et l'histoire racontée pourrait bien être la sienne.

En endossant à un tel point la mythologie religieuse, *O amuleto de Ogum* n'est pas un film sur la religion mais une œuvre *umbandiste*, tellement il épouse le point de vue de cette religion, sa vision du monde. Par ailleurs, Nelson Pereira dos Santos n'a jamais dissimulé son envie de faire du film une œuvre populaire qui pût séduire le public. Selon lui, en réalisant un film qui accepte et positive les valeurs de la culture populaire, « le peuple se reconnaîtra dans le film. De cette manière, en voyant le film, les spectateurs pourront en même temps s'affirmer culturellement et constituer un

public qui soutiendra économiquement la production¹³⁶⁵». On voit, comme nous l'avons affirmé maintes fois au long de ce travail, que la vision industrielle et l'intérêt économique étaient aussi très importants pour les cinémanovistes tout, ou quasiment tout, visait la conquête du marché.

Si nous partons du principe que, dans le spiritisme, la réincarnation représente une tentative d'amélioration des esprits réincarnés, qui se réincarnent de manière différente et améliorée à chaque incarnation, évoluée par rapport aux incarnations précédentes, cette résurrection de Gabriel et de l'aveugle symbolisent, d'une certaine manière, la force, la résistance et la réincarnation de la culture populaire au sein des films brésiliens. Ainsi, le film se positionne comme le symbole du nouveau cinéma que le cinéma novo aimerait imposer comme modèle pour le cinéma brésilien : un cinéma qui met en scène une culture populaire totalement revalorisée et représentée d'une manière anthropologique, quasiment ethnographique. Avec cette posture, qui a été très importante pour la reconnaissance de l'*umbanda*¹³⁶⁶, nous sommes à des années lumières de la vision ethnocentrique et paternaliste des films de la première phase. Rien à voir avec les premiers films du cinéaste, *Rio, 40 graus* et *Rio, zona norte* où, malgré le choix de la thématique populaire et l'absence du paternalisme intellectuel qui n'émergerait cinématographiquement que vers la fin des années 1950, les religions afro-brésiliennes en sont complètement absentes. Pourtant, à l'époque, elles étaient quasiment omniprésentes au sein de la population marginalisée. Mais à ce moment-là, l'auteur, qui attribue ce lapsus à l'influence du PCB, était en quête d'autre chose :

« J'ai vécu un an avec les habitants de la favela. J'ai vu des cérémonies, des *despachos*¹³⁶⁷, je savais quand c'était le jour des âmes, mais en vérité je n'en ai pas pris connaissance, parce que je trouvais que cela ne faisait pas partie de la réalité. La réalité pour moi était schématisée à d'autres niveaux. J'étais en quête de rapports sociaux. Je reconnais que ma position était pleine de préjugés et faisait partie d'un schéma d'oppression des autres formes religieuses, ce qui, au Brésil, a débuté avec le premier colonisateur¹³⁶⁸».

Nous sommes loin du réalisateur qui avait affirmé en 1951, dans une critique du film *Angela* (réalisé la même année par Abílio Pereira de Almeida et Tom Payne), que « cette révérence à la *macumba*, au surnaturel, au sortilège, mélangée à des personnes corrompues, donne au film un climat étouffant de désespoir et de pessimisme¹³⁶⁹». En fait, Nelson Pereira dos Santos cherchait,

¹³⁶⁵ SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, Cineclube Macunaíma et Cineclube Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1975. Apud : GERBER, Raquel. « A experiência inacabada do Cinema Novo ». In : GERBER, Raquel et alii. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 17-18.

¹³⁶⁶ SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro. Op. cit. p. 299.

¹³⁶⁷ Les offrandes qui sont faites aux divinités et sont mises dans les rues.

¹³⁶⁸ Interview accordée à Jean-Claude Bernadet. *Opinião*, São Paulo, 14 fév 1975. p. 21.

¹³⁶⁹ SANTOS, Nelson Pereira. *Fundamentos*, juil 1951. Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 290.

avec *O amuleto*, à créer un nouveau genre de cinéma, une espèce de « projet global qui définirait une position cinématographique au Brésil¹³⁷⁰ » et représenterait la culture populaire, à la manière de la *chanchada*, comme une vision du monde des classes subalternes. Comme l'observe Ismail Xavier, avec ce film, le réalisateur « lance la proposition d'un Nouveau Cinéma Populaire. L'idée centrale est de respecter les références culturelles et les valeurs du peuple, s'en approcher sans intention critique, sans l'insérer dans une explication des chemins de l'histoire, sans les considérer comme aliénées. C'est-à-dire, ne pas parler d'elles, mais leur donner l'expression¹³⁷¹ ».

Selon Jean-Claude Bernadet, le film représentait un changement positivement radical de direction, « parce que seule une position comme celle-là est capable de secouer profondément le cinéma brésilien, autant au niveau de la production que de la conception du public et des débats autour des problèmes économiques et culturels. Après *O amuleto* on ne peut plus discuter comme avant, puisqu'il associe la production cinématographique au peuple¹³⁷² ».

Avec les films de la troisième phase, les cinémanovistes ont finalement compris que la culture et le cinéma populaires pouvaient représenter un atout de taille et non un handicap dans leur tentative de séduire le grand public. C'est l'époque dont Gustavo Dahl dira un peu plus tard, en 1977, que « le marché est aussi une forme de culture¹³⁷³ ». De cette manière, sans cesser d'être perçu comme un objet artistique et critique, les films réalisés par les membres du cinéma novo sont devenus aussi des produits commerciaux, ce qui ne veut pas dire que tous les films de la troisième phase ont obtenu du succès auprès du public, mais seulement que les réalisateurs ont été séduits, sous la pression des contingences rudes et peu favorables de cette période, par l'industrie culturelle brésilienne émergente. Il est toutefois important d'insister qu'il n'y a pas eu soumission aveugle de la créativité à une logique commerciale et capitaliste, mais juxtaposition d'intérêts et nécessité de continuer à exister professionnellement.

Rappelons que le film sort en 1975 dans un moment très favorable au cinéma brésilien. Après l'extinction de l'INC en 1975 (ce qui était une exigence des cinémanovistes car, comme nous avons pu le voir, l'institut constituait, avec leur défense du cinéma commercial et de l'autorégulation du marché, un véritable obstacle au modèle de cinéma financé entièrement et inconditionnellement par l'État qu'ils souhaitaient et au genre de film qu'ils réalisaient avant le putsch), l'Embrafilme, qui concentrait toutes les activités cinématographiques, devient la grande protectrice du cinéma brésilien, particulièrement du cinéma novo, et la responsable de l'expansion de la production

¹³⁷⁰ Idem. p. 20.

¹³⁷¹ XAVIER, Ismail. *Cinema moderno brasileiro*. Op. cit. p. 90

¹³⁷² Cité chez SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 302.

¹³⁷³ Nous faisons référence à son article « Mercado é também cultura » (Le marché est aussi culture), *Cultura*, n°24, jan-mars 1977.

cinématographique brésilienne. Présidée par le cinéaste Roberto Farias, un proche du cinéma novo (parfois considéré comme un membre du groupe), l'entreprise au capital majoritairement étatique, qui avait été fondée en 1969, comptait encore sur les efforts de Gustavo Dahl qui, responsable du département concernant la distribution des films, essayait d'occuper le marché avec des films brésiliens de manière à réduire la domination du cinéma américain. En outre, malgré la permanence de la répression, le pays passait par un moment d'ouverture politique entamé par le président Ernesto Geisel, au pouvoir depuis 1974, qui avait mis en place un processus d'augmentation graduelle de la liberté d'opinion et d'expression, suspendu la censure préventive et ouvert un dialogue étroit avec les artistes, notamment avec le milieu cinématographique.

Aussi contradictoire qu'elle puisse paraître, cette période a été marquée par un rapprochement indirect, via Embrafilme et au nom du cinéma (ce qui renforce encore une fois l'importance du cinéma et son adaptation aux contextes et aux aléas du métier au détriment des idéaux), entre les cinéastes et le gouvernement autoritaire des militaires. Plusieurs politiques protectionnistes ont ainsi pu voir le jour. Mais particulièrement vitale pour l'impulsion du cinéma brésilien de l'époque, spécialement pour les cinémanovistes, fut le développement par Roberto Farias d'un système de coproduction (créé par les membres de l'INC) qui supprimait le système de subsides sous forme de prêts établis par l'INC et cherchait à faciliter la production des films plus artistiques et au potentiel moins commercial, évitant ainsi que leurs producteurs se vissent endettés en cas d'échec. Ainsi, les membres du cinéma novo ont pu réaliser des films qui, dépourvus de la critique sociale et politique des œuvres des deux premières phases, mettent en scène la culture populaire et l'histoire du pays, ce qui allait dans le même sens que la politique culturelle des militaires et de leur envie de représentation de thématiques nationales et de valorisation de la culture du peuple destituée de toute intention interventionniste et révolutionnaire. Selon l'un des ministres de la culture de l'époque, la culture modèle ne devrait pas aliéner le public ni s'éloigner de la réalité brésilienne de manière à pouvoir affirmer les valeurs du pays et satisfaire « ce qui est fondamental dans la croyance de la nationalité. Elle ne doit pas être importée, ne peut pas être une forme de colonialisme culturel, comme nous l'avons longtemps vécu dans ce pays¹³⁷⁴ ». Évidemment le ministre conservateur fait allusion à l'influence des théories communistes, considérées comme allogènes, sur les artistes brésiliens et sur leur représentation du populaire. Puis, à propos de la possibilité de censure et de contrôle des artistes, il soutient que le gouvernement ne censure pas à condition que ses croyances dans la démocratie soient respectées car « nous ne pensons pas qu'une programmation, dans le sens

¹³⁷⁴ "Arte: assunto de interesse do governo", entrevista com Jarbas Passarinho, *Jornal da Tarde*, 10/09/1970. Apud: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 92.

de faire la propagande du socialisme tyrannique, surtout de lui, puisse être reçue avec des applaudissements par nous [...] je n'accepte pas une culture préfabriquée¹³⁷⁵».

Avec *O amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos - qui faisait partie d'une commission chargée de présenter des projets concernant l'industrie cinématographique et était, comme l'un des cinéastes les plus préoccupés par l'avenir du cinéma brésilien, un défenseur inconditionnel du rôle de l'État (à travers l'Embrafilme) comme le principal garant de la production des films - refondait la forme de la représentation cinématographique de la culture populaire et du peuple, exempts pour la première fois de toute critique, et cherchait à imposer son film comme le nouveau modèle, celui le plus abouti, pour le cinéma brésilien du futur. D'après le cinéaste, comme il le soutient dans son *Manifeste pour un cinéma populaire*¹³⁷⁶, il ne suffisait plus de représenter le peuple et la culture populaire, mais, pour l'attirer au cinéma, d'épouser sa vision du monde et partager sa conception de la réalité. Le cinéaste cherchait à avoir une vision de la culture populaire de l'intérieur, endogène, qui était totalement différente de celle construite du dehors que les cinémanovistes avaient eue auparavant.

Notre analyse s'arrête en 1975, l'année de la sortie de *O Amuleto de Ogum*, et du nouveau modèle de cinéma qu'il symbolise, mais l'adhésion des cinémanovistes à la culture populaire a continué et n'a fait que s'intensifier. À partir de 1975, Leon Hirszman, qui avait déjà réalisé en 1969 un documentaire sur un chanteur et compositeur lié à l'école de samba Mangueira, *Nelson Cavaquinho*, a réalisé plusieurs courts-métrages intitulés *Cantos de trabalho* (« Chants de travail») avec l'unique intention de préserver la mémoire populaire à travers les enregistrements de ces chants des travailleurs ruraux en voie de disparition. En 1976, il commence le tournage d'un autre court-métrage intitulé *Partido alto* (qu'il ne terminerait qu'en 1982), qui raconte l'histoire d'une musique dérivée de la samba qui est considérée par le film comme l'expression la plus authentique et ludique de la samba, comme un genre de musique populaire qui, par son art de l'improvisation libre, rappellerait certains rythmes populaires du *Nordeste* brésilien. Le film, dont la courte narration finale est réalisée par le chanteur et compositeur Paulinho da Viola (qui participe aussi au film), est conduit par Candeia, un compositeur de l'école de samba Portela, à laquelle appartient la plupart des musiciens et compositeurs qui apparaissent à l'écran. Le film est très peu monté afin d'intervenir le moins possible dans la fluidité du spectacle. Notons, dans ce choix de personnes du milieu de la samba pour faire la narration ou raconter l'histoire du genre, une envie de céder la parole à l'Autre sans quasiment la reconstruire. Le réalisateur a encore réalisé en 1978 un documentaire sur le carnaval. Intitulé *Rio, carnaval da vida* (« Rio, carnaval de la vie»), le film

¹³⁷⁵ Idem. Ibidem.

¹³⁷⁶ Voir note 1366.

« cherche à investiguer les motivations profondes d'une fête populaire qui, en consacrant la joie, promeut la libération des modèles de comportement social¹³⁷⁷ ».

En 1976, Carlos Diegues a réalisé son film *Xica da Silva*, sur l'histoire d'une esclave brésilienne très belle qui, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, profite de sa vie conjugale avec un Portugais très riche pour se venger de la population qui l'avait humiliée. Elle en profite aussi pour dicter la mode, la politique et l'économie de la région jusqu'à ce que la couronne portugaise décide de mettre fin à leur couple en renvoyant le Portugais au Portugal, ce qui lance la ville contre l'ex-esclave. Le film a eu un énorme succès du public, mais a été violemment attaqué par la critique, qui l'accusait d'être excessivement populaire.

En 1977, Nelson Pereira dos Santos réalise *Tenda dos milagres* (« Tente des miracles»), une adaptation de l'œuvre éponyme de Jorge Amado qui fait l'apologie de la culture noire de Bahia, notamment du *candomblé*. Paulo César Saraceni, qui avait réalisé en 1972 *Nosso senhor Oxalá* (« Notre père Oxalá»), un documentaire sur le syncrétisme religieux, et *Amor, carnaval e sonhos* (« Amor, carnaval et rêves») - un film quasiment sans dialogues et sans récit qui, avec une immense majorité d'images documentaires sur le carnaval *carioca*, ressemble à un hommage à la culture afro-brésilienne, particulièrement à la samba et au *candomblé*, mais qui rend aussi hommage à Carmen Miranda et, indirectement, aux *chanchadas* -, réalise en 1976 *Laço de fita*, un documentaire sur le folklore de l'état du Piauí où la caméra ne bouge pas beaucoup et le montage est très minimaliste, de manière à interférer le moins possible dans le déroulement de la culture du peuple. Il a aussi dirigé un documentaire sur la Coupe du Monde de football de 1978 et un autre, en 2010, sur la *Banda de Ipanema*, un groupe carnavalesque de Rio de Janeiro. En 1978, Walter Lima Júnior réalise *A lira do delírio*, une fiction qui se passe en plein carnaval de la ville de Niterói.

¹³⁷⁷ Publié sur le site www.leonhirszman.com.br.