

L'Instituto Nacional de Cinema (l'INC)

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises dans ce travail l'existence, notamment (mais non exclusivement) à partir de la création de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz en 1949, de deux groupes différents et opposés au sein de la classe cinématographique brésilienne, particulièrement entre les producteurs, les réalisateurs et certains critiques. Conséquence directe des débats esthético-idéologiques de l'époque, d'un côté il y avait les nationalistes, qui cherchaient un cinéma typiquement brésilien dans la forme et dans le contenu et étaient normalement de gauche, de l'autre, il y a avait les cosmopolites (ou universalistes) qui défendaient l'existence d'un cinéma international et étaient invariablement des libéraux. Les seuls points de convergence entre les deux groupes concernaient la création, la valorisation, le développement et la préservation d'une industrie cinématographique brésilienne, ce qui fut, néanmoins, constamment oublié par les conflits idéologiques. La création de l'INC en novembre 1966 par l'État conservateur a ranimé cette querelle.

L'INC est le remaniement d'un projet commandé en 1952 par le président Getúlio Vargas à un groupe coordonné par le cinéaste brésilien Alberto Cavalcanti. L'INC est également un développement du Geicine (Grupo Executivo da Industria Cinematográfica), créé en 1961 pendant le gouvernement du président Janio Quadros. Mais contrairement au Geicine, « lequel ne faisait que 'recommander', 'acheminer' ou 'proposer' des financements de la production cinématographique, ce fut avec l'INC que l'État a assumé explicitement le financement de la production nationale de films¹¹⁴¹». L'État dictatorial a tout de suite assumé le contrôle et la centralisation de la diffusion de la culture, y inclus le cinéma, au niveau national par peur qu'un autre le fasse à sa place et diffuse une culture ou surtout une forme de culture qui ne l'intéressait pas de voir diffusée.

L'INC, qui abritait l'INCE (l'Instituto Nacional de Cinema Educativo) et le Geicine, fonctionnait en autarcie. Il suivait le modèle de l'ancien Centre National de la Cinématographie français et était subordonné au Ministère de l'Éducation et de la Culture (MEC). Il était constitué d'un Conseil Technique - composé du président et des membres des Ministères de l'Économie, des Relations Étrangères, de l'Éducation et de la Culture (encore unifiés à l'époque), de la Justice et de l'Intérieur, de la Banque du Brésil et de la Banque Nationale de Développement Économique (BNDE), entre autres institutions publiques – et d'un Conseil Consultatif – composé du président et des membres de la classe cinématographique tels que les producteurs, distributeurs, exploitants, réalisateurs, critiques, techniciens et acteurs. Contrairement à ce que l'on pouvait imaginer, les professionnels de

¹¹⁴¹ RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luis Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 298.

l'industrie ne participaient aux discussions que lorsqu'ils étaient sollicités par le Département du Film National, auquel ils étaient directement associés, ou par le président de l'INC. L'INC était responsable de la protection de l'industrie cinématographique brésilienne, mais aussi de la fiscalisation, du paiement des charges et des droits artistiques et des droits d'auteur, ainsi que de la politique des prix des billets. On doit à l'Institut l'obligation du « billet unique, du bordereau des ventes et des caisses enregistreuses¹¹⁴²», ce qui était une vieille revendication des producteurs, déjà présentée lors du IIème Congrès National du Cinéma Brésilien, de 1953, afin d'éviter les fraudes récurrentes de la part des exploitants ou de leurs employés. Mais l'institut est aussi responsable de l'augmentation du taux annuel de projection obligatoire de films nationaux, qui est passé de 63 jours, en 1969, à 112 en 1975. Parmi ses principales initiatives, nous pouvons signaler la distribution de divers prix et récompenses, la plupart en argent, le choix des films brésiliens qui devaient participer à des festivals internationaux, le contrôle de la censure, dont les membres étaient choisis parmi non seulement les entités officielles désignées par les Ministères, mais également parmi les professionnels directement et indirectement liés à l'industrie cinématographique (critiques, acteurs, réalisateurs, distributeurs, écrivains, agents culturels, etc.) - et l'obligation que les copies des films étrangers distribués au Brésil soient réalisées par des laboratoires brésiliens afin de stimuler et de développer l'industrie cinématographique brésilienne. Ainsi, comme l'observe l'historien José Mário Ortiz Ramos, « le projet de création de l'INC (...) devient, alors, un nouveau jalon de référence autour duquel se positionneront les groupes du camp cinématographique qui, dès les années 1950, se battaient pour une politique de cinéma¹¹⁴³».

Une grande partie des fonds de l'INC provenait du pourcentage des recettes, de la taxe de contribution au développement de l'industrie payée pour tous les films distribués commercialement, et de la rétention de l'impôt sur les recettes des films étrangers, argent des entreprises étrangères qui avaient l'obligation d'investir dans le cinéma brésilien sous forme de coproduction. Cette dernière recette a généré à elle toute seule presque une quarantaine de films entre 1967 et 1972, y inclus quelques réalisations de cinéastes du cinéma novo. Ainsi, l'INC a pu stimuler, de manière significative, le développement de l'industrie cinématographique brésilienne dont le nombre de films produits annuellement, qui a rarement dépassé la quarantaine entre 1957 et 1966, a pu parfois atteindre 80, entre 1967 et 1974.

Le problème est que l'institut était aussi une institution politique. Ainsi, ce n'est pas un hasard si sa direction fut donnée aux partisans d'un cinéma universaliste au détriment des cinéastes nationalistes

¹¹⁴² Idem. Ibidem.

¹¹⁴³ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983. p. 51.

(donc des cinémanovistes), avec la fonction de « centraliser l'administration du développement cinématographique, créer des normes et des ressources, et respecter une politique libérale concernant l'importation des films¹¹⁴⁴ ». Les dirigeants de l'institut voulaient que le public connaisse et admire un cinéma au langage universel, tout en prônant une multinationalisation de l'économie du cinéma, ce qui était synonyme d'un marché ouvert et d'une politique libérale concernant les films étrangers. D'après l'un des responsables de sa création et son deuxième président, Flávio Tambellini, l'INC n'était « ni de gauche ni de droite¹¹⁴⁵ », mais devait être pragmatiquement fonctionnel, sans aucun préjugé thématique. En ce sens, comme l'observe José Mário Ramos, « on alliait ainsi une politique ouverte au capital étranger à une vision d'organe technique et neutre, responsable des projets et de la discipline sans aucun intérêt¹¹⁴⁶ ». Toutefois, l'idée de neutralité, si tant est qu'elle ait existé, n'a jamais dépassé le stade d'un idéal étant donné que les dirigeants de l'INC, ainsi que le gouvernement en place dont ils représentaient la position politique et économique, étaient totalement partiels et quasiment anti-cinéma novo.

En outre, le gouvernement et les membres de l'INC essayaient de développer, de centraliser et de contrôler l'industrie du cinéma au Brésil sans heurter les intérêts des entreprises étrangères, auxquelles ils n'étaient nullement réfractaires et espéraient même les attirer au Brésil. C'est pourquoi, « en l'absence d'une directive culturelle explicite, on optait, dans ce premier moment, pour laisser le cinéma brésilien vaguer entre les pressions du cinéma étranger et du marché, mais sous le commandement et le contrôle de l'État¹¹⁴⁷ ».

Ceci induisait Nelson Pereira dos Santos à penser que « l'institut de protection du cinéma était ennemi du cinéma national... et du Cinéma Novo. Il était constitué de personnes retardées, réactionnaires, détestées par les cinéastes du pays, fascinées par le cinéma qui venait du dehors¹¹⁴⁸ ». Glauber Rocha, qui ne pensait pas différemment, trouvait que l'INC était artistiquement réactionnaire parce qu'ayant « une vision coloniale du cinéma, il veut que le cinéma brésilien soit l'imitation du cinéma américain et cela ne peut pas être. Le cinéma brésilien, en tant que cinéma opprimé, est un opposant naturel du cinéma des États-Unis¹¹⁴⁹ ». Puis, en insistant sur une possible neutralité de l'institut (et de l'État), il affirme que « La création artistique est un

¹¹⁴⁴ Idem. Ibidem.

¹¹⁴⁵ Filme Cultura, n° 1, 1966, INC, Rio de Janeiro, p. 61. Apud RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais : anos 50, 60, 70*. Op. cit. p. 52.

¹¹⁴⁶ RAMOS, José M. Ortiz. Op. cit. p. 52.

¹¹⁴⁷ Idem. p. 54.

¹¹⁴⁸ Interview de Nelson Pereira dos Santos accordé à José Agustin Mahieu. In : Nelson Pereira dos Santos, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 395, Madrid, Maio de 1983. Apud, SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 207.

¹¹⁴⁹ ROCHA, Glauber. « Le transe de l'Amérique latine », interview accordé à Federico de Cardenas e René Capriles, publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 185.

phénomène individuel et [qu'il] ne revient pas à l'Institut de décider si tel réalisateur a du talent pour ceci ou cela. L'obligation de l'Institut est d'obtenir les bases sur lesquelles toutes les tendances se développent, afin d'améliorer la production, renforcer le système de distribution, donner au réalisateur une capacité de développement¹¹⁵⁰».

Ils avaient raison de vociférer car l'une des principales conséquences de la création de l'INC et de l'émergence des universalistes fut la marginalisation des cinémanovistes, dont le genre de cinéma indépendant et anticommercial ne plaisait pas aux dirigeants de l'institution - tournée vers un cinéma plus industriel, de qualité internationale, qui cherchait à dialoguer avec le public, qui fût moins élitiste et surtout plus digestif et commercial - et encore moins aux militaires, qui ne voulaient rien savoir d'un cinéma nationaliste et de dénonciation qui, de plus, s'identifiait au gouvernement précédent. Mais comme nous l'avons vu ci-dessus, les cinémanovistes ne sont pas restés muets face à cette marginalisation et dans un article publié dans le *Jornal do Brasil*, Nelson Pereira dos Santos accuse l'INC d'être une « autarcie fasciste » qui met en péril la liberté, la légèreté, la fluidité et le réalisme du cinéma et le transforme en « un onéreux quêteur subventionné par des bureaucrates¹¹⁵¹ ». Dans ce même article, Rocha affirme que « le cinéma est une industrie, certes ; mais une industrie culturelle. Une industrie culturelle doit être soutenue par les institutions officielles, doit recevoir de l'État tout l'encouragement possible et en même temps toute la liberté possible¹¹⁵² ». Les cinémanovistes, qui avaient souvent revendiqué la participation et un plus grand soutien de l'État à la production cinématographique, se plaignaient surtout de n'être jamais invités à participer à l'élaboration des projets et de ne plus trouver les moyens de produire leurs films, étant donné que la partie de la bourgeoisie qui les produisait avait entièrement adhéré au putsch et avait désormais peur d'être associée à un cinéma dit révolutionnaire. Insistons ici sur le fait que les cinéastes n'étaient nullement contre l'intervention de l'État, comme le prouve cet article de Gustavo Dahl, qui, à côté de Maurice Capovilla et au contraire des autres cinémanovistes, reconnaissait l'importance de l'INC :

« Le fait que l'industrie cinématographique brésilienne a été souvent éloignée des grandes forces économiques du pays l'a privée d'une couverture politique indispensable à l'obtention de quelques mesures de la part du gouvernement nécessaires à son affirmation. (...). [Toutefois] ce ne sera pas par la collaboration avec le capital étranger que l'industrie cinématographique brésilienne se solidifiera. Mais, oui, il sera indispensable que le

¹¹⁵⁰ Idem. Ibidem.

¹¹⁵¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. « Oito autores em procura de seu publico ». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/08/1966. Apud RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. p. 52.

¹¹⁵² ROCHA, Glauber. « Oito autores em procura de seu publico ». Idem. p. 58

Gouvernement fédéral tourne les yeux et intervienne sur le marché dans le sens de sa régularisation, et sur l'industrie, dans le sens d'une protection de son développement¹¹⁵³».

Ce qui leur déplaisait était le dirigisme excessif et le manque de neutralité qui les marginalisait en faveur d'un cinéma plus commercial. Le putsch militaire les ayant empêchés de réaliser un cinéma nationaliste, ils songeaient à un État neutre qui, entièrement coupé du gouvernement¹¹⁵⁴, investirait dans le développement de l'industrie cinématographique de manière impartiale, sans aucune idéologie ni préoccupation pour la rentabilité. Pour les cinémanovistes, l'État et ses institutions devaient fonctionner comme de simples artisans, façonniers de la culture nationale, non comme des banquiers en quête de rentabilité. En revanche, le groupe qui dirigeait l'INC, en véritable syntonie avec les idéaux de la dictature militaire et sa politique économique de capitalisme dépendant des capitaux étrangers, cherchait à valoriser un cinéma considéré comme moins hermétique, proche d'un langage plus universel ayant une communication facile avec le public. Schématiquement, leurs préoccupations concernaient surtout le marché et allaient dans le sens totalement opposé au cinéma d'auteur et idéologique du cinéma novo, considéré comme hermétique et esthétisant.

Par conséquent, il ne serait pas insensé de penser que la création de l'institut avait comme but principal un plus grand contrôle du cinéma de manière à, délibérément, marginaliser le genre de cinéma réalisé par les membres du cinéma novo en leur imposant le silence, en les empêchant d'aborder le public, sans les exiler ou les mettre en prison mais en les obligeant à prendre une nouvelle voie.

Ce n'est qu'en 1969 et notamment à partir de 1970, avec la nomination de son troisième président, Ricardo Cravo Albin, un sympathisant et ami des cinémanovistes, que ces derniers récupérèrent un peu d'espace au sein de l'INC au détriment des cinéastes plus cosmopolites et plus commerciaux. Mais à l'époque, l'institut avait déjà perdu un peu de son influence au profit de l'Embrafilme, qui avait été créée en 1969 et, contrairement à l'INC, serait très généreuse envers les membres du cinéma novo.

Dans ce contexte défavorable, si les cinéastes voulaient continuer à faire des films ou à vivre de leur métier, il ne restait pas beaucoup d'autres options que de s'adapter à la nouvelle réalité ou de chercher de nouvelles formes de production qui n'étaient pas si abondantes. Nous ne voulons pas

¹¹⁵³ DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais ». *Revista Civilização Brasileira*, n° 5-6, Rio de Janeiro, mar 1966, p. 202-203. Apud : RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. p. 55-56.

¹¹⁵⁴ Voir, pour plus de détails sur cette question de la neutralité de l'État, l'excellent article de Jean-Claude Bernadet. « Novo ator : o Estado ». In : *Cinema brasileiro : propostas para uma historia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009. p. 52-98.

dire par là, comme plusieurs auteurs l'ont fait avant nous, qu'il y a eu adhésion¹¹⁵⁵ systématique à la politique culturelle et économique du nouveau gouvernement en place, mais il est presque impossible de ne pas parler de capitulation¹¹⁵⁶ des cinémanovistes, étant donné qu'ils ont été obligés de vivre en harmonie avec les nouveaux maîtres du pouvoir, même s'ils n'ont jamais renoncé à leur veine auteuriste. C'est pourquoi, non par hasard, datent de cette époque les premières tentatives de rapprochement du cinéma novo avec le public. Ainsi, la Difilm¹¹⁵⁷ (Distribuidora de Filmes Brasileiros LTDA.), créée en 1965 sous forme de coopérative appartenant à onze¹¹⁵⁸ cinéastes et ayant pour objectif principal, comme son nom l'indique, la distribution de films nationaux, s'est mise aussi à coproduire des films plus accessibles, une façon de fuir la marginalisation qui leur était imposée par l'INC¹¹⁵⁹. Ces œuvres, même si elles gardent pour la plupart une certaine qualité, sont, néanmoins, bien loin du cinéma militant et « conscientisateur » des premiers temps. Elles visaient à conquérir le marché interne en dialoguant avec le public. Sur ce changement, Gustavo Dahl observe que :

¹¹⁵⁵ Les membres du cinéma marginal, notamment Rogério Sganzerla et Júlio Bressane - qui ont cherché un dialogue avec le cinéma novo des premiers temps en transformant le sous-développement technologique et économique et la pauvreté du pays en un mode de langage narquois et provocateur, totalement éloigné du cinéma idéologique, paternaliste et interventionniste du cinéma novo. Tout cela brassé de façon volontairement hétéroclite avec une sorte d'anthropophagie, à la fois critique et apologétique, des moyens de communication de masse et de la culture pop qui donnaient aux films un caractère agressif, mais aussi révolutionnaire et profanateur -, ont beaucoup reproché aux cinémanovistes d'avoir abandonné leur idéal initial, leur recherche formelle et esthétique, pour adhérer au cinéma commercial. En outre, les cinéastes de ce mouvement qui, invariablement, trouvaient leurs producteurs au sein des petits commerçants, n'ont pas pris part à ce débat entre nationalistes et universalistes et ont réalisé des films, dont certains ont trouvé beaucoup de difficulté à être distribués, en marge du système. Sur le cinéma marginal, lire l'excellent livre de Fernão Ramos : *Cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense ; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987.

¹¹⁵⁶ Dans un article où il analyse les deux possibilités existant encore pour les réalisateurs du cinéma novo après le putsch - continuer à chercher à parler à un peuple qui les rejette, avec l'objectif de renverser l'ordre qui leur était défavorable, ou se tourner définitivement vers l'élite, tous les deux en opposition à un cinéma plus populaire - Gustavo Dahl considère qu'« il y a déjà une sorte de capitulation dans le simple fait d'accepter les termes d'un ordre auquel on est contraire ». In : « Uma arte em busca da verdade », *Revista Civilização Brasileira*, n° 3, julho 1965. Apud : GALVÃO et BERNADET. Op. cit. p. 248.

¹¹⁵⁷ Pour le réalisateur Carlos Diegues, « La Difilm est un moment capital de notre histoire, parce qu'elle symbolise le moment où nous avons affronté le concret de l'économie cinématographique. Cela ne valait plus la peine de parler d'impérialisme, d'État, etc., il fallait se battre. Aujourd'hui cela n'est plus une nouveauté, mais le jour où les passions disparaîtront et les personnes se mettront à analyser tranquillement, on verra que cela a été la première fois dans l'histoire du cinéma mondial qu'un groupe d'artistes se transforme en imprésarios d'eux-mêmes. Seulement quelques années plus tard apparaîtrait la coopérative des cinéastes allemands, qui effectivement fonde le cinéma allemand ». Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos : o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 205.

¹¹⁵⁸ Rex Endsley, Riva Faria, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzmann, Luiz Carlos Barreto et Roberto Farias.

¹¹⁵⁹ Après le putsch militaire, l'une des rares aides publiques des cinémanovistes venait du CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), qui avait été créée en 1963 par l'ancien état de Guanabara, actuelle ville de Rio de Janeiro, par le gouverneur conservateur Carlos Lacerda, qui fut l'un des principaux piliers du coup d'Etat de 1964. Glauber Rocha, révolté par cette marginalisation, est l'un des premiers à chercher des aides à l'étranger afin de pouvoir continuer à tourner ses films.

« la nécessité de travailler à l'intérieur d'un système auquel on n'adhère pas, provoque certains problèmes, encore qu'il ne s'agisse pas de problèmes absolument nouveaux. Tout est problème de pouvoir, au cinéma comme dans la révolution, et dans un cinéma existant à l'intérieur d'un système, le pouvoir revient à la billetterie ; cela signifie que, pour avoir des bons rapports avec l'appareil industriel de production brésilienne, nous devons réaliser des films à succès économique, et on ne doit y voir aucune contradiction : nous avons une nécessité absolue de faire des films populaires. C'est la condition essentielle pour une action politique au cinéma¹¹⁶⁰».

Il fallait composer avec la nouvelle mentalité surtout parce qu'avec l'émergence des militaires, le terme populaire perdait son caractère politique pour acquérir un sens synonyme de quantitatif, de succès auprès de public. Pour l'INC, le cinéma populaire était le cinéma vu par le public le plus vaste, ce qui, d'une certaine manière, traduisait la mentalité d'une époque où « le bénéfice d'une politique culturelle se mesure par l'augmentation de l'indice de consommation et non pas par le volume d'initiatives¹¹⁶¹ ». Plusieurs textes publiés à l'époque abordent ce changement de mentalité qui conçoit la culture comme un objet de consommation comme n'importe quel autre, ce qui en soi, il faut le dire, n'était pas si négatif car cela partait du principe louable que la culture devait être accessible au plus grand nombre, au peuple, en opposition à l'élitisme des années précédentes. Ceci allait de pair avec l'objectif de diffuser au sein des classes subalternes la culture qu'elles voulaient, pas forcément de qualité, au détriment de la culture engagée et militante des intellectuels. Néanmoins, Il ne faut pas être naïf et oublier que cela faisait aussi partie de la politique libérale de l'époque qui avait du mal à dissimuler l'idéologie sous-jacente du marché. Ainsi, en témoignent, tout au long des années 1970, l'apparition de plusieurs textes officiels dans lesquels des dirigeants d'institutions culturelles publiques font état de la notion de démocratisation culturelle. Dans un document publié par le Ministère de l'Éducation et de la Culture (MEC) en 1975 et intitulé Politique Nationale de Culture, on peut lire : « Une petite élite intellectuelle, politique et économique peut conduire, pendant un certain temps, le processus de développement. Mais la permanence prolongée de cette situation sera impossible. Il est nécessaire que tous bénéficient des résultats atteints. À cet effet, il est nécessaire que tous participent également à la culture nationale¹¹⁶² ».

¹¹⁶⁰ DAHL, Gustavo et al. *Situação e perspectiva do cinema latino-americano*. Tradução de Paulo César de Amorim Chagas, Cinema (Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo), 1-2, set-nov 1973, p. 38-45. Apud : JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*. Op. cit. p. 87.

¹¹⁶¹ Bases para uma Política Nacional Integrada de Cultura, MEC/SEAC (Secretaria de Assuntos Culturais), s/d. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 116.

¹¹⁶² Política Nacional de Cultura, MEC, 1975, p. 9. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 115.

Dans un éditorial de la revue *Cultura*, alors éditée par le MEC, nous lisons que :

« Le Ministère (le MEC) refuse la thèse que l'activité créatrice et la fonction de ses bénéficiaires sont un privilège des élites. Cette conception correspond à des régimes sociaux stratifiés, aristocratiques ou oligarchiques. L'une des manifestations les plus élevées de n'importe quel régime qui cherche la démocratie comme objectif à atteindre ou une réalité à perfectionner est celle de la diffusion des activités culturelles¹¹⁶³».

Même si pendant ces années-là, période du président Ernesto Geisel, la dictature était devenue un peu moins violente (ils avaient déjà exterminé la plupart des groupes guérilleros) et commençait à manifester des signes d'ouverture, le texte est presque ironique quand il parle de démocratie. Dans une autre interview, un dirigeant de la FUNARTE¹¹⁶⁴ insiste sur la démocratisation de l'accès à la culture et affirme qu'« avant la qualité, il faut provoquer, développer l'intérêt pour la manifestation culturelle... Notre politique se fonde sur deux aspects principaux : faciliter les conditions de travail et créer des possibilités de consommation de ce travail. Notre préoccupation majeure n'est pas la qualité de l'artiste, mais l'accès à la culture du plus grand nombre possible de personnes¹¹⁶⁵».

Même si, comme le démontre si bien dans son livre José Mário Ortiz Ramos, le groupe libéral universaliste qui a assumé la direction de l'INC était, avec sa vision d'un cinéma industriel, totalement opposé au discours nationaliste, auteuriste, anti-commercial et contestataire des cinémanovistes, ainsi qu'aux critiques qui les soutenaient, le fait est que cette valorisation de la culture ordinaire et non intellectualisée, cette tentative de démocratisation de l'accès à la culture, a eu une grande influence sur les cinéastes.

1.3.2 – Le Tropicalisme

Comme nous avons déjà analysé, l'immense majorité des analyses ou des représentations du Brésil des années 1950 et 1960 mettait en avant l'opposition entre un centre urbain bien développé, moderne, et un intérieur sous-développé, archaïque. Le *Tropicalisme* refuse cette dichotomie en établissant les deux types de Brésil non pas comme une opposition irréconciliable, mais comme deux caractéristiques juxtaposées d'un même pays. Dans les œuvres du mouvement, il n'y a pas de place pour des lectures négatives de la campagne, comme celles présentes dans les films *Barravento*, *Os fuzis* et *Deus e o diabo na terra do sol*.

¹¹⁶³ *Cultura*, n° 20, jan-mar de 1976. Apud : ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 116.

¹¹⁶⁴ La Fundação Nacional de Artes a été créée en 1975. Liée au MEC, sa fonction est de stimuler et d'organiser les arts visuels, la musique, le théâtre, la danse et le cirque en encourageant les recherches et la préservation de la mémoire.

¹¹⁶⁵ Cité chez Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit. p. 117.

Il est difficile de définir un fondateur, une paternité de ce mouvement qui a existé entre septembre 1967 et décembre 1968 et qui a été important dans la musique, le cinéma, les arts plastiques et le théâtre. Le mouvement est la conséquence de quelques événements survenus presque simultanément tout au long de 1967 : la sortie de *Terra em transe*, le film de Glauber Rocha, l'exposition de l'œuvre *Tropicália*, d'Hélio Oiticica, au Musée d'Art Moderne (MAM) de Rio de Janeiro, la présentation des chansons de Caetano Veloso, *Alegria, alegria*, et de Gilberto Gil, *Domingo no parque*, dans le cadre du IIème Festival da Musica Popular Brasileira (Festival de la Musique Populaire Brésilienne, MPB¹¹⁶⁶) organisé par la TV Record, et le lancement de la pièce *O rei da vela*, de José Martinez Correa. Autant les chanteurs que le metteur en scène se disaient très influencés par le film de Glauber Rocha.

L'œuvre d'Oiticica faisait partie de l'exposition *Nova Objetividade Brasileira* (« Nouvelle Objectivité Brésilienne»), qui a réuni plusieurs versants de l'avant-garde brésilienne de l'époque qui était en quête d'une esthétique typiquement nationale dans les arts plastiques, revivifiant ainsi le débat alors récurrent dans le cinéma et le théâtre entre un art national et militant et un art cosmopolite et réactionnaire. *Tropicália*¹¹⁶⁷, l'œuvre présentée par Hélio Oiticica dans cette exposition, était constituée de deux chapiteaux, dont le principal était composé d'une sorte de labyrinthe rappelant les favelas que l'on parcourait dans l'obscurité. L'œuvre intégrait, avec les *Parangolés*¹¹⁶⁸ qu'il avait créés en 1964, la série de ce qu'il appelait « pénétrables » et qui visaient la rupture de l'aspect bidimensionnel des œuvres d'art. Au lieu de faire de l'observation passive, le spectateur devait pénétrer l'œuvre et interagir directement avec elle, de manière à ce que tous ses sens fussent sollicités pour sentir littéralement l'œuvre. Ainsi, le public devrait enlever ses chaussures afin de marcher pieds nus pour pouvoir sentir le sable, l'eau et le gravier dans un scénario typiquement tropical avec des plantes et des oiseaux caractéristiques. À la fin du petit parcours, il était confronté à une télévision¹¹⁶⁹, symbole de la modernité et de la puissance des

¹¹⁶⁶ Notons que le populaire de MPB n'est pas synonyme de musique composée par ou pour les membres des classes subalternes (défavorisés) ou de quantitatif, mais de peuple dans le sens de nation.

¹¹⁶⁷ En juin 1992, le musée du Jeu de Paume de Paris a organisé une grande exposition rétrospective dédiée à Hélio Oiticica avec une réplique de *Tropicália*. Plus récemment, en 2007, la Tate Modern Gallery of London en a organisé une autre.

¹¹⁶⁸ Les Parangolés étaient d'abord une sorte d'étendards qui se sont transformés en une sorte de tuniques pour être portées qui rappelaient les « fantaisies » des écoles de samba (rappelons que l'artiste était très proche de l'école de Samba Mangueira, ayant vécu un certain temps dans la favela du même nom). Les Parangolés faisaient partie de ce que l'artiste intitulait les « pénétrables », des œuvres qui pouvaient être pénétrées et/ou parcourues par le public, rompant ainsi avec la passivité entre l'œuvre d'art et ses observateurs. Dans sa quête d'une culture nationale, le *tropicalisme* a valorisé des éléments comme la samba et le *candomblé* que les intellectuels de gauche considéraient comme primitifs et aliénés.

¹¹⁶⁹ Télévision dont les chanteurs *tropicalistes* ont fait tout un symbole en valorisant un fameux présentateur de l'époque, Chacrinha, qui était complètement détesté par les intellectuels de gauche car il était considéré comme ce qu'il y avait de pire, de plus populacier et vulgaire, de « *chanchadesco* », dans la télévision brésilienne. Les *tropicalistes* ont été les premiers à reconnaître dans les aspects grotesques et carnavalesques du présentateur un côté provocateur,

moyens de communication opposés à la misère de la favela. Tous les deux placés à l'intérieur d'un même et unique espace tropical que nous pourrions appeler le Brésil. Outre sa volonté critique, l'œuvre rompaît avec le conformisme du public en l'obligeant non seulement à voir, mais à vraiment sentir les choses. Selon Oiticica :

« La *Tropicália* a contribué largement à cette objectivation d'une image brésilienne totale, à la chute du mythe universaliste de la culture brésilienne, entièrement appuyée sur l'Europe et l'Amérique du Nord, dans un arianisme inadmissible ici : en vérité, j'ai voulu avec *Tropicália* créer le mythe du métissage – nous sommes Noirs, Indiens, Blancs, tout à la fois – notre culture n'a rien à voir avec l'europpéenne, bien qu'elle lui a été soumise jusqu'à aujourd'hui : il n'y a que l'Indien et le Noir qui n'ont pas capitulé face à elle. [...] Pour la création d'une véritable culture brésilienne, caractéristique et forte, au moins expressive, ce maudit héritage européen et américain devra être absorbé, de manière anthropophage, par la culture noire et l'indienne de notre terre, qui en vérité sont les seules significatives, étant donné que la majorité des produits d'art brésilien sont hybrides, excessivement intellectualisés, vide d'un sens propre. C'est la chute définitive de la culture universaliste parmi nous ; de l'intellectualité qui prédomine sur la créativité¹¹⁷⁰ ».

Le nom du mouvement vient du titre de cet œuvre. Grâce à une suggestion du producteur et chef opérateur cinémanoviste Luiz Carlos Barreto, Caetano Veloso emprunte le nom pour l'une de ses chansons qui donne aussi le nom à l'album mythique intitulé *Tropicália ou Panis et Circencis*¹¹⁷¹ (sic) lancé en 1968. L'album collectif a réuni la participation de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat, le poète Torquato Neto et Os Mutantes, un jeune groupe de rock de São Paulo.

Mais si Hélio Oiticica parlait de « chute de la culture universaliste », la partie musicale du mouvement a cherché justement l'universalité, sans jamais nier l'envie de dialoguer avec le public, ce qui était synonyme de succès commercial. Mais ce cosmopolitisme des *tropicalistes* ne se faisait pas au détriment de la musique nationale. Bien au contraire, ils ont rajouté la guitare électrique à des arrangements très modernes - ce qui a tout de même été considéré comme un sacrilège et fut

outsider, contre-culturel et totalement opposé à la culture officielle. Curieusement, Chacrinha, dont le vrai nom était Abelardo Barbosa, était le frère de Jarbas Barbosa, l'un des grands producteurs du cinéma novo (*Os Fuzis*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, et *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, entre autres). L'émission de Chacrinha, qui était dédiée à la musique populaire, est critiquée et considérée aliénée dans le documentaire *Opinião Pública* (« Opinion Public »), réalisé en 1966 par Arnaldo Jabor.

¹¹⁷⁰ OITICICA, Hélio. « Tropicália ». Apud : BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália : uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. p. 240.

¹¹⁷¹ La couverture de cet album est une véritable synthèse du mouvement dans la mesure où nous voyons une photo du groupe où chacun est habillé différemment de manière à représenter non seulement les différentes couches sociales et les différents personnages de la société brésilienne, mais aussi les diverses tendances et influences du groupe lui-même. En outre, pour mieux associer et valoriser l'archaïque et le moderne, l'une des marques du mouvement, la photo de couverture, comme l'observe Celso Favaretto, rappelle de vieux portraits patriarcaux. Pour plus de détails, lire FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. Op. cit. p. 79-83.

violemment critiqué à l'époque - qui mélangeaient la musique traditionnelle et la samba avec l'influence des Beatles et de Bob Dylan, entre autres groupes et rythmes internationaux dont ils ont dégluti les influences, dans l'objectif de créer une nouvelle musique brésilienne, en la sortant de ce qu'ils considéraient comme son sous-développement.

En réalité, mouvement d'essence et d'origine contre-culturelles, le *Tropicalisme* avait en tête l'idée de faire une révision culturelle totale qui bouleverserait certains canons esthétiques considérés comme indiscutables à l'époque. Pour y parvenir, ils ont actualisé certains éléments de la culture brésilienne perçus comme archaïques ou kitsch en leur donnant de nouveaux habits, en les réactualisant. Ainsi, le moderne, symbolisé par les influences musicales étrangères, et l'archaïque, symbolisé par certaines chansons populaires nationales, ont été réélaborés et juxtaposés dans le but de construire une nouvelle musique brésilienne qui serait le résultat du mélange de tout cela. C'est pour cette raison que l'on associe le mouvement au Modernisme brésilien, notamment au *Manifesto Antropófago (Manifeste Anthropophage)*, d'Oswald d'Andrade. Comme ce dernier l'avait prôné, les *tropicalistes*, par opposition aux discours nationalistes et populistes des années 1950 et 1960, ont cherché à valoriser un art de matrice typiquement brésilienne sans ignorer la richesse et l'importance de l'art européen ou américain qui devrait, néanmoins, être absorbé et dépassé.

Quant aux paroles des chansons du mouvement, elles n'étaient pas moins modernes et démontraient une nette influence de la poésie *concrétiste*¹¹⁷² brésilienne et du cinéma contemporain (Glauber Rocha et Godard), dans la mesure où parfois elles se contentaient de juxtaposer des mots, comme on juxtaposait des plans, sans se préoccuper de l'absence d'une syntaxe discursive. Certaines chansons et interprétations du groupe étaient très parodiques, ce qui leur a permis, à la manière de certains modernistes (notamment Oswald d'Andrade), de mettre en valeur les potentialités du rire - ostracisé par la plupart des intellectuels de gauche de l'époque car considéré comme inférieur et aliénant - au détriment de l'idéologie du sérieux qui a souvent caractérisé les débats culturels au Brésil et que les *tropicalistes* ont parfois essayé de rendre ridicule dans leurs chansons.

Ils ont aussi su revaloriser certaines formes de culture populaire – le cirque, le folklore, le carnaval, le *candomblé*, la blague, l'argot et les clichés – qui étaient considérées par les intellectuels de l'époque comme aliénantes. Il nous paraît évident qu'il y avait dans cette reconnaissance de la culture de l'Autre un refus de considérer la culture brésilienne comme une totalité monolithique. Les *tropicalistes* juxtaposent le moderne et l'archaïque, le populaire national et la culture étrangère,

¹¹⁷² Selon Wikipédia, « La poésie concrète est un type de poésie avant-gardiste de caractère expérimental, fondamentalement visuel, qui cherche à structurer le texte poétique écrit à partir de l'espace de son support, peu important s'il s'agit de la page d'un livre ou pas, en cherchant le dépassement du vers comme unité rythmico-formelle. Elle est apparue dans les années 1950 au Brésil et en Suisse, ayant été nommée, tel que nous la connaissons, par Augusto de Campos dans la revue *Noigandres*, n° 2, publié en 1955 [...]. Elle est aussi connue comme poésie visuelle... »

le local et l'universel comme deux parties d'un tout hétéroclite, sans chercher à établir une hiérarchisation manichéenne entre eux. Les deux font partie d'un tout contradictoire, mais unique et indivisible.

En ce sens, nous pouvons dire qu'il y avait dans cette attitude une sorte d'incorporation de la notion bakhtinienne du dialogisme, où le discours de l'autre est incorporé à son propre discours afin de constituer un discours polyphonique, pluriel qui englobe tous les discours possibles. Les *tropicalistes*, au contraire des cinémanovistes, ont eu besoin d'incorporer le discours de l'autre pour pouvoir établir leur propre discours ou, dit autrement, leur discours ne niait pas le discours populaire. Nous sommes loin de l'idée du discours unique prêché et imposé par la majorité des intellectuels de gauche de l'époque, de manière très paternaliste et autoritaire, du haut vers le bas comme une vérité absolue et univoque, sans aucun respect de la dialectique. Comme l'observe Bakhtine, en parlant de l'interaction dialogique entre les discours de l'instance narrative et du narrateur dans les oeuvres de Dostoïevski, ainsi que du discours du narrateur avec celui des autres personnages, assurance « d'un dialogue intérieur perpétuel et inachevé » :

« Le mot du héros et le mot sur le héros sont déterminés par une attitude dialogique ouverte à l'égard de soi et des autres. Le mot de l'auteur ne peut embrasser globalement, enfermer et achever de l'extérieur le héros et son mot. Il peut seulement lui parler. Toutes les définitions et toutes les opinions sont absorbées par le dialogue. [...] Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et ait déjà dit son dernier mot¹¹⁷³».

Une affirmation qui peut aisément être attribuée aux *tropicalistes* dans leur reconnaissance de l'importance du discours de l'autre, dans leur respect de l'altérité, mais aussi et notamment dans leur aversion envers un discours monologique, « unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur¹¹⁷⁴ » et qui s'opposerait à une « pluralité des consciences 'équipollentes' et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné¹¹⁷⁵ » et qui, dans le cas du *tropicalisme*, harmonisait les contradictions en établissant un dialogue qui viserait à la fois la rupture et la réinvention et la modernisation d'une certaine tradition, de manière à embrasser les différents Brésils dans toutes leurs antinomies et ambiguïtés. En ce sens, le *tropicalisme*, comme l'œuvre de Dostoïevski, peut être perçu comme dialogique dans la mesure où le mouvement enserme plusieurs discours de différentes voix sociales et artistiques.

¹¹⁷³ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduction d'Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970. p. 343.

¹¹⁷⁴ Idem. p. 35.

¹¹⁷⁵ Idem. Ibidem.

Les *tropicalistes* ont valorisé la culture populaire car ils la concevaient comme une forme de résistance à la culture officielle et dominante. Ainsi, il y avait dans cette valorisation du populaire et dans ce brassage culturel, un certain refus ou, du moins, une mise en cause de la culture bourgeoise à laquelle ils appartenaient et surtout de certaines valeurs établies, de quelques certitudes, aussi bien que l'envie de bouleverser, en le carnavalisant, le panorama artistique brésilien de l'époque.

Quant à l'engagement, le *Tropicalisme* n'était pas un mouvement ouvertement militant, sans pourtant cesser d'être révolutionnaire dans la mesure où il cherchait une transgression à partir d'une quête d'un nouveau caractère esthétique et culturel pour les différentes expressions artistiques brésiliennes tout en cherchant à déconstruire « la tradition musicale, l'idéologie du développement et le nationalisme populiste¹¹⁷⁶ » alors en vogue. Comme l'observe Gilberto Gil, dans une citation qui résume bien les objectifs du groupe et les conflits existant entre les diverses conceptions culturelles de l'époque :

« Je crois que le *tropicalisme* a été, d'une certaine manière, révolutionnaire. Parce qu'il renversait la table, qu'il essayait de renverser une table bien mise, une table d'un certain banquet aristocratique de l'intelligence brésilienne d'alors, qui avait choisi certains plats, etc. Et le *tropicalisme* d'une certaine manière abâtardissait ce banquet ; on apportait un donné plébéien, qui était le donné de la vision de discontinuité du processus culturel, une vision du processus culturel comme un processus extensif, et non centralisé. [...] C'est-à-dire que c'était un processus de diffusion de plusieurs chemins et non pas d'un seul chemin. J'appelle tout cela une vision plébéienne, par rapport à la vision aristocratique de la manutention des valeurs traditionnelles. Alors, en ce sens le *tropicalisme* a été révolutionnaire...¹¹⁷⁷ ».

C'est pourquoi :

« on peut comprendre la *Tropicália*, comme un moment intense de rupture et de remplacement de paradigmes, qui jusqu'alors étaient sacralisés dans la musique et dans la culture brésilienne. Cependant, la *Tropicália* a mis dans un même compartiment, les influences nationales, régionales, internationalisées, les diverses expérimentations de sons, de vêtements, d'instruments. De João Gilberto à Luiz Gonzaga, des Beatles à Bob Dylan. De guitares électriques au *berimbau*. De la poésie chantée au chant parlé. De [Hélio] Oiticica, de Oswald [de Andrade], de [Décio] Pignatari, de Vicente Celestino, de Roberto Carlos. De couleurs, de sons, de performances. Avec cela, il est possible de conclure que le tropicalisme a été le mouvement qui a eu une vision

¹¹⁷⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 3e. São Paulo, Atelié Editorial, 2000. p. 21.

¹¹⁷⁷ Revue *Fatos e Fotos*, Gente, n. 838, set. 1977. Apud. FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 26-27.

interdisciplinaire dans l'histoire de la musique brésilienne, parce qu'il a traversé tant de champs différents et dialogué avec différentes formes artistiques¹¹⁷⁸».

Même si quelques chansons, comme *Enquanto seu lobo não vem* et *Divino, maravilhoso*, les deux datant de 1968, font une subtile apologie de la lutte armée, que *Soy louco por ti américa* ne dissimule pas son enthousiasme pour Che Guevara, en même temps que certains vers d'*Alegria, alegria* semble traduire la pensée de certains membres du groupe dans leur critique de la posture radicale d'une partie de la gauche brésilienne, le fait est que le mouvement a eu le courage de rompre avec l'opposition entre un art engagé et un art aliéné sans craindre la possibilité de faire de l'art pour l'art, afin de mettre en valeur une culture populaire et une culture de masse qui ne jouissaient d'aucun prestige à l'époque. Une hardiesse qui n'a pas été pardonnée par la critique de gauche qui qualifiait de légèreté l'absence d'un engagement plus ostensible et explicite des chansons et des adeptes du *tropicalisme*. Dans son essai classique « *Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969*¹¹⁷⁹ », Roberto Schwarz critique violemment le mouvement à partir du concept d'allégorie de Walter Benjamin. Pour lui, le mouvement était un phénomène artistique et intellectuel de classe dont la juxtaposition de l'archaïque et du moderne engendrait, sous le manteau de la modernité, des anachronismes qui réduisaient tout à une allégorie du Brésil¹¹⁸⁰. De cette manière :

« ce qui est dans le vent – et c'est ce qui caractérise, quant à la forme, le tropicalisme – s'aligne tantôt sur l'effort critique, tantôt sur le succès de la mode dans les grandes capitales. Cette indifférence - cette valeur absolue du nouveau - fait que la distance historique entre la technique et le thème, fixée dans l'image-type du tropicalisme, est aussi bien l'expression d'une attaque contre la réaction que celle du triomphe des petits-enfants de la ville sur les grands-parents de la province, du mérite incontestable d'être nés plus tard et de lire des revues étrangères. Sur le fond ambigu de la modernisation, la limite entre la sensibilité et l'opportunisme, entre la critique et l'intégration, reste incertaine. Une ambiguïté analogue apparaît dans la conjugaison entre la critique sociale violente et le commercialisme effréné, dont les résultats peuvent aisément être conformistes,

¹¹⁷⁸ FISCHER, Catarina Justus, FABRÍCIO, Ovanil et al. « O movimento tropicalista e a revolução estética ». In CONTIER, Arnaldo Daraya (org). *Cadernos de Pos-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, São Paulo, vol 3, n. 1. 2003. p.150. Texte consulté le 21 janvier sur le site http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf.

¹¹⁷⁹ L'essai fut initialement publié dans *Les Temps Modernes*, n. 288, juillet 1970 et puis publié à nouveau en 1978 dans le livre *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. p. 61-92.

¹¹⁸⁰ Sur la répercussion de ce texte et les réponses des *tropicalistes*, lire le deuxième chapitre de : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde : 1960/1970*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004.

mais peuvent aussi, lorsqu'ils ironisent son aspect douteux, détenir la figure la plus intime et la plus dure des contradictions de la production intellectuelle actuelle¹¹⁸¹».

La critique de Schwarz est très dure et reflète bien la position de la critique marxiste¹¹⁸² de l'époque qui avait tendance à considérer toute sorte de formalisme ou de résistance silencieuse ou non explicite comme une forme de collaboration. Il faut dire aussi que les marxistes ne pardonnaient pas non plus la condamnation qui était faite par les *tropicalistes* de l'ethnocentrisme et de l'arrogance paternaliste des intellectuels de gauche de l'époque qui légitimaient de manière manichéenne certaines formes d'expressions artistiques au détriment d'autres. Cela n'était pas différent avec le public de certains festivals de musique brésilienne de l'époque qui, formé presque entièrement par de jeunes universitaires de gauche avides de chansons ouvertement engagées et en manque de héros et d'art téléologique des années antérieures au coup d'État ; ce public n'a pas hésité non plus à siffler quelques chansons *tropicalistes* à certaines occasions car ils les considéraient comme un non-conformisme purement formaliste ou simplement comme des chansons non brésiennes en raison de leurs apports étrangers.

Grosso modo, les *tropicalistes* qui, avec le cinéma marginal, ont été les premiers à redécouvrir la *chanchada*, ont reçu quasiment les mêmes critiques que les films populaires. Les participants étaient considérés comme aliénés parce que, outre le fait que leur forme d'engagement n'était pas perçue, leurs œuvres assumaient les influences étrangères même si, après être passées par une espèce d'anthropophagie ou de carnavalisation culturelle, elles créaient une nouvelle forme d'authenticité bien nationale. Ainsi, comme pour les *chanchadas*, ce n'est que quelques années plus tard que les nuances critiques et contestataires du mouvement ont émergé de manière plus évidente et systématique. Comme il s'agissait tout de même d'un mouvement intellectuel, les critiques faites aux *tropicalistes* n'avaient pas la même teneur agressive que celles faites aux films populaires.

Outre leur manque d'engagement direct, on leur reprochait aussi d'être un mouvement purement commercial en raison du fait que les *tropicalistes* reconnaissaient l'importance du marché et le valorisaient car, conscients de leurs capacités marchandes, ils ne voyaient aucun problème à avoir du succès et à dialoguer avec le public. Ils avaient la conscience que leur art était aussi une marchandise, un produit qui devait être consommé, ne concevant pas le profit originaire de la vente

¹¹⁸¹ SCHWARZ, Roberto. « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 ». *Les temps modernes*, n°288, juil 1970. p. 54.

¹¹⁸² Un autre critique marxiste qui a attaqué le tropicalisme fut José Ramos Tinhorão, peut-être l'historien musical du pays le plus génial. Le critique vit aujourd'hui dans un quasi ostracisme, sans voir ses mérites reconnus, parce qu'il a osé critiquer avec virulence les deux principaux mouvements musicaux brésiliens issus d'un milieu intellectuel : la bossa nova et le tropicalisme. Dans son radicalisme nationaliste, il les a accusés de vouloir dé-caractériser la musique brésilienne en l'internationalisant, une position qu'il n'a jamais revue.

de leurs œuvres comme un péché ou une agression envers l'artiste. Comme le note Favaretto, « dans le *Tropicalisme*, la mise au même niveau de l'aspect esthétique et de l'aspect marchand fait partie du processus de désacralisation, de la stratégie qui dialectise le système de production d'art au Brésil par l'éloignement-approximation de l'objet-marchandise¹¹⁸³». C'est encore ce qui ressort d'une provocation du compositeur et chef d'orchestre Rogério Duprat¹¹⁸⁴, l'un des responsables de la modernité des arrangements des musiques *tropicalistes*, quand il leur demande ironiquement « Comment recevrez-vous la nouvelle qu'un disque est fait pour être vendu ? [...] Savez-vous le risque que vous courez ? Savez-vous que vous pouvez gagner beaucoup d'argent avec cela ? Aurez-vous le courage de gagner beaucoup d'argent ?¹¹⁸⁵»

Il ne serait pas incongru de penser qu'une grande partie de cette critique vient du fait que les *tropicalistes* ont osé valoriser le populaire, le traditionnel et assumer l'importance de l'influence de la culture étrangère pour que le pays sorte de son sous-développement culturel. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans le *Tropicalisme* est que l'utilisation de la parodie et des carnavalisations d'une certaine idéologie du sérieux dans l'art et la culture brésiliens a ressuscité l'importance du rire comme moyen de dérision et de critique. Le *ridendo castigat mores* apportait en son sein, de manière implicite et indirecte, une revalorisation de la *chanchada*, souvent considérée comme une forme traditionnelle de cinéma, qui n'était pas encore du goût de tout le monde, mais qui se manifestait déjà de manière très nette dans certaines œuvres du cinéma marginal et qui, comme nous allons bientôt le voir, ne tarderait pas à apparaître dans certains films du cinéma novo de la troisième phase.

Malgré d'importantes différences, le fait est que le *Tropicalisme* gardait aussi quelques similitudes avec le cinéma novo. Comme le mouvement cinématographique, les *tropicalistes* ont été influencés par les modernistes et n'ont jamais constitué un groupe organisé avec des idées bien arrêtées et tranchées, comme le note Gilberto Gil, pour qui « le *Tropicalisme* naît davantage d'une préoccupation enthousiasmée par la discussion du nouveau que comme un mouvement organisé¹¹⁸⁶ ». En outre, comme les cinémanovistes, ils ont essayé d'élever la musique brésilienne au même niveau que la littérature en intellectualisant les paroles qui étaient parfois truffées, dans une sorte d'intertextualité, de références littéraires dans le fond et dans la forme.

¹¹⁸³ FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 140.

¹¹⁸⁴ Rogério Duprat était un amateur de la musique de Pierre Boulez et avait étudié avec le compositeur Karlheinz Stockhausen en Allemagne et rêvait de rompre la barrière entre la musique dite érudite et la musique populaire. Opportunité qui lui a été offerte par les tropicalistes.

¹¹⁸⁵ Idem. Ibidem.

¹¹⁸⁶ Interview de Gilberto Gil au poète Augusto de Campos. In : *Balanço da Bossa*. 2e. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 193. Apud : FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. Op. cit. p. 19.

Si le mouvement a été au départ très influencé par le cinéma novo, comme le soutiennent José Celso Martinez et Caetano Veloso, qui avouent que le film *Terra em transe* a eu une énorme influence sur leurs œuvres, il n'y a aucun doute que toute cette valorisation de la culture populaire, fruit d'une perception sans préjugés, a eu, en retour, une formidable emprise sur les films de la troisième phase.

Malheureusement, tout ce mélange innovateur de poésie *concreta* et de musique pop internationale avec la samba, le carnaval, le *candomblé* et les musiques traditionnelles - avec l'intention « d'assumer complètement tout ce que la vie des tropiques peut donner, sans préjugés d'ordre esthétique et sans cogiter sur le kitsch ou le mauvais goût¹¹⁸⁷ » et de créer des nouveaux signifiés, d'inventer quelque chose de nouveau tout en se moquant des totalisations, et où ce nouveau n'était pas seulement le point d'arrivée, mais aussi partie du processus avec sa juxtaposition consciente, sans manichéismes ou hiérarchisations, d'éléments considérés comme hétéroclites qui mettaient en échec les questions concernant un art didactique et populaire (dans le sens marxiste du terme) et la notion de bon goût artistique – est arrivé à son terme avec la publication d'un décret intitulé Acte Institutionnel numéro 5 qui a entraîné l'exil forcé ou volontaire de certains artistes liés au mouvement.

1.3.3 - L'Acte Institutionnel numéro 5

L'AI 5, qui a été décrété le 13 décembre 1968, est considéré comme un putsch dans le putsch, comme une contre-révolution, dans la mesure où l'aile la plus à droite des militaires - qui avait déjà organisé plusieurs attentats terroristes dans les années précédentes afin de les attribuer aux groupes guérilleros de gauche - prend le pouvoir et octroie les pleins pouvoirs au président qui avait même le droit de fermer le Congrès, d'annuler les mandats des hommes politiques, de suspendre les droits politiques des citoyens et de mettre à la retraite les fonctionnaires indésirables, ce qui pourtant était interdit par la Constitution de 1967. L'AI 5 a intensifié la répression et a mis fin au reste de liberté qui subsistait. « À partir de là, les films nationaux et étrangers, livres, émissions de télévision et de radio, pièces de théâtre, musiques, journaux et revues ont été violemment censurés¹¹⁸⁸ ». Tous ceux qui étaient considérés comme subversifs étaient poursuivis, arrêtés, invariablement torturés et assassinés dans les alcôves de la dictature ou exilés. Selon la propagande militaire de l'époque, on

¹¹⁸⁷ Torquato Neto cité chez AGUIAR, Joaquim Alves de. « Panorama da música popular brasileira : da bossa nova ao rock dos anos 80 ». In : SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs). *Brasil : o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp, 1994. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit. p. 273.

¹¹⁸⁸ PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo : Atica, 1995. p. 69.

devait aimer le pays ou le quitter. Tout cela avec le soutien d'une immense fraction de la bourgeoisie brésilienne.

Parallèlement au durcissement du totalitarisme, il y a eu une augmentation des activités des groupes de guérilleros qui, dans l'impossibilité de lutter à armes égales contre une dictature formée, préparée et soutenue par la plus grande puissance belliciste de la planète, les États-Unis, ont été rapidement décimés entre 1969 et 1971.

Comme le démontre l'essai de Roberto Schwarz précité, la dictature n'a pas été un obstacle à la circulation des idées de gauche. Bien au contraire, entre 1964 et la fin de 1968, comme l'observe le critique marxiste, il y a eu une prédominance absolue des manifestations culturelles de gauche. C'est ensuite que la chose s'est compliquée en obligeant les intellectuels à trouver une nouvelle voie d'expression s'ils ne voulaient pas avoir des problèmes avec les militaires. Commence alors une période d'expérimentations. Selon Carlos Guilherme Motta, dans une analyse de la littérature brésilienne qui est aussi valide pour le cinéma :

« A partir de 1969, s'accroissent en littérature les recherches marquées par l'expérimentation formelle [...] qui sert à délimiter la ligne de 'neutralité' relative de l'intellectuel face au renforcement de la répression et de la lutte armée. On retrouvera très rarement dans l'histoire de la littérature de tous les temps une aliénation plus grande que celle vérifiée lors de ces dures années de l'histoire sociale et politique du Brésil : le durcissement du système qui a entraîné à nouveau une séparation de la sphère politique par rapport à la sphère littéraire¹¹⁸⁹».

On ne peut pas parler d'aliénation dans le cinéma, mais plutôt d'allégorisation des films. Avec l'AI 5 commence une période nouvelle au cinéma. Au lieu de la recherche formelle, c'est l'avènement des films plus allégoriques tels que *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), *Os deuses e os mortos* (*Les dieux et les morts*, de Ruy Guerra, 1970), *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos (1969), *Pindorama*, d'Arnaldo Jabor (1971), entre autres films qui cherchaient déjà une manière de dialoguer davantage avec le public. Non par hasard, c'est durant cette période qu'émergent les plus grands succès publics du cinéma novo : *Todas as mulheres do mundo* (« Toutes les femmes du monde¹¹⁹⁰ », de Domingos de Oliveira, 1967), *Macunaíma* et *O dragão da*

¹¹⁸⁹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. Op. cit. p. 266.

¹¹⁹⁰ Même si Domingos de Oliveira est un réalisateur et un metteur en scène très talentueux et intelligent, il n'a jamais vraiment appartenu au mouvement, ni sur le plan de la forme ni sur le plan du contenu. Ses premiers films, des comédies mémorialistes et intimistes, n'ont absolument rien à voir avec l'univers du cinéma novo si ce n'est l'utilisation des mêmes comédiens. Même s'il était pas un intellectuel proche du groupe, il n'a jamais vraiment été considéré comme l'un d'entre eux. Comme dans le cas de Roberto Farias par exemple, il n'était considéré comme un membre du groupe que quand cela les arrangeait.

maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes), tous les deux réalisés en 1969 et tournés en couleur¹¹⁹¹.

Selon le cinémanoviste Arnaldo Jabor, l'AI 5 interrompt le cinéma novo dans son moment le plus important et le plus riche qui ont conduit les films :

« à créer une espèce de troisième langage afin de pouvoir dire les choses qu'ils voulaient dire et qui ne pouvaient plus être dites. Il y a eu une sorte de 'cancérisation'¹¹⁹² du cinéma brésilien en 1968. Il est entré dans une impasse, parce qu'il partait vers quelque chose de conceptuel, une attitude d'explicitation des traits les plus importants de la réalité brésilienne, et soudainement cela est devenu très difficile, impossible. Alors les films entrent dans ce que l'on appelle généralement le délire, la phase allégorique etc.¹¹⁹³».

L'AI 5 ouvre donc une étape de désidéologisation de la culture qui avait déjà commencé, d'une certaine manière, avec le *Tropicalisme*, qui met fin, définitivement, au rêve d'une culture militante, celle qui avait déjà été partiellement suspendue par le coup d'État. Pour beaucoup d'analystes, le décret est responsable de la mort définitive du cinéma novo tel que les cinéastes l'avaient rêvé à son début, ce qui les a obligés à chercher une nouvelle voie, loin du cinéma militant et interventionniste rêvé, à travers la réalisation de films moins difficiles et moins arrogants envers la culture populaire. À partir de 1968, toujours selon Jabor, le cinéma novo :

« a perdu un peu de son caractère messianique. Il a cherché, d'une certaine manière, à découvrir l'existence du public. Il a cessé de se prendre pour quelqu'un qui allait sauver la réalité brésilienne, qui allait sauver le Brésil. Le coup de bâton a été très fort. On a perdu, d'une certaine manière, le sens culturel - parce que la culture brésilienne a souvent bercé cet espoir messianique de sauver tout, de remplacer les solutions politiques, etc. *Le cinéma brésilien, comme la politique brésilienne, est devenu plus humble* [...], parce qu'il a été mis à sa place, au sein des circonstances générales du processus historique et politique brésilien. [...] Artistiquement, il est devenu plus petit, parce qu'il a pris conscience qu'il ne pouvait pas résorber les problèmes culturels et politiques du monde. [...] Politiquement, il s'est vu insérer dans un contexte plus complexe, pas du tout facile, où il n'était pas si important. [...] En ce sens, *le cinéma est devenu plus démocratique. Il a essayé de chercher [...] le spectateur, il est devenu plus humble dans son rapport avec le public, pressé peut-être par des raisons économiques et même de survie*. Parce que le cinéma brésilien s'est vu obligé de participer au processus brésilien, pour ne pas mourir. Autrement, il ne serait plus projeté, ne serait plus vu et n'aurait plus d'existence

¹¹⁹¹ Le premier film en couleur du cinéma novo fut *A garota de Ipanema*, réalisé en 1967 par Léon Hirszman. Le film a été aussi la première tentative consciente des cinémanovistes de toucher un plus grand public, de dialoguer avec les chanchadas.

¹¹⁹² Jabor fait allusion ici au film expérimental tourné en son direct par Glauber Rocha en 1968 et dont la bande son a été partiellement détruite : *Câncer*, que Rocha, dans sa polémique avec les jeunes réalisateurs du cinéma marginal, considérait comme le premier et l'unique film brésilien véritablement marginal.

¹¹⁹³ Débat réalisé en 1978 entre Arnaldo Jabor, Alex Viany, Walter Lima Júnior e Teresa Trautman. In : VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Op. cit. p. 229.

sociale concrète. [et dans les années 1970] moins paternaliste, il a arrêté de mépriser le spectateur, d'être paternaliste. Il a essayé d'une certaine manière de trouver un point de contact, un chemin plus fraternel de contact¹¹⁹⁴». (C'est nous qui soulignons).

La dernière phrase de Jabor est très juste car les cinémanovistes ne se sont pas vendus au dieu marché, mais ont simplement essayé, afin d'atteindre les nouvelles exigences économiques de l'époque, de continuer à survivre professionnellement en se rapprochant du public. Insistons sur le fait que les films de la troisième phase ne perdent pas leur côté auteuriste, mais cherchent à dialoguer avec le public en ayant une autre conception de la culture populaire qui n'était plus influencée par les conceptions marxistes du populaire. En essayant de trouver une synthèse entre un cinéma populaire et un cinéma d'auteur, ils entament alors un dialogue avec les *chanchadas*, ce qu'ils avaient souvent refusé. Comme l'observe Ismail Xavier :

« les auteurs cinématographiques [...] cherchent de nouvelles formes de confrontation au marché, ce qui implique, dans beaucoup de cas, la mobilisation de l'arsenal de représentations canoniques du kitsch national que le cinéma novo avait écarté dans sa révolution culturelle (c'est le retour connu de la *chanchada* comme référence culturelle légitime dans des films comme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Júnior, et *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade)¹¹⁹⁵».

1.4 - Le changement de voie : à la recherche du grand public à travers le dialogue avec les *chanchadas*

Les films de la troisième phase, qui accusent la réduction de l'engouement politique, ne cherchent plus à révolutionner la société, mais à la comprendre à partir d'une vision plus anthropologique, moins sociologique et moins téléologique ; ils dialoguent avec le public et non seulement avec le peuple. Plus complexes, les œuvres s'éloignent de la représentation caricaturale de la culture populaire, considérée non plus comme aliénée, mais en tant que résistance culturelle à la culture légitimée directement influencée par les cultures allogènes. D'après Ismail Xavier, cette nouvelle forme de compréhension a été possible

« grâce à un[e prise de] recul des cinéastes, qui décident de mettre entre parenthèses leurs valeurs (dans certains cas, la vision marxiste du processus social et de l'idéologie) et renoncent à l'idée de religiosité populaire comme aliénation. Apparaît alors la possibilité d'une politique d'adhésion qui privilégie, dans les

¹¹⁹⁴ Idem. p. 230-231.

¹¹⁹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento...* Op. cit. p. 19.

représentations populaires données, une positivité quasi absolue, qui les rend 'intouchables' en tant que témoins de la résistance culturelle face à la domination et en tant qu'affirmations essentielles de l'identité¹¹⁹⁶».

Xavier élude le rôle du contexte historique et attribue le changement, dont l'affirmation semble avoir du mal à en dissimuler le dépit, au simple volontarisme des réalisateurs. Il oublie aussi que la culture populaire n'apparaît pas immédiatement comme un paradigme identitaire, comme dans la *chanchada*, mais que cela fait partie d'un processus progressif de reconnaissance, de valorisation de la diversité culturelle et d'acceptation des différences de la part des cinémanovistes. Pendant cette phase, on cherchait à avoir une compréhension plus pragmatique de la mythologie et de la réalité populaires, libéré des idées préconçues fondées sur des formules idéologiques importées, sûrement légitimes et valides pour une autre réalité et une autre époque que celles du Brésil des années en question, en essayant de se placer du côté du peuple et non pas à distance ou contre lui. « La vision de l'univers populaire évolue de la posture de mépris initiale vers une position élogieuse qui sera exprimée dans quelques manifestes et films de la décennie 1970¹¹⁹⁷ ».

C'est à cette époque que la *chanchada* a commencé enfin à être perçue par les cinémanovistes comme entièrement « déconnectée du goût de l'occupant [le colonialiste] et contraire aux intérêts étrangers¹¹⁹⁸ », comme une espèce de « 'vietcongisme' du cinéma brésilien¹¹⁹⁹ », comme l'une des origines possibles de leur mouvement. En 1983, Leon Hirszman déclarait que le cinéma novo était synonyme de rupture, jamais de discontinuité, parce qu'en dialectique il n'y a pas de nouveau sans le vieux car les choses naissent toujours de quelque chose¹²⁰⁰. Néanmoins, malgré ce changement de posture, le rapport à ces films populaires est demeuré souvent très compliqué et plein d'ambivalences. D'un côté les membres du cinéma novo avaient beaucoup de mal à valoriser les œuvres individuellement, mais dès qu'il s'agissait de défendre l'industrie cinématographique brésilienne contre le monopole du cinéma américain, ils n'hésitaient pas à louer leurs mérites et leurs conquêtes, comme le prouve cet extrait d'un texte de Glauber Rocha de 1967 :

« Les producteurs du *cinéma* novo brésilien [...] dès qu'ils se sont vu menacés par la distribution des premiers films, sont passés à l'attaque, c'est-à-dire : ont constitué leur propre maison de distribution. L'initiative n'est pas nouvelle au Brésil. La production semi-industrielle de Rio, spécialisée en comédies commerciales, a souvent eu sa propre distribution nationale. Le *cinéma* novo n'a fait qu'imiter l'exemple. C'est ainsi qu'est né la

¹¹⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Op. cit. p. 32.

¹¹⁹⁷ RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». In : *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 330.

¹¹⁹⁸ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Trajectoria no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 95.

¹¹⁹⁹ Walter Lima Júnior in VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 237.

¹²⁰⁰ Interview de Leon Hirszman accordé à Alex Viany en 1983. In : *O processo do Cinema Novo*. Op. cit. p. 292.

DIFILM [sic], à Rio, qui réunit la majorité des producteurs et réalisateurs indépendants du point de vue culturel et politique¹²⁰¹».

Cette ambiguïté apparaît très clairement dans un autre texte de Rocha, *Atlantyda*¹²⁰², censé vanter les mérites de Luiz Severiano Ribeiro, propriétaire du plus grand groupe de salles au Brésil, de l'Atlântida, le studio qui produisait les *chanchadas*, d'une maison de distribution et d'un laboratoire pour développer les films et qui a été pendant longtemps perçu comme l'un des grands opposants au cinéma indépendant et d'auteur souhaité par le cinéma novo. En même temps que nous y lisons que Severiano « *is a great artist* (sic), l'unique producteur *roliudien* (sic) du Brésil», qui employait des grands réalisateurs, que la dernière *chanchada* produite par son studio, *O homem du Sputnik*, de Carlos Manga, est un film de gauche dans son antiaméricanisme et dans son attaque de la bourgeoisie, nous lisons aussi que « lorsque la *chanchada* arrivait, le peuple aimait rire parce qu'il méprisait les acteurs, l'histoire, le son, la musique, la morale, les dialogues et le cinéma brésilien même». Or, Rocha oublie que le public allait voir les films parce que, entre autres motivations, il aimait les acteurs, la musique et, pour le meilleur ou pour le pire, parce qu'il comprenait les dialogues qui cherchaient à reproduire son propre langage. Mais le sommet de l'ambivalence apparaît dans la phrase « vulgarité hideuse tapageuse sous-développée canaille démocratique nationaliste anarchique et libératoire de la *chanchada*», comme ça, sans virgules, où les adjectifs vont dans un crescendo qui renvoie à la propre histoire des cinéastes envers les films populaires où leur réticences ont fait en sorte que les épithètes positifs soient souvent moins incisifs et nuancés que les injurieux, comme dans la phrase d'un autre texte de Rocha qui affirme que « la *chanchada* est le cancer conformiste du sous-développement¹²⁰³». Quatre ans plus tard, dans une tentative de synthèse du cinéma brésilien et des origines du cinéma novo, il reconnaît l'importance du genre et son influence sur certains réalisateurs y compris lui-même :

« I - Limite ([Mário] carneiro, [Joaquim] Pedro, Saraceni, Leon, David [Neves]...) ;

II – [Humberto] Mauro (Tous [les cinémanovistes] dans les idées et dans le style, surtout David... Walter...) ;

III – Chanchada (Nelson, Cacá [Carlos Diegues], Glauber...) ;

IV – Vera Cruz (Roberto [Farias], Glauber, Cacá...) ;

¹²⁰¹ « Teoria e pratica do cinema latino-americano ». Publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 85. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁰² « *Atlantyda* (sic) ». Publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 315-318. Par ailleurs, ce texte ressemble beaucoup au moment de quête de rupture de la syntaxe cinématographique traditionnelle qui traversait l'esprit du cinéaste et qui s'est matérialisée dans son dernier film, *A idade da terra* (*L'âge de la terre*), dans la mesure où le texte s'apparente à du coq-à-l'âne, une simple juxtaposition de textes avec très peu de parallélisme syntaxique et avec un fil conducteur très ténu. Cette quête cinématographique se répercutait aussi dans son écriture, puisque c'est la période où il échange certains « i » pour « y » et certains « c » pour « k ».

¹²⁰³ « *Xyca da Sylva* » (sic). In : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 349.

Dans le cas de Rocha, ces contradictions peuvent être attribuées au fait qu'il était un être extrêmement mimétique, inconstant, imprévisible, un polémiste né qui avait un discours différent pour chaque interlocuteur indépendamment de la période. Il pouvait affirmer une chose et son contraire, comme dans les exemples cités ci-dessus. À ce titre, Sylvie Pierre observe qu'il « changeait d'idée chaque mois, chaque semaine, chaque jour : il y avait chez lui un plaisir constant dans la crise¹²⁰⁵ ». Il ne s'agissait pas toujours, dans son cas, d'un changement, d'une révision ou de l'évolution d'une idée ou d'une notion, mais d'une simple façon d'agir qui cherchait parfois à provoquer ou à surprendre son interlocuteur ou tout simplement à susciter le débat. L'idée qui était niée pouvait être par la suite affirmée et ensuite reniée et encore affirmée continuellement. Une attitude ou système qui n'épargnait pas non plus ses impressions sur ses films ou sur ses amis et influences comme Godard, Eisenstein, Brecht ou Jean Rouch¹²⁰⁶, dont il a revendiqué et refusé les influences au fil des années.

C'est presque une lapalissade de dire que les cinéastes du premier cinéma novo ne mourraient pas d'amour pour les comédies populaires brésiliennes ni pour leur public. Raison pour laquelle, nous pouvons affirmer que le changement de posture des membres du cinéma novo après le putsch visait surtout la conquête du marché et le dialogue avec le public, même si ces questions concernant le public, qu'elles soient d'ordre sociologique, politique ou simplement marchande, ont toujours existé, d'une façon ou d'une autre, au sein du mouvement. Tout le monde sait que les films interventionnistes et paternalistes du cinéma novo étaient supposés avoir été réalisés pour les classes défavorisées, qui, exploitées, n'auraient pas conscience du niveau d'aliénation de leurs pratiques culturelles. Mais ce que l'on ne dit pas souvent, c'est que ces œuvres, qui devaient apporter la conscience au peuple en les aidant dans la mesure du possible à déclencher la révolution socialiste, faisaient aussi partie d'un processus de quête d'une identité pour le cinéma brésilien qui recourait au cinéma indépendant et politiquement engagé comme une manière de se distinguer du

¹²⁰⁴ « Farias Filgueiras Roberto ». Idem. p. 431.

¹²⁰⁵ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 208-209. Dans ce même livre, page 96, il y a un texte de Rocha où il assume ses changements d'idées constants en disant que cela fait partie de sa dialectique. Le biographe et ami personnel de Rocha, João Carlos Teixeira Gomes, commente aussi les ambiguïtés du cinéaste dans son livre *Glauber Rocha, esse vulcão*. Op. cit p. 406-407.

¹²⁰⁶ N'oublions pas que Glauber Rocha était un nationaliste invétéré et un éternel défenseur du cinéma brésilien, notamment du cinéma novo. Dès que quelqu'un se mettait à critiquer, essayait de voler la vedette ou de reléguer l'importance historique des films du groupe au deuxième plan, la furie et l'esprit polémiste du réalisateur émergeaient, et il était prêt à défendre de manière acharnée et très partielle ses amis et le mouvement dont il était l'un des principaux fondateurs et propagateurs autant par l'œuvre que par les textes. Dans les discussions sur l'histoire du cinéma brésilien, le cinéma novo venait avant n'importe quel autre mouvement cinématographique, mais sur une échelle internationale, quand il fallait défendre et soutenir l'industrie nationale, c'était le cinéma brésilien dans sa totalité qui primait.

cinéma américain afin de pouvoir conquérir une partie du marché. Le problème est que les films, très recherchés dans le fond et dans la forme, ont fini par atteindre seulement une petite élite d'intellectuels originaires, comme les réalisateurs, de la petite et de la grande bourgeoisie. Or, « un cinéma qui se propose de conquérir son marché a besoin de public. Un cinéma qui se propose d'apporter la conscience au peuple souhaite que son public soit le peuple. Autant dans un cas que dans l'autre, le peuple/public est la question fondamentale pour le Cinéma Novo¹²⁰⁷».

Si, avant le coup d'État, la question concernant le marché ne s'était jamais vraiment posée en termes pragmatiques, les réalisateurs continuant à réaliser leurs films pour une petite minorité¹²⁰⁸, après 1964 la problématique se cristallisait en termes d'impasse et de survie professionnelle. Quoi faire ? Continuer à parler à une minorité d'intellectuels – ils n'avaient pas l'intention de faire des films pour le grand public, possibilité qu'ils abhorraient initialement - et courir le risque de ne plus pouvoir tourner par manque de producteurs ? Ou prendre conscience de l'incohérence de leurs propos, arrêter d'attribuer au public et au cinéma américain la seule responsabilité de leurs échecs commerciaux et renoncer à leurs idéaux afin de s'adapter à la nouvelle réalité politique et économique, tout en cherchant un nouveau langage et une nouvelle forme avec le dessein d'établir un véritable dialogue avec le peuple, où les films pourraient enfin être compris, ce qu'ils n'avaient jusqu'alors pas encore vraiment réussi ? Car de toute évidence, « la proposition d'un cinéma populaire qui a pour objectif explicite d'apporter la conscience au peuple n'a pas le moindre sens si les films sur lesquels elle se concrétise n'atteignent pas le peuple¹²⁰⁹» ou ne sont pas compris, si jamais ils parviennent à leur but.

Mais si un changement radical de la manière de réaliser les films pourrait résoudre le problème de leur incohérence, en les rapprochant de leur public, aussi bien que le problème de la crise de conscience de leurs réalisateurs, cela ne réglait pas le problème du marché, devenu un facteur déterminant après 1964, étant donné que le peuple, les subalternes, n'allaient pas beaucoup au cinéma. Il fallait, sans faire des concessions au grand public, trouver une solution qui mît fin « à la contradiction entre un cinéma responsable et son acceptation par le public¹²¹⁰». Et cette acceptation

¹²⁰⁷ GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 239.

¹²⁰⁸ En analysant un extrait d'un texte d'Alex Vianny sur le film *Deus e o diabo na terra do sol*, où il affirme que le fait que la ré-élaboration de la culture populaire faite par Rocha - qui a rendu le film incompréhensible tout en rendant impossible le dialogue avec son public cible - n'était pas si importante, Maria Rita Galvão observe le léger détour des propositions initiales du cinéma novo où « le problème de connaissance à travers le cinéma subit une inversion de directions qui le transforme de véhicule visant à apporter la connaissance au peuple en moyen de connaître le peuple ». GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 245. Ce qui ne fait que confirmer l'idée, que nous défendons, que la thématique du peuple servait davantage ou autant à une cause économique - qui passait par la quête d'une identité pour le cinéma brésilien visant à conquérir une partie du marché dominé par le cinéma américain - qu'à une cause politique.

¹²⁰⁹ Idem. p. 240.

¹²¹⁰ DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e seu publico ». In : *Revista Civilização Brasileira*, n° 11-12, dez 1966/ mar 1967. Apud GALVÃO E BERNADET. Op. cit. p. 247.

était aussi une garantie de survie de la classe puisque « les injonctions économiques de l'activité cinématographique imposent que l'on cherche l'insertion des films sur le marché, où ils peuvent se payer¹²¹¹ », une préoccupation qui n'existait pas avant 1964, quand il n'y a pas eu de concessions faites au marché dès lors que l'objectif principal était l'éveil de la conscience critique du peuple quasiment aux dépens du marché interne. Mais après les changements entraînés par le putsch militaire et l'avènement de l'INC, les réalisateurs ont été obligés de penser à une politique cinématographique de marché qui passait inévitablement par la réalisation de films qui dialoguassent avec le public car, comme l'observait Gustavo Dahl dans un texte où il analyse la question du marché et la crise du cinéma mondial :

« le cinéma était passé d'art-diversion des masses à art-diversion de la classe moyenne ; le public ne va plus au cinéma génériquement, automatiquement ; le public va maintenant voir un film précis, dont il exige des qualités précises, en tant qu'art ou spectacle ; [...] ; n'importe quelle cinématographie, à l'exception de l'américaine, ne peut subsister que dans la mesure où elle s'appuie sur son marché interne en y réservant pour soi les moyens de sa continuité ; il n'y a plus de succès moyen : un film soit il va très bien, soit il va très mal¹²¹² ».

Le même Dahl qui, quelques années auparavant, affirmait « que le film spectacle était en train de mourir¹²¹³ » et que « le cinéma n'était plus l'usine de rêves, l'opium du peuple¹²¹⁴ » d'avant. La solution, à cette époque, était encore le cinéma indépendant qui permettrait au pays d'augmenter sa production et son nombre de réalisateurs, « le seul capable de réfléchir à notre diversité régionale, permettant la production partout au Brésil, à travers la création artisanale en opposition à l'industrie¹²¹⁵ » qu'il considérait comme synonyme de studios et de centralisation entre Rio de Janeiro et São Paulo. Ainsi, le cinéma novo devait éviter la vulgarité « non artistique » des comédies populaires *cariocas* et le cosmopolitisme du cinéma industriel de la Vera Cruz qui, tous deux, empêcheraient l'émergence d'un cinéma national¹²¹⁶.

Après 1964, les choses changent et l'on doit s'adapter à la nouvelle réalité. Afin de satisfaire les nouvelles exigences du marché et les nouveaux maîtres du pouvoir, il faut trouver une forme de synthèse entre un cinéma commercial, mais pas trop, et un cinéma moins radical et moins engagé

¹²¹¹ Idem. Ibidem.

¹²¹² DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais ». Revista Civilização Brasileira, n° 5-6, março 1966. p. 196.

¹²¹³ DAHL, Gustavo. « Algo de novo entre nós », Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 7 out 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 209.

¹²¹⁴ Idem. Ibidem.

¹²¹⁵ DAHL, Gustavo. « A solução única », Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 21 oct 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 210.

¹²¹⁶ GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 210-211.

politiquement et esthétiquement de manière à atteindre le peuple et le public. La solution trouvée pour séduire ce dernier est venue de la redécouverte des *chanchadas*, de leurs mérites jusqu'alors obscurcis par une idéologie du sérieux qui nourrissait un profond mépris pour tout ce qui était comique et par une idéologie politique qui amenait les jeunes réalisateurs à considérer la culture populaire comme opium du peuple. Par conséquent, dans la troisième phase du cinéma novo, les cinéastes s'engagent à défendre « une politique culturelle pour le cinéma brésilien qui rende ce cinéma au peuple, comme il était arrivé au temps où la société était plus simple, quand les *chanchadas* étaient les championnes de la billetterie¹²¹⁷ ». Comme le note Roberto Farias :

« Aujourd'hui, nous pouvons voir l'importance qu'a eue, d'ailleurs, le cycle de la *chanchada*, (...) rien de plus ou de moins qu'une imitation grossière du film américain de l'époque, lequel rencontrait, du fait d'être brésilien, une grande acceptation du public. Si l'on cherche les faits dans l'histoire, nous verrons que ce moment-là n'était pas compris. *Les personnes qui souhaitaient un cinéma brésilien authentique étaient entièrement contre ce genre de cinéma*. Néanmoins, le public comparaisait, comprenait que celui-là était un cinéma national. Cette *chanchada* est aujourd'hui récupérée, comprise par les intellectuels, par les responsables d'un cinéma national. *Aujourd'hui on comprend l'importance qu'a eue ce genre de cinéma pour rendre possible l'existence d'un cinéma authentique*¹²¹⁸ ». (C'est nous qui soulignons).

Notons, tout de même, la réserve et le double sens bien caractéristiques des cinémanovistes - ou des sympathisants puisque Farias n'a jamais été considéré comme un membre du groupe à part entière parce que, entre autres justifications, il avait commencé sa carrière comme réalisateur de *chanchadas* -, comme s'il existait une certaine honte à assumer l'importance de ces films populaires ; comme si cela dénigrerait ou égratignait l'image d'intellectuel que l'on pouvait avoir. Mais le fait est que dans la troisième phase, les réalisateurs ont revu leur position concernant les films populaires pour essayer de dialoguer avec le public. Les films qui, comme l'observe Gustavo Dahl, s'engagent alors à dépeindre « des sentiments moins abstraits, obscurs et radicaux que les films de la première phase¹²¹⁹ », sont finalement compris par le public, qui a répondu à l'appel, même s'il pense que cela a fini par rapprocher le mouvement « du cinéma traditionnel », ce qui est vrai. Les cinéastes réalisent finalement que « le cinéma est magie outre le fait d'être un outil

¹²¹⁷ ANDRADE, João Batista de. Entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, 21 dez 1980. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 254.

¹²¹⁸ FARIAS, Roberto. *Mercado Comum do Cinema, uma proposta brasileira*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 254-255.

¹²¹⁹ DAHL, Gustavo. « Cinema Novo e seu publico ». Op. cit. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. 255.

porteur de conscience¹²²⁰« et « doit aussi donner du plaisir, ce qui est une sainte et noble mission sociale. [ce qui est] Une preuve réelle d'amour d'autrui¹²²¹».

Les cinéastes s'évertuaient à concilier la lutte des classes et le plaisir cinématographique, l'idéologie et le spectacle, le rire et la raison, ce qui n'a pas toujours été facile et a provoqué des divergences au sein même du groupe. Mais, en 1978, Carlos Diegues écrivait qu'une

« société plus juste et plus libre signifie aussi [être] plus joyeuse. Une perversion intellectuelle met le plaisir à droite, la souffrance à gauche, célèbre les échecs, déplore les victoires et met la raison à gauche du rêve, l'émotion à droite de l'intelligence. Corps et âme sont une seule chose, [ce que] la religiosité d'une certaine « gauche » (attention : guillemets) n'a pas encore réussi à comprendre, en préférant le sacrifice, la peine, la faute...¹²²²».

Un peu plus loin, il affirme qu'il « ne veut plus rien enseigner, guider personne, être maître ou juge. Cette toute-puissance intellectuelle est finie pour moi. C'est comme si je me sentais guéri d'une longue maladie, comme si une espèce de nouveau souffle et de nouvelle jeunesse prenaient la place dans tout ce que je fais. Je veux être seulement un de plus, ni au-dessus, ni au-dessous, à côté¹²²³». Avec cet article, que l'on croirait écrit par un adepte du cinéma cosmopolite et commercial en train de se défendre contre les attaques des cinéastes nationalistes, le réalisateur répondait aux critiques faites au nouveau cinéma novo en y dénonçant ce qu'il a appelé une « patrouille idéologique stalinienne et réactionnaire » d'une part de la critique envers les films de la troisième phase du mouvement, accusés d'être devenus trop commerciaux.

Dans un autre article, Carlos Diegues, dont le film *Xica da Silva* (1976) fut violemment attaqué par la critique de gauche, fait l'apologie du savoir du peuple et du grand public et soutient qu'il « ne veut plus châtier personne au cinéma. Le cinéma n'est pas un lieu de torture, ni une salle de cours. Comme le disait Brecht, la fonction sociale du cinéma est de divertir¹²²⁴ ». Plus loin, après avoir affirmé que la critique n'aime pas les victoires et que la tristesse et le sérieux sont de droite, il déclare qu'il « veut une société plus heureuse et joyeuse avec l'homme se sentant mieux. Et je ne veux plus embêter personne avec mes films. En revanche, j'essaierai de m'entendre avec mon

¹²²⁰ DIEGUES, Carlos. Dépliant de lancement de son film *Bye, bye Brasil*, 1979. Apud : AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Op. cit. p. 171, note 62.

¹²²¹ Idem. Ibidem.

¹²²² DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro : ideias e imagens*. 2e. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul / MEC / SESu / PROED, 1999. p. 24-25.

¹²²³ Idem. p. 28.

¹²²⁴ Idem. p. 33.

prochain le plus proche (sic), qui est le peuple brésilien, le public brésilien. Cette question de marché c'est la question de base, parce que l'œuvre d'art est pour Autrui. Le public est l'Autrui¹²²⁵». Nelson Pereira dos Santos, dont les deux premiers films furent très influencés par le néo-réalisme et les *chanchadas*, où il a commencé comme assistant de direction, ne pensait pas autrement lorsqu'en 1972 il répondait à une question sur l'actualité du cinéma brésilien :

« Nous sommes en train de dépasser une position 'culturaliste' douteuse, qui nous fit assumer une prétendue 'distanciation', une situation facile au-dessus de la réalité qui nous ennuyait : voir la misère, le sous-développement grossier. Je prétends que cette position était coloniale, car nous nous sommes mis à critiquer cela avec un air de supériorité, comme si nous n'étions pas des Brésiliens, en tirant une certaine satisfaction de notre sous-développement, de notre retard, ce qui était dirigé vers notre père américain ou européen pour lui dire : 'Je ne suis pas cela'. Ce type de vision n'a aucune valeur aujourd'hui, il est indéfendable¹²²⁶».

La citation de Santos est intéressante dans le sens où elle montre l'arrogance des cinéastes et confirme l'idée d'un 'complexe de chien bâtard' de leur part qui les conduisait à tourner des films à l'intention de la critique et des festivals étrangers.

Il faut aussi dire que ce changement de mentalité, que cette « prise de conscience » du film en tant que spectacle par les cinéastes nationalistes (politiquement engagés), a suscité depuis la fin des années 1960 de vifs débats autour d'une plus grande flexibilité des œuvres visant un plus grand dialogue avec le public et la conséquente conquête du marché. Ceci n'était pas une spécificité du Brésil puisque ces questions étaient au centre des principales discussions autour du cinéma latino-américain de l'époque¹²²⁷.

Nonobstant cela, il est important de souligner que, même si les films se sont rapprochés d'un cinéma plus conventionnel, que certains réalisateurs, plus que d'autres, ont fini par faire des concessions au marché, ils n'ont jamais renoncé à investir dans la capacité créatrice des films, d'avoir droit au *final cut* de leurs œuvres ou, dans certains cas, de renier l'aspect critique. En prenant en compte la diversité du public et en adhérant à un système de production plus industriel¹²²⁸, ils ont réduit considérablement la subjectivité des films et, par conséquent,

¹²²⁵ Idem. p. 35.

¹²²⁶ « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos » par Federico de Cardenas et Max Tessier. *Études Cinématographiques*, n° 93-96. Op. cit. p. 72.

¹²²⁷ Pour plus de détails sur ce débat, lire le septième chapitre du livre *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar. Op. cit. p. 174-218.

¹²²⁸ Cette adhésion à un système de production plus commercial visant à atteindre le grand public a provoqué un éloignement des idéaux initiaux du mouvement et a créé une polémique et une rupture avec les jeunes réalisateurs du cinéma marginal, très influencés au départ par le premier cinéma novo. Cette polémique reflète la division des réalisateurs autour des alternatives qui devrait prendre ou de l'identité qui devrait avoir le cinéma brésilien à la fin des années 1960. D'un côté il y avait ceux qui pensaient qu'il devait rester indépendant, contestataire et continuer à valoriser

l'importance du travail de l'auteur, qui cependant n'a pas été entièrement tué¹²²⁹. D'après Fernão Ramos :

« L'idée est de captiver le public par le spectacle, à travers une narrative qui contente la vue du spectateur avec des scénarios grandioses. En même temps, la présence de cette image 'riche' permet que se maintiennent debout quelques préceptes idéologiques quant aux convictions éthiques et esthétiques du premier cinéma novo. La production cinémanoviste de la fin des années 1960 a pour caractéristique, pourtant, cette préoccupation constante de communication avec le grand public, sans abandonner complètement, cependant, les traits les plus agressifs du 'langage maudit'¹²³⁰».

De cette façon, même s'ils étaient décidés à séduire le marché en réduisant leur subjectivité jugée excessive (leur auteurisme), l'une des raisons fréquemment désignées comme la cause principale de l'incommunicabilité avec le peuple, la satisfaction du public ne devait jamais être cherchée au mépris de celle du réalisateur, de son amour et de sa conception du cinéma en tant qu'art, comme le prouve cette interview de Rocha de 1981, à la veille de sa mort, au critique portugais João Lopes :

« Le problème du spectateur dans l'œuvre d'art est un problème que je ne prends pas en considération, je vous le dis avec la plus grande sincérité. Car je crois que l'œuvre d'art est un produit de la folie, dans le sens où le dit Fernando Pessoa, ou le dit Erasme, je veux dire la folie en tant que lucidité, en tant que libération de l'inconscient. C'est pour cette raison que je ne me considère pas comme un cinéaste professionnel, car si je l'étais, il me faudrait agir selon le rituel de l'industrie cinématographique. Je me considère comme un amateur, comme Buñuel, quelqu'un qui aime le cinéma¹²³¹».

Mais en 1967, le même Rocha avait fait une déclaration totalement opposée qui allait dans le sens du public et du contexte de la période :

« Je n'ai pas la prétention de réaliser de grands films : j'ai seulement la juste ambition d'exprimer ma réalité de la manière que je peux l'exprimer. Je vise toutes les couches du public. Si mes films sont parfois hermétiques,

les aspects plus artistiques et créateurs du film au détriment du spectacle et au prix de demeurer marginal et toujours coupé du peuple et du public. De l'autre, on prônait un cinéma de conciliation à travers l'adhésion à un système plus industriel, avec une mentalité entrepreneuriale, de manière à enfin pouvoir avoir un dialogue avec le peuple et même avec le grand public, même si cela signifiait renoncer aux idéaux du passé. Pour plus de détails sur cette rupture, lire le livre de Fernão Ramos : *Cinema marginal (1968-1973) : a representação em seu limite*. Op. cit. p. 25-29 ; 89-94.

¹²²⁹ Notons au passage que vers la fin des années 1960, selon Jean-Patrick Lebel, « La notion d'auteur (ou de créateur) est dénoncée comme essentiellement et définitivement 'bourgeoise'. Elle suppose la toute puissance de l'auteur, qui s'apparente à Dieu, se conduit en véritable 'patron du sens', et ne fait de l'œuvre que l'expression et la concrétisation de son 'univers' personnel ». In : *Cinéma et idéologie*. Op. cit. p. 40.

¹²³⁰ RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro ». In : *Historia do cinema brasileiro*. op. cit. p. 372.

¹²³¹ Interview accordée à João Lopes, Sintra, 8 avril 1981. Apud : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 192.

je reconnais que c'est de ma faute. Mais je ne me sentirai bien avec le cinéma que lorsque, sans faire des concessions à la pornographie et au mauvais goût, je réussirai à atteindre le public¹²³²».

Deux ans plus tard, il soutient qu'il n'est pas contre le cinéma commercial bien réalisé et qu'il est essentiel pour la conquête du public et pour l'établissement d'une industrie cinématographique en Amérique latine parce que :

« Le cinéma est un art qui doit communiquer, si cela n'arrive pas il n'y a aucune raison de le réaliser : il demeure comme un produit technologique du XXème siècle destiné à être absorbé par la TV, comme une chose vieille qui n'arrive pas à trouver une salle de projection. Le cinéaste moderne aujourd'hui est celui qui peut communiquer les problèmes les plus complexes et les plus profonds à travers un langage qui soit compris¹²³³».

Le même Rocha qui avait beaucoup critiqué la culture populaire dans ses films et dans ses textes, notamment le *candomblé* et le carnaval, dans les années 1960, invitait les Brésiliens à se tourner vers le Brésil et à « laisser de côté la révolution française et la soviétique afin de découvrir la *feijoada*¹²³⁴, le carnaval, le *frevo*¹²³⁵ « car « notre culture est la *macumba* et non pas l'opéra¹²³⁶».

La troisième phase symbolise le moment où Rocha affirme que tous les chemins sont possibles pour le cinéma et où les cinémanovistes rompent définitivement avec le cinéma idéologique et commencent à refuser les influences européennes¹²³⁷. Nous allons analyser maintenant deux événements très emblématiques de cette période qui illustrent bien le changement de posture des membres du cinéma novo dans leur tentative de réaliser des films qui dialoguent avec le peuple et le public. Le premier est la participation de Glauber Rocha dans le film *Vent d'Est*, de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, de 1969, tandis que le deuxième concerne son texte manifeste, *L'Esthétique du rêve*, présenté aux Etats-Unis en 1971.

¹²³² Entretien accordé à *Folha de São Paulo*, 02 fev 1967. Apud : REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Op. cit. p. 95.

¹²³³ « O transe da América Latina ». Interview accordé à Federico de Cárdenas et René Capriles, 1969. Publié dans *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 177.

¹²³⁴ Plat d'origine esclave devenu le plat brésilien et touristique par excellence fait à base de haricot noir et de plusieurs types de viande de porc, notamment le pied, l'oreille, la peau et la queue (entre autres) que les Blancs jetaient à la poubelle et les Noirs récupéraient pour les manger.

¹²³⁵ Danse et musique frénétique qui exige dextérité et force physique qui est une particularité du carnaval de Recife, dans le Nordeste du Brésil.

¹²³⁶ Idem. Ibidem.

¹²³⁷ Dans un texte de 1969, Rocha affirme ce qui suit : « Moi par exemple, en ce moment je suis moins influencé ». In : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 153.

1.4.1 - Vent d'Est

La séquence où Rocha apparaît dans le film de Godard et Gorin est très emblématique de la situation que vivait la cinématographie brésilienne et le cinémanoviste au début des années 1970. La séquence est placée au début de la deuxième partie du film, juste après des questionnements sur les genres de cinéma engagés qui se faisaient à l'époque et comment ils devaient être faits. La voix off d'une femme parle d'un cinéma qui critique, lutte et transforme la société et dit que seule l'éducation marxiste peut corriger les erreurs humaines. La voix off incite le réalisateur à commencer par les masses et à critiquer, à la manière de Gilles Deleuze, son manque de liaison avec elles. Un jeune homme explique à une jeune fille que toutes les activités pratiques doivent être subordonnées aux principes du parti. Puis, après une intervention de la voix off qui continue à condamner les méthodes du cinéaste, le jeune reapparaît et dit qu'il est allé « à nouveau dans les masses pour les diffuser [les dits principes ?] et les expliquer, faire en sorte que les masses les assimilent et adhèrent fermement et les traduisent en action» et que les militants doivent « vérifier dans l'action même des masses la justesse de ces idées». Nous ne savons pas si Rocha connaissait le scénario (ou même s'il existait puisque le film a été très improvisé), mais le fait est que, comme nous venons de voir, toutes ces idées d'engagement n'étaient plus d'actualité pour les cinémanovistes qui, après le putsch de 1964, avaient déjà abandonné le rêve d'un cinéma interventionniste et paternaliste qui essaie de parler à un peuple incapable et sans défense afin de éveiller sa conscience critique. Ils avaient déjà dépassé ce genre de questionnement sur les aspects téléologiques et sociologiques du cinéma. Pendant ces années-là, ils n'avaient plus aucune affinité avec ce genre de cinéma et souhaitaient encore moins soumettre leur art aux dogmes d'un parti quelconque. Pour Rocha, ainsi que pour les autres cinémanovistes, il n'y avait « rien de plus insupportable pour un artiste qu'une idéologie qui détermine ses chemins et ses finalités¹²³⁸».

Ensuite, la voix off dit ce qui suit :

“regarde, tu dis que tu enquêtes, que tu te donnes du mal, mais résultat, tu fais de la sociologie bourgeoise, au lieu de chercher à montrer réellement des forces de classes réelles, tu fais du cinéma vérité. Tu montres la misère du peuple, mais tu ne montres pas le peuple en lutte et en ne montrant pas le peuple en lutte tu ne lui donnes pas les moyens de lutter. Ton cinéma, tes images, tes sons sont ceux des télévisions bourgeoises et de leur alliés révisionnistes».

¹²³⁸ Idem. p. 540.

Or, ces critiques ressemblent beaucoup à ce qui a été dit sur les films de la première phase du cinéma novo et au mea culpa des réalisateurs et des intellectuels progressistes concernant la politique menée par la gauche dans la période précédant le coup d'État. La majorité de ces propositions apparaissent, d'une certaine manière, dans les textes qu'ils ont écrits ou qui sont énoncés par les personnages autobiographiques d'intellectuels des films de la deuxième phase, ce qui transformait les discussions de *Vent d'Est* en une sorte de paraphrase et de déjà vu. Tous ces questionnements à propos de l'abîme entre l'intellectuel et le peuple, entre la théorie et la pratique, qui créent des diagnostics et des méthodes fausses, comme le soutient la voix off, avaient déjà été soulevés par les cinémanovistes qui, en 1969, essayaient de réaliser un autre type de cinéma, moins élitiste et plus proche du public.

Par la suite, la voix off défend certains dogmes du marxisme qui ont été à l'origine de la plupart des œuvres d'art politiquement engagées réalisées au Brésil avant 1964, mais qui, en 1969, avec la perte de l'hégémonie culturelle du PCB, n'étaient plus d'actualité. Certains de ces principes étaient même considérés comme les responsables, en quelque sorte, du préjugé envers la culture populaire et le peuple dont ils essayaient de se débarrasser :

« il n'y a pas de cinéma au-dessus des classes, pas de cinéma au-dessus de la lutte des classes. Cela veut dire que la puissance matérielle dominante de la société, la classe dominante, est aussi celle qui crée dans et par ses films les images dominantes, ça veut dire que ces images sont celles de sa domination [...] Que faire pour ne pas fabriquer des images et des sons qui restent ceux de la domination de la classe dominante. [...] La tâche principale c'est la théorie»

La séquence de Rocha vient juste après des images parodiques d'un militaire yankee à cheval qui, en parlant italien, tire sur un Indien aux mains attachées par une longue corde, tandis que ce dernier crie en anglais être Cubain, Noir, Palestinien, Vietnamien, Péruvien et Indien, entre autres minorités et nationalités qui résistaient bravement aux tentatives d'asservissement du capitalisme et de l'impérialisme yankee d'origine WASP (*White Anglo Saxon Protestant*). Pendant ce temps, la voix off de la narratrice tente une analyse très nihiliste et critique du marché du cinéma mondial qui dénonce la construction idéologique du réel par les films américains, mais aussi le genre de cinéma formaliste réalisé par les pays progressistes (ce qu'elle appelle la Brejnev-Mostfilm et les pays sous son influence comme l'Algérie ou Cuba), ainsi que le cinéma underground produit à Londres, Amsterdam, Paris ou New York, dans la mesure où, en éludant la lutte des classes de leurs films, non seulement ils ne s'opposeraient pas, mais ils viendraient en aide au cinéma hollywoodien en se

transformant en une sorte de laquais de la Nixon-Paramount. Grosso modo, d'après la narratrice, il n'existait pas de cinéma véritablement progressiste et indépendant.

C'est immédiatement après cette analyse qu'apparaît l'image de Rocha en plan général au milieu d'un paysage rural, la tête baissée, les bras ouverts, l'index et le majeur des deux mains faisant le V de victoire (ou de paix et amour, symbole du mouvement hippie qui était en vogue à l'époque), les vêtements froissés comme ceux d'un éventail prêt à effrayer les corbeaux du cinéma hollywoodien. Au centre du cadre, au milieu d'une ruelle qui se divise en deux derrière lui, il est en train de chanter une chanson, *Divino maravilhoso*, (*Divin merveilleux* ou *Divin, Merveilleux*, comme on l'écrit parfois) de Caetano Veloso et Gilberto Gil. Avant de poursuivre l'analyse de la séquence, il faut s'arrêter un peu sur le choix de cette chanson *tropicaliste*. En choisissant une chanson de ce mouvement, le réalisateur brésilien refuse préalablement le débat idéologique, puisque le mouvement, comme nous venons de le voir, avait désidéologisé l'art en rompant avec le genre d'art engagé et nationaliste exigé par la gauche marxiste. Rocha répète inlassablement, presque en le récitant, une partie modifiée du refrain. Dans la bouche de Rocha, les paroles de la chanson, qui font une subtile apologie de la lutte armée, acquièrent une signification de résistance cinématographique. Le cinéma brésilien devrait lutter avec toutes ses armes pour ne pas succomber devant le cinéma impérialiste. Et quand une femme enceinte lui demande la direction du cinéma politique – qui représente dans le film le cinéma du tiers monde qui y est présenté comme une sorte d'option positive face à la dégénérescence et à la soumission du cinéma mondial, le seul capable de rompre avec la « représentation bourgeoise » -, il n'hésite pas à répondre :

« Vers là-bas [il pointe, sans regarder la femme, devant lui en légère diagonale à droite], c'est le cinéma méconnu, le cinéma d'aventure. De ce côté-ci [il pointe derrière lui, en diagonale gauche], c'est le cinéma du tiers-monde, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux, c'est le cinéma [victime¹²³⁹] de l'oppression de consommation impérialiste, c'est un cinéma dangereux, un cinéma divin, merveilleux ; c'est le cinéma [victime] de la répression, de l'oppression fasciste, du terrorisme, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux... c'est un cinéma méconnu, c'est le cinéma *bola-bola*¹²⁴⁰ de Miguel Borges, c'est un cinéma

¹²³⁹ Le critique brésilien José Carlos Avellar incorpore ce terme au monologue de Glauber Rocha de manière à le rendre plus compréhensible : « Vento, barravento : Glauber e Godard na porta da usina Lumière ». In : ALMEIDA, Jane de (org). *Grupo Dziga Vertov*. Ed Bilingue. São Paulo, Witz Edições, 2005. p. 86. Cité dans SILVA, Mateus Araújo. « Godard, Glauber e o Vento do leste : alegoria de um (des)encontro ». *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n° 1, jan-jun 2007.

¹²⁴⁰ Rocha fait allusion ici à la première tentative de rédaction, en 1959, d'un manifeste de fondation du cinéma novo par le réalisateur Miguel Borges. Paulo César Saraceni raconte que lorsque Miguel Borges, devant tout le groupe, a commencé à lire quelques passages du manifeste où c'était écrit que « Nous ne voulons plus un cinéma-littérature, un cinéma-sculpture, un cinéma-musique, un cinéma-danse, un cinéma-théâtre. Nous voulons un cinéma-cinéma », il a crié qu'il ne voulait plus écouter la lecture d'un manifeste si prétentieux, digne du cinéma muet des années 1920 qui ressemblait à un fils demandant à son père : « Papa, je veux un ballon [bola en portugais]. Non pas un ballon de football, de basket-ball, de volley-ball [...]. Je veux un ballon-ballon ». Il s'en est ensuivi une importante discussion et

dangereux, divin et merveilleux ; c'est un cinéma qui va tout construire, la technique, les maisons de projection, la distribution, les techniciens, les trois cents cinéastes par an pour faire 600 films pour tout le tiers-monde, c'est un cinéma dangereux, divin et merveilleux ; c'est le cinéma de la technologie qui va incorporer... [Inaudible] pour l'alphabétisation des masses du troisième monde [...], c'est le cinéma de Glauber Rocha».

La femme enceinte qui suit, dans un premier temps, le chemin du cinéma du tiers-monde fait marche arrière pour prendre la direction du cinéma de l'aventure, dans la direction contraire à celle du cinéma représenté par le cinéaste brésilien. En fait, les deux réalisateurs traversaient des moments complètement différents et quasiment opposés. Tandis que Godard radicalisait son cinéma, s'ingéniait à détruire le cinéma commercial et s'engageait, avec son groupe d'obédience maoïste Dziga Vertov, à créer de nouveaux modèles de production qui permettraient la réalisation de films collectifs avec l'influence de Marx et de Brecht, Rocha et les cinémanovistes avaient été obligés par le coup d'État militaire et leur politique économique libérale à abandonner le rêve d'un cinéma engagé, interventionniste et « conscientisateur » et à prendre un nouveau sentier, une nouvelle direction qui leur permettrait ou les obligerait à réaliser des films moins hermétiques. Tout ceci afin de chercher le dialogue avec le public et la conquête du marché pour faire exister le cinéma brésilien et solidifier l'industrie cinématographique brésilienne.

Dans un texte de 1969, à la même époque que le film de Godard et Gorin, Rocha analyse les apports du *Tropicalisme*¹²⁴¹ qui, à côté de l'anthropophagie, est « la chose la plus importante aujourd'hui dans la culture brésilienne » dans la mesure où le mouvement a rendu possible « l'acceptation, [et] l'ascension du sous-développement », en permettant aux réalisateurs « d'affronter la réalité brésilienne, notre réalité, dans tous les sens et les profondeurs » et « a créé la possibilité d'un nouveau rapport avec le public » à travers des films « ni américains, ni populistes », mais « moins conceptuels » afin de pouvoir pénétrer plus profondément l'inconscient d'un « public colonisé », séduire le marché et vaincre le cinéma impérialiste. Tout de suite après avoir affirmé que ce changement n'a pas été programmé, qu'il était synonyme d'une maturité qui ne les empêchera pas de continuer à tourner des « films moches », même si « ce qui compte est le public, et le public est différencié », il revient sur ce qui le distinguait (ce qui le séparait, avons-nous envie de dire) du réalisateur franco-suisse :

« J'ai parlé récemment à Godard sur la place du cinéma politique. Godard soutient que nous sommes au Brésil dans une situation idéale pour réaliser un cinéma révolutionnaire, et au lieu de cela, nous faisons encore un

Miguel Borges a finalement refusé de lire la suite de son texte, frustrant l'idée d'un manifeste. Cité dans SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*. Op. cit. p. 47-48.

¹²⁴¹ ROCHA, Glauber. « Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma ». In : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 150-154.

cinéma révisionniste, c'est-à-dire, qui donne, en abrégé, l'importance au drame, au développement du spectacle. Dans sa conception, il existe aujourd'hui un cinéma pour quatre mille personnes, de militant à militant. Je comprends Godard. [Pour] un cinéaste européen, français, c'est logique qu'il se pose le problème de détruire le cinéma. Mais nous ne pouvons pas détruire ce qui n'existe pas. Et poser dans ces termes le problème sectaire est, pourtant, erroné. Nous sommes dans une phase de libération nationale qui passe aussi par le cinéma, et le rapport avec le public populaire est fondamental. Nous n'avons pas à détruire, mais à construire : Cinémas, Maisons, Routes, Écoles etc¹²⁴²».

Dans une interview accordée aux Cahiers du Cinéma¹²⁴³ de la même année, Rocha exprime son inquiétude quant au fait que le film politique puisse inhiber, s'il est trop systématisé, l'aspect créateur des œuvres. Il dit avoir commenté cela avec Godard qui lui avait répondu que les Brésiliens devaient détruire le cinéma, mais qu'il n'était pas d'accord car si en France ou en Italie on pouvait le détruire, au Brésil cela n'était pas encore possible car les cinéastes étaient encore en train de construire le cinéma « à tous les niveaux, langage, esthétique, technique...¹²⁴⁴ ».

A titre de comparaison, il est intéressant de confronter l'apparition de Rocha dans le film *Vent d'est* avec certains de ses écrits de l'époque sur le même sujet et avec sa participation au débat entre lui, Jean-Marie Straub, Miklós Jancsó et Pierre Clémenti, qui fut organisé par Simon Hartog¹²⁴⁵. Dans cette discussion, ses positions concernant la nouvelle phase des cinémanovistes sont plus modérées, moins tranchantes et incisives, légèrement dissimulées même, peut-être par peur de décevoir Jean-Marie Straub, cinéaste qu'il admirait beaucoup et dont il n'ignorait pas le radicalisme anti-industriel. D'ailleurs, quand Hartog demande aux participants quelle est la fonction du cinéma et que Straub répond que « le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra », ce qui allait dans le sens de ce que suggérait Godard, ou qu'il essayait de « réaliser des films qui, à tous égards, seraient le contraire d'un produit international », Rocha préfère garder le silence car il sait, comme nous avons pu le montrer ci-dessus, que ce n'est pas tout à fait ce qu'il pensait à ce moment-là.

Quand Hartog leur demande ce qu'ils pensent du cinéma expérimental et du cinéma politique, les deux lignes du cinéma moderne, Rocha répond avec quasiment les mêmes arguments utilisés contre

¹²⁴² Idem. 151-152.

¹²⁴³ Interview accordée à Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, n° 214, juil 1969. p. 22-40. L'interview fut publiée en portugais dans ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 193-221.

¹²⁴⁴ Idem. p. 29.

¹²⁴⁵ HARTOG, Simon (org). « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra ». Traduction d'Aurélien Bodinaux, revue et corrigée par Édouard Arnoldy et Nicole Brenez. In : *Glauber Rocha et Nelson Rodrigues : anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*. Bobigny, Magic Cinéma et Cinémathèque Française, 2005. p. 38-43. Le texte a été partiellement publié dans *Revolução do Cinema Novo*, avec le titre « Assim se faz a revolução no cinema » (« C'est comme ça que l'on fait la révolution au cinéma »). p. 227-229. Le texte fut initialement publié en anglais dans *Cinematics*, n° 4, 1971 et dans *Sidney University Film Group Bulletin*, juin 1971. Le débat a été réalisé à Rome en février 1970.

la proposition de Godard, mais employés ici de manière plus méticuleuse, moins incisive et plus conciliatrice :

« Pour moi, c'est une question d'expérience personnelle. Je n'aime pas les généralisations. Prenons Miklós : il est cinéaste dans un pays socialiste, soit une structure politique et économique particulière. Jean-Marie et Pierre Clémenti sont européens et travaillent dans une autre forme de structure. Je suis brésilien et, même si j'ai fait un film en Europe, je travaille dans une structure encore différente. Ce que je veux dire par là, c'est que les questions sur la mort du cinéma ou sur la problématique industrielle diffèrent pour chacun de nous¹²⁴⁶».

Un peu plus loin il continue de tenter d'expliquer, par subterfuges et sans la mentionner, la position des cinémanovistes en empruntant cette fois-ci un discours quasiment identique à celui des membres de l'INC, que pourtant il critiquait :

« Le cinéma est la seule activité artistique qui dépend d'un système de production et de consommation. Parce qu'il coûte de l'argent – vous n'avez pas besoin d'un producteur pour écrire un poème ou un roman, même si on a besoin d'un éditeur pour l'imprimer, alors qu'un scénario, puisqu'impubliable, n'a aucune valeur marchande s'il n'est pas tourné. La difficulté aujourd'hui pour un cinéaste consiste à surmonter cette contradiction¹²⁴⁷».

Il ne dit pas des choses totalement différentes de ce qu'il a dit à Godard, mais il les dit autrement et en utilisant la troisième personne, ce qui passe davantage pour une lecture d'une situation que pour l'expression d'une position personnelle. Quand Hartog leur demande si le cinéma était devenu une « expression artistique destinée aux minorités », Glauber répète le même discours du début des années 1960 où le problème revenait au public, colonisé par le cinéma américain, aux intellectuels paternalistes et aux critiques qui accusaient injustement les réalisateurs de réaliser des films difficiles. Des critiques qui, pour Straub, « ne sont rien d'autres que des putains travaillant avec des proxénètes ». Rocha acquiesce et soutient que ce sont les cinéastes mis « hors la loi » (en marge de l'industrie) par les intellectuels et la critique qui « défendent des valeurs plus démocratiques, plus révolutionnaires, car ils respectent davantage le public ». Puis il insiste sur le fait qu'il tourne des films difficiles, parce qu'il n'est pas paternaliste envers le public et que, de toute façon, « à un certain niveau, nous ne devons en aucun cas être paternalistes avec le public ». Or, la question n'est pas de juger si cela était vrai ou faux, mais de constater que les cinémanovistes n'étaient plus là, qu'ils avaient été contraints par le changement de la situation politique au Brésil à donner raison, en quelque sorte, à leurs détracteurs en essayant de réaliser des films plus recevables qui pouvaient

¹²⁴⁶ Idem. p. 39.

¹²⁴⁷ Idem. Ibidem.

être plus facilement « digérés » par le grand public. Il faut observer que Rocha utilise ici le terme paternaliste dans une acception plus commerciale, dans le sens de faire un film en pensant à la compréhension du public, une posture, contrairement à ce qu'il dit, que les cinémanovistes avaient adoptée au milieu des années 1960, et non dans son acception politique, de protecteur et sauveur du peuple, qui caractérisait leur cinéma d'avant le putsch.

Plus tard, quand Pierre Clémenti déclare que « le cinéma underground est révolutionnaire. [...] [Qu'il] est positif en ce sens qu'il libère, qu'il déclenche quelque chose dans la conscience humaine », Rocha rétorque en disant qu'il n'est que partiellement d'accord, car selon lui il y avait deux façons de considérer le cinéma :

« Tout d'abord, au titre d'un moyen d'expression, comme la littérature, auquel tout le monde a accès ; et ensuite au titre d'une profession. Lorsqu'il sera aussi facile de posséder une caméra qu'une machine à écrire ou des stylos, les gens utiliseront le son et des images même pour écrire des lettres. Mais la littérature, c'est écrire des poèmes, des essais, des romans et des pièces de théâtre... Moi je suis un professionnel ».

Il est important d'observer deux choses dans cette citation. D'abord la distinction qu'elle fait entre cinéma et littérature quand l'un des objectifs principaux du premier cinéma novo fut de réifier intellectuellement le cinéma pour le rapprocher de la littérature, pour le rehausser au même niveau culturel que les autres arts. Ensuite, la réponse de Rocha est tout à fait cohérente dans la mesure où donner raison à l'argumentation de Clémenti signifierait donner raison aux membres du cinéma marginal brésilien, qu'il appelait péjorativement de mouvement « udigrudi », au lieu d'underground, qui étaient devenus les principaux opposants et critiques de ce qu'ils considéraient comme l'embourgeoisement ou la corruption de l'idéal initial du cinéma novo.

Par ailleurs, dans une interview accordée à Federico de Cárdenas et René Capriles, réalisée en 1969, un an avant le débat organisé par Hartog, il défend de manière beaucoup plus directe et objective le nouveau cinéma réalisé par les cinémanovistes et attaque les jeunes cinéastes du cinéma marginal. Il y assume, sans ambages, qu'il n'est pas contre le cinéma commercial « qui doit exister en Amérique latine et être bien fait, parce qu'il est un instrument pour la conquête d'un public, pour l'établissement d'une économie cinématographique propre. Cinéma n'est pas poésie, littérature ou peinture : c'est une activité industrielle sous n'importe quel régime, capitaliste ou socialiste¹²⁴⁸ ».

Puis il soutient que :

¹²⁴⁸ « O transe da América Latina ». In : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 174.

« Le cinéma de l'Amérique latine doit se développer, faire des films de consommation, conquérir le public, affronter le cinéma américain dans une compétition directe. Réaliser des œuvres polémiques, d'art, de politique, de tout. Il s'agit d'un processus très complexe qui ne doit pas être perçu de manière isolée. Ce qui arrive est que les jeunes cinéastes indépendants combattent l'industrie, ils réalisent des films qui prétendent être des témoignages sur leurs vies, ce qui est un phénomène littéraire sans aucun intérêt. Le cinéma est un art nouveau qui doit aussi être conceptualisé en termes de ce qui intéresse exposer. Il y a des sujets qui sont excellents pour la poésie ou pour un cahier littéraire intime, mais pas pour le cinéma¹²⁴⁹ ».

Quand Hartog leur demande si le cinéma est capable de changer les gens et la vie, Straub répond que si, mais qu'il ne le fait pas souvent et qu'il ne faut pas mythifier le cinéma ; Clémenti croit dur comme fer que si, mais Rocha répond, apparemment un peu énervé ou agacé, « que cette discussion est par instants ridicule¹²⁵⁰ » car le cinéma novo avait déjà renié cette possibilité et dépassé depuis longtemps ces questionnements. Il est curieux de noter que dans l'extrait publié dans *Revolução do Cinema Novo*, Rocha supprime toutes ces parties citées ci-dessus, peut-être parce que cela n'aurait pas été compris ni par ses confrères, ni par ses détracteurs brésiliens.

1.4.2 - A estética do sonho

Puis il y a eu son manifeste, *A estética do sonho (L'esthétique du rêve)*¹²⁵¹ écrit en 1971 pour être présenté aux étudiants de l'Université de Columbia, aux Etats-Unis. Il est intéressant de le confronter au manifeste antérieur, *A estética da fome (L'esthétique de la faim ou L'esthétique de la violence)*, écrit six ans auparavant, en 1965, dans le cadre d'une rétrospective du cinéma brésilien organisée à Gênes. Dans ce dernier, Rocha défendait un cinéma d'intervention politique et de dénonciation critique de la misère qui atteignait les Brésiliens pauvres de l'intérieur du pays - un cinéma agressif, violemment révolutionnaire et réalisé avec peu de moyens techniques - comme le paradigme du cinéma brésilien et du tiers-monde, en opposition au cinéma commercial et au colonialisme culturel que sa domination du marché impose, et esquissait une théorie esthétique pour le mouvement dont il était l'un des fondateurs. Le manifeste dénonce la faim et tout le système dont elle faisait partie.

Écrit en 1965, *A estética da fome* concernait notamment les films de la première phase et leur réalisme critique qui représentaient la culture populaire comme l'opium des pauvres et comme le

¹²⁴⁹ Idem. p. 175.

¹²⁵⁰ HARTOG, Simon (org). « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra ». Op. cit. p. 43.

¹²⁵¹ Glauber Rocha écrivait parfois *Estética do sonho*, sans l'article féminin. Pareil pour ce qui concerne *A estética da fome*.

responsable principal de leur aliénation et de leur misère. Au lieu de dénoncer l'ordre social qui les écrasait, ces films dénonçaient les pauvres aux classes moyennes, qui y sont totalement absentes, comme l'a signalé Jean-Claude Bernadet.

A estética do sonho (ou *A eztétika do sonho*) est un texte qui cherchait à répondre aux critiques dirigées à l'encontre de son film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*), mais est aussi, comme observe Sylvie Pierre, une sorte de commentaire critique de *A estética da fome*, dont il serait une « évolution dialectique¹²⁵² ». Conscient de l'échec et de l'incapacité du cinéma sociologique d'influence marxiste à résoudre le problème des misérables, Rocha propose dans son nouveau manifeste un nouveau type d'expérience cinématographique qui pense la révolution comme un phénomène de déraison. Ainsi, il y prône non plus la représentation violente et critique de la faim et de la misère, mais la défense et la valorisation de l'irrationalisme mystique comme source révolutionnaire légitime dans la mesure où il s'opposerait à la raison dominante d'origine européenne, responsable de l'intermittence de l'art révolutionnaire dans les pays du tiers-monde. « La rupture avec les rationalismes colonisateurs est l'unique issue ». Les artistes ne pouvaient plus continuer à opposer la déraison, qui est révolutionnaire, à la raison, qui est répressive¹²⁵³, puisque la révolution comporte toujours une dose d'irrationalisme dans la mesure où elle est la conséquence d'un mécontentement face au plus irrationnel des phénomènes qui est la misère humaine, le seul capable d'inculquer le sentiment de révolte dans la conscience des misérables. Désormais, l'art devrait s'appliquer à communiquer cet irrationalisme qui propose une subversion des irréalismes de la réalité par la magie du mysticisme qui acquiert un caractère révolutionnaire outre le caractère simplement conformiste des films de la première phase.

D'après Rocha, le mysticisme c'est ce qui libère le pauvre de la soumission totale à la raison dominante qui l'asservit. Pour cette raison :

« La raison dominatrice étiquette le mysticisme comme irrationaliste et le réprime à mort. Pour elle, tout ce qui est irrationnel doit être détruit, que ce soit la mystique religieuse ou la mystique politique. La révolution, comme possession de l'homme qui lance sa vie en direction d'une idée, est le niveau astral le plus haut du mysticisme. Les révolutions échouent lorsque cette possession n'est pas totale, lorsque l'homme rebelle ne se libère pas totalement de la raison répressive [...], lorsque, *encore actionnées par la raison bourgeoise*, méthode et idéologie se confondent à tel point qu'elle paralysent les démarches de la lutte ».

¹²⁵² PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987. p. 127.

¹²⁵³ ROCHA, Glauber. « Eztétika do sonho ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 130. Toutes les citations ci-dessus proviennent de ce texte de Rocha traduit par Sylvie Pierre.

Selon Rocha, la raison est la responsable de la répression, tandis que les actes révolutionnaires ne peuvent venir que de la déraison, de « l'imprévisibilité de la pratique historique ». En ce sens, pour que la révolution aboutisse, « il faut toucher, par la communion, le point vital de la pauvreté qui est son mysticisme. Ce mysticisme est l'unique langage qui transcende le schéma rationnel de l'oppression. La révolution est une magie, car elle est l'imprévu au sein de la raison dominatrice [...], [et] doit être une impossibilité de compréhension pour la raison dominatrice...»

En contrariant l'idée d'une esthétique de la violence comme force révolutionnaire, il y affirme que « L'irrationalisme libérateur est la plus forte arme du révolutionnaire. *Et la libération, même dans ses rencontres avec la violence provoquée par le système, signifie toujours nier la violence au nom d'une communauté fondée par le sens de l'amour illimité entre les hommes*¹²⁵⁴ ». Puis, en affirmant la force et l'importance de la culture primitive et endogène, ce qui était impensable avant 1964, il défend l'idée que « les racines indiennes et nègres du peuple latino-américain doivent être comprises comme l'unique force développée de ce continent », étant donné que les classes bourgeoises ne sont que des imitations grossières des classes sociales des pays colonialistes. La culture populaire devrait s'émanciper de la raison bourgeoise car elle « n'est pas ce qui s'appelle techniquement le folklore, mais le langage populaire de rébellion historique permanente », et la révolution naîtra de « la rencontre des révolutionnaires libérés de la raison bourgeoise avec les structures les plus significatives de cette culture populaire ». Pour lui, la race des pauvres « élabore dans la mystique son moment de liberté. Les Dieux afro-indiens nieront la mystique colonisatrice du catholicisme, qui est sorcellerie de la répression et de la rédemption morale des riches ».

Le temps de la notion de « situation coloniale » semblait définitivement révolu. Libérés de toutes les influences extérieures, les cinéastes se sont tournés vers le Brésil et ont découvert finalement la culture populaire dans son ambivalence, dans ce qu'elle contenait à la fois de conformisme, mais aussi de potentiel transformateur et révolutionnaire, mais surtout de résistance, ce qui avait été nié par les films de la première phase et par quelques-uns de la deuxième. D'après le diplomate brésilien Arnaldo Carrilho, grand ami du réalisateur, c'est avec *A estética do sonho* « que Glauber se sépare ; a) de la raison dominante, ou des typologies nord-américaines, soviétiques, européennes occidentales ou chinoises ; b) du cinéma 'engagé' d'origine libertario-tiers-mondiste type *La hora de los hornos* [*L'Heure des brasiers*, de Fernando Solanas, 1968] ; c) du cinémanovisme socio-esthétisant lui-même¹²⁵⁵ ».

¹²⁵⁴ C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁵⁵ CARRILHO, Arnaldo. « De la faim à la déraison : le discours (géo) politique de Glauber ». In : PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Op. cit. p. 228.