Le droit à l'image : le Cinéma Novo brésilien et l'apparaître

Gustavo Chataignier

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/appareil/2355>

DOI: 10.4000/appareil.2355

ISSN: 2101-0714

Publisher

MSH Paris Nord

Electronic reference

Gustavo Chataignier, « Le droit à l'image : le Cinéma Novo brésilien et l'apparaître », *Appareil* [Online], Articles, Online since 31 January 2017, connection on 30 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2355>

This text was automatically generated on 30 July 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le droit à l'image : le Cinéma Novo brésilien et l'apparaître

Gustavo Chataignier

AUTHOR'S NOTE

Toutes les traductions de textes originellement rédigés en portugais ont été faites par l'auteur.

Je tiens à remercier Marie Adèle Cardonnel Taddei pour la révision du texte.

Introduction : des vagues

- 1 La seconde moitié du xx^e siècle est témoin d'une explosion de nouveaux cinémas, et ce à l'échelle globale. Le terme « nouveaux cinémas » apparaît dans l'édition de mai 1964 des *Cahiers du cinéma*. On dégage habituellement deux références majeures pour toutes ces expressions filmiques : le néoréalisme italien¹ et la Nouvelle Vague française².
- 2 D'emblée on observe le retentissement de ce cinéma européen sur le Cinéma Novo au Brésil, sous la figure de la critique du cinéma commercial et d'un genre issu à la fois du feuilleton et du burlesque : la Chanchada. Il faut aussi mentionner l'activité de critique menée par des noms comme Cacá Diegues, Davi Neves et Paulo Perdigão³. Ajoutons à cela les ciné-clubs éparpillés un peu partout, autour desquels gravitaient non seulement les critiques mais aussi les metteurs en scène. On retient par ailleurs ce qui a été le « mot d'ordre » du groupe du Cinéma Novo brésilien, une sorte de synthèse de ses aspirations. Énoncée par Paulo Cesar Saraceni, l'expression « Une idée à la tête, une caméra à la main » sera ensuite rendue immortelle par Glauber Rocha.

Le Statut de l'image : opacité esthétique et thématique sociale

- 3 L'axiome glaubérien mérite toute notre attention. Il s'en dégage en effet les gestes d'invention propres à un art cinétique qui rompt avec le primat du scénario et parie sur l'invention de la forme. Néanmoins, en termes esthétiques, il convient d'écarter l'hypothèse selon laquelle la matière inerte se laisserait maîtriser par l'intention du génie. Certes le contrôle des effets de l'œuvre (ou du moins son désir) apparaît au début, comme n'a cessé de le pointer la génération née dans les années 1970 (le Cinema marginal ou *Boca do lixo* – littéralement « bouche à ordures », surnom d'un quartier populaire à São Paulo). Néanmoins, une autre lecture semble également possible. Cela repose sur une certaine dualité de la phrase de Glauber. Si on pense que toute idée établit un rapport avec un objet de désir qui nous échappe, on est autorisé à relire et à sauver ledit axiome de la simple instrumentalisation.
- 4 D'une part, selon une lecture plutôt kantienne, le corps et la caméra, soit la causalité par la nature et la causalité par la causalité, n'entrent pas en accord. On se retrouve dans un conflit où la nécessité de la répétition de la nature semble faire obstacle à la capacité de commencer un processus de façon autonome. Selon un postulat non empiriste, la liberté est affaire de morale – tout comme le *travelling* l'était jadis⁴. Grâce à certaines procédures du langage cinématographique, on arrive à la vision de ce que peut être la liberté, c'est-à-dire, son image. L'idée sera toujours un horizon régulateur issu du jugement. En ce sens, de nouvelles idées proposées par l'intermédiaire de l'imagination offriront autant de nouvelles images. D'autre part, une approche plus hégélienne exigerait que la caméra se convertisse en son contraire, c'est-à-dire le corps. Ce dernier, quant à lui, se voit érigé en puissance d'intervention : l'idée peut alors se manifester de manière sensible ou se réaliser. La liberté n'est qu'auto-réalisation. Puisque tous les éléments qui y prennent part sont exposés à la contingence, de nouveaux registres (ou tournages) seront toujours nécessaires.
- 5 Au-delà d'une lecture scientiste, où le statut même de l'image est réduit à la simple transformation de la lumière par les voies neurologiques, « *apprendre à voir*, en définitive, c'est essentiellement *créer du voir*⁵ », on se rend vite compte que la prétendue objectivité toujours disponible pour les sens n'est que le fruit des actes de création (ou le croisement de ses effets). Il s'agit, avant tout, de voir grâce à ce qui nous voit. En d'autres termes, on est créé par l'efficacité propre de l'univers symbolique. Les échanges intersubjectifs reproduisent symboliquement la société, en établissant aussi bien des liens que des repères à même de mobiliser l'action.
- 6 L'image n'est plus, depuis le XIX^e siècle, et ce grâce à Flaubert⁶, le codage d'une pensée. Il est question d'un langage des choses et de leur « parole muette⁷ ». Le cinéma, d'après Jacques Rancière, participe, avec les littératures avant-gardistes, du « régime esthétique des arts » en opposition au « régime de la représentation », au classicisme des *Belles lettres* et à la poétique aristotélicienne. Celle-ci, dans cette clé interprétative, s'érige à partir de la mimesis, de l'imitation de la réalité, ce qui revient à contredire l'autonomie de l'œuvre et pratiquement le principe même de sensibilité, c'est-à-dire de l'esthétique. En outre, l'action ainsi comprise suit un cours déjà stipulé, malgré la suspension du sens lors de l'apogée des tensions du récit, ce qui débouche, et ce forcément, sur un télos.

- 7 La révolution cinématographique dont il est question ici donne à voir à l'écran des images non vues qu'elle rend précisément visibles. Non seulement en ce qui concerne leur aspect thématique tel que la pauvreté, la guerre, l'incertitude par rapport à l'avenir, mais aussi pour ce qui est de l'organisation même du cadrage et du montage – finalement ce qui touche à tout le régime du récit cinématographique. On y expose, par exemple, plus d'espaces vides que d'éléments scéniques ou décoratifs. Toute la grammaire filmique s'en voit bouleversée. La parole, les dialogues et le son ne suivent pas forcément l'image en tant qu'indice de l'action (*À bout de souffle*, Godard, 1961) ; la mise entre parenthèse du sens, les expériences inattendues divisent l'existence et s'établissent comme des repères du temps, entendu comme construction (*Stromboli*, Rossellini, 1950) ; finalement, les *travellings* rassemblent des hétérogénéités et le montage démonte la continuité (*Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969).
- 8 Les *sCahiers du cinéma* (numéro 176, mars 1966) consacre leurs pages aux nouveaux cinémas brésilien, canadien, tchécoslovaque, hongrois et polonais. Ajoutons-y les cinémas argentins et mexicains. Avant cela, dans l'édition de mai 1965, Luc Moullet présente « Le contingent 65 1A », dans lequel il commente les nouveaux arrivés, tels que Glauber Rocha, Cacá Diegues, Roman Polanski, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, les Straub, Jean Eustache, Oshima et bien d'autres⁸. En Argentine, le manifeste « Pour un troisième cinéma » a marqué son époque. D'une part, le texte propose une rupture avec une conception du cinéma comme « objet de consommation » ; d'autre part, et par voie de conséquence, il avance l'idée selon laquelle des films libres ne peuvent être conçus et réalisés dans les pays développés. La recherche à faire est celle d'un art qui touche « les causes ». Ses auteurs, Fernando Solanas et Octavio Getino, citent Godard, pour qui les « réformistes » du cinéma sont devenus « prisonniers à l'intérieur de la forteresse » de l'industrie. Jamais totalement dégagé de la politique, l'art doit mobiliser. « Je fais la révolution, donc j'existe », c'est le slogan du cinéma tiers-mondiste de ce manifeste signé en 1969⁹.
- 9 Pour reprendre le mot de Glauber, une fois plongée dans l'idée, pour ainsi dire, la technique devient autre chose que l'appréhension de mouvements.

Du désert et de ses traversées

- 10 Le terme « Cinema Novo » fait son apparition en 1962, avec *La plage du désir* [Os Cafajestes] de Ruy Guerra. Ce film a été produit loin de la grandiloquence du studio Vera Cruz¹⁰ et des Chanchadas. Les tournages sont rapides et Jece Valadão a un double rôle, celui de producteur et de comédien. Pourtant, l'anti-héros sans avenir, ce qu'on retient de la scène où sa voiture roule librement jusqu'à la plage vide et désertique, et des quelques minutes de *travelling* sur la jeune et dénudée Norma Bengell, n'a pas été la première expérience nationale de production alternative. Avant cela, en 1960, Glauber saluait déjà, dans le *Jornal do Brasil*, les plus récents documentaires brésiliens. « La nationalisation », comme il le décrit emphatiquement, n'est pas une question de nationalisme, mais « d'expression¹¹ ». En d'autres termes, il n'est pas question pour Glauber de manifester une « essence nationale » quelconque, mais plutôt de créer un *topos* qui rend visible/possible d'autres énonciations que celles du *mainstream* cinématographique.
- 11 En 1955, Nelson Pereira dos Santos, le « Doyen » de cette génération, a tourné *Rio 40 degrés*, dans lequel la réalité sociale des rues est enregistrée sans lumières

artificielles ; l'année 1957 est aussi celle de *Rio zone nord*, du même réalisateur. Marqué par le biais social des morceaux italiens, Roberto Santos produit, en 1958, *Le Grand moment*. Le mouvement, dans son ensemble, est influencé par le néoréalisme ; son but était de dépasser les schémas rigides et pamphlétaires du réalisme socialiste.

- 12 La période du *Cinema Novo* est pour l'essentiel close vers 1975 (il s'agit donc d'un mouvement qui n'a duré que deux décennies). Nombre de causes expliquent l'asphyxie de ce cinéma non hégémonique et aux ambitions à la fois politiques et esthétiques : la répression et la censure de la part de l'État dictatorial ; les difficultés de financement ; l'hégémonie de la télévision et des règles du marché. Le chercheur Fernão Ramos analyse ainsi la situation : « La décennie de 1970 ira expliciter une nouvelle situation de la culture, avec une sphère du marché prenant les devants des actions d'une manière surprenante¹² ».

Le *Cinema Novo*, un concept ouvert

- 13 Parfois romantique, parfois régionaliste ou même volontariste, le *Cinema Novo*, au carrefour des années 1950 et 1960, apparaît comme une expression critique de la réalité brésilienne. L'outillage technique et l'expression artistique devaient avoir comme but la dénonciation du sous-développement, ce qui rend l'art sinon un instrument d'intervention directe, du moins un outil de dénonciation des fractures sociales. L'unité politique de ses acteurs a précédé et rendu possible l'unité professionnelle et esthétique. Une telle quête rompait avec les récits standardisés et leur organisation trop ordonnée, car prévisible. Ainsi, l'engagement les a également menés à une recherche formelle qui touchait et donc réveillait le public¹³.
- 14 On fait « ressentir la caméra », sa présence. Ces pratiques filmiques mettent à mal une prétendue transparence des images, prêtes à la consommation, et questionnent le découpage classique¹⁴. Tant *Le brave guerrier*, de Gustavo Dahl, éminemment politique, que *Le curé et la jeune fille* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade en témoignent. Ce dernier porte sur les dilemmes existentiels à partir d'indications d'action dans un style bressonien. Ces deux films si différents peuvent pourtant être réunis sous la catégorie du « *Cinema Novo* ».
- 15 On pensait que le Brésil se trouvait sur une voie « pré-révolutionnaire », après l'influence de la révolution cubaine, de l'indépendance de l'Algérie et des luttes anticoloniales. Un cinéma ancré dans la réalité sociale s'arroge la mission d'éclairer les masses, mais ce n'est faisable que si l'on dote le pays d'une industrie cinématographique¹⁵.
- 16 Le métissage typiquement brésilien serait le bon miroir pour l'avènement d'un nouveau cinéma :
Nous ne sommes ni des Européens ni des Américains du Nord, mais sommes en revanche dépossédés de toute culture originelle ; rien ne nous est étranger car tout l'est. La pleine construction de nous-mêmes évolue dans la dialectique floue entre le non-être et l'être autre. Le film brésilien participe de ce mécanisme et l'altère à travers notre incompetence créative en matière de faire des copies¹⁶.
- 17 Le *Cinema Novo*, selon les mots de Glauber, était avant tout une critique à la Chanchada, genre vu comme une naïve reproduction des mœurs, dont l'expression d'image ne ferait que consolider les clichés tant au niveau du récit que dans l'aspect politique du film. Cette définition négative décevait les attentes d'une assimilation rapide, surtout

de la part de la presse ; néanmoins, il est clair que la perspective d'un cinéma d'auteur politisé était sous-jacente¹⁷. Si bien que Glauber conclut l'article en exhortant à une alliance entre l'art et la politique. C'est à la création artistique d'ouvrir les voies politiques :

[...] ce genre de cinéma ne se laissera pas définir au préalable : son existence est la pratique des années à venir, dans la quête inquiète et dans la création possible des jeunes réalisateurs brésiliens¹⁸.

- 18 Pour Marcuse, l'artiste révolutionnaire ne dépeint pas les progrès industriels. Une forme d'art quelconque, lorsqu'elle déplace l'*establishment*, est un « facteur politique », sans pour autant être directement politique. Indépendamment de son « thème », l'art est un symbole (y compris utopique) générateur d'effets que l'on peut s'approprier – voilà sa finalité sans fin¹⁹. Il est dévolu à l'art de faire voir, d'entendre et de ressentir différemment – promesse qui ne se réalisera pas forcément. Marcuse conclut en attribuant un rôle à l'art, sans pour autant l'instrumentaliser. Le changement « réel » n'est pas l'œuvre de l'artiste tout seul, mais d'une organisation politique et ce au cours d'un processus. Son œuvre est un point local de rassemblement de subjectivités. L'artiste peut quant à lui y prendre part en tant que « citoyen²⁰ », lorsqu'il se fait autre que lui-même.
- 19 En suivant cette logique, on est autorisé à parler d'un désir d'identification impossible face aux œuvres ou au sein de situations qui, pourtant, ne génèrent que des subjectivités possibles. La rupture avec le présent fait surgir une disponibilité à d'autres enchaînements, dans un processus de désidentification. Dans un texte de 1971, *Esthétique du rêve*, proféré à l'université de Columbia, aux États-Unis, Glauber reproche en dernière instance au rationalisme d'être injuste avec le Tiers-monde. Malgré son refus explicite de la philosophie, il comprend le cinéma comme une évanescence, comme une médiation qui doit s'éteindre dans la pratique : « L'art révolutionnaire doit être une magie capable d'ensorceler l'homme jusqu'au point où il ne supporte plus de vivre dans cette réalité absurde²¹ ».

Glauber : le dragon de la méchanceté contre le saint guerrier

- 20 Une certaine « tradition de l'opprimé » appartient, latente, aux terres brésiliennes, rebelles aux débordements des vainqueurs : le passé du *sertão* (région très sèche voire désertique) les révoltes du Canudos, les fusillades et tant d'autres *Terres vaines* (*Waste land's*²²) et vies séchées (*Sécheresse*) seraient tous réunis, à l'avenir, grâce à la violence révolutionnaire (organisée par le cinéma). Toute une redécouverte du Brésil se dévoilait manifestement – sinon au public, du moins aux avant-gardes et de toute façon, loin des compagnies de cinéma bureaucratiques²³.
- 21 Dans le cas de Glauber, la tension entre religiosité et politique se double d'une nouvelle approche du sacré. Ce dernier reste présent, tant avec ses rites qu'avec ses images et symboles. Cependant, le dispositif technique-artistique du cinéma le profanise. Plus qu'un attachement proposé à ceux tombés en désespoir, il s'agit de la gloire même de la pauvreté, dans le sens où le geste du *religare* avec soi et avec le monde impose une inquiétude créatrice. Une telle conversion esthétique capte le spectateur par le sentiment et par la passion négative d'un avenir qui corrode le présent. Les identités changent de place. Le mythe n'est point annulé avec les excès cérébraux du rêve des

Lumières. Avant tout, lui, le mythe est doté, dialectiquement, de raison. Le débat entretenu par le jeune Marx au sujet de la fonction de la religion montre que les « inversions » (ce qui plus tard sera lu comme idéologie) répondent à des revendications bien réelles.

- 22 On sait qu'avec Feuerbach, la conscience aliénée est porteuse d'un moment de vérité, puisqu'elle exprime le résultat de l'inversion d'une demande réelle. Marx s'approprie cette dynamique et l'historicise : une conscience plongée dans sa propre époque est l'instance à partir de laquelle les aliénations structurantes du quotidien peuvent se reproduire. Cependant, même les formes aliénées possèdent une valeur critique ou un moment de vérité. La forme religieuse serait donc une protestation inversée. La religion étant la « théorie générale » des inversions reproduites dans la vie, leur « réalisation chimérique » de l'essence générique garde pourtant une double tendance. Elle est tant « l'expression de la misère réelle » que la « protestation contre » cette dernière. La religion reste un état d'esprit, mais elle concerne « un état de choses où il n'existe absolument pas d'esprit ». En somme, une idéalisation²⁴. L'idée d'un bonheur céleste est un refus et, en même temps, une exigence du vrai bonheur – tout comme l'opium est le refus de la douleur²⁵.
- 23 La *Dialectique de la raison* (d'Adorno et de Horkheimer) nous apprend ceci : « le mythe lui-même est déjà raison, et la raison se retourne en mythologie ». Une fois rendue absolue, la raison a pour conséquence la domination aveugle de la nature (y compris de l'homme par l'homme) par le biais du calcul et de la violence. Les auteurs partent de l'idée selon laquelle le mythe et la science sont basés sur une même impulsion, à savoir, celle de l'autoconservation²⁶.
- 24 Mortel et physiquement limité, l'homme a créé des outils et des instruments pour se protéger et dominer l'environnement hostile où il s'est trouvé jeté. Néanmoins, la prépondérance du principe de domination a fait que l'homme a oublié son inaliénable côté naturel. Voici la contradiction instaurée : plus on fait d'efforts pour se protéger de la nature (comprise comme « milieu » au sens large), plus l'homme nie la nature qui existe en lui-même, autrement dit le désir, les pulsions et tout ce qui relève de l'irrationnel (cela explique, d'ailleurs, pourquoi, en temps de réification, l'art perd sa visibilité) :

L'essence de la raison est l'alternative, aussi inéluctable que la domination. Les hommes eurent toujours à choisir entre leur soumission de la nature au moi. Avec l'extension de l'économie bourgeoise marchande, le sombre horizon du mythe est illuminé par le soleil de la raison calculatrice, dont la lumière glacée fait lever la semence de la barbarie. Sous la contrainte de la domination, le travail humain a toujours éloigné le mythe dans la sujétion duquel la domination le faisait toujours retomber²⁷.
- 25 Parce qu'ils sont imagés et issus des actes de narration, mythe et art conservent encore des liens étroits avec la nature ; ils l'expliquent sans la nier. La rationalité ici proposée est fondée sur le désir du bonheur, et non pas sur la domination. Si la réalité telle qu'on la vit s'avère fermée et hostile aux changements, l'art est déjà une réalisation locale de la liberté, une promesse d'altérité.
- 26 Contrairement à ce que soutient Descartes, la vérité n'est jamais « claire et distincte ». La clarté doit être clarté de quelque chose, au sein d'une conjoncture. Ce nouveau concept de clarté, postule Adorno, doit « dire concrètement ce qu'elle [la clarté] ne peut pas dire, tenter d'expliquer les limites immanentes de sa propre clarté²⁸ ». En somme, le non-identique de l'expérience (ce qui n'est pas la pensée) doit être amené à

l'expression – mais il ne s'agit pas de n'importe quelle expression ou de simple répétition de règles. L'inconnu doit parler de par lui-même. Étant donné une telle reconfiguration, Adorno établit une opposition entre les « fanatiques de la lumière » et la « lumière » qui jette ses rayons de façon intermittente, où le « sujet » (ou ce qui en reste) se recentre à chaque fois, à chaque rencontre²⁹.

- 27 L'enjeu est de dépasser un cadre normatif étanche et de passer à la délibération éthique. En d'autres termes, on passe du « sujet de la vérité » à la « vérité du sujet ». On ne connaît que ce qu'on aime – et non pas le contraire, c'est-à-dire, aimer parce qu'on connaît ou sait quelque chose. Il n'est de sujet que si l'on est bouleversé, au-delà des buts atteints et d'une expérience tautologique qui renforce notre capacité de saisir des contenus : « C'est l'idée, par exemple, de ce que, par soi-même, le sujet n'est capable de vérité que de cela même qui transforme son être ; car la vérité n'est pas ce qui remplit le sujet, mais plutôt ce qui le met en jeu, l'interroge et le transforme³⁰ ». Le retour à soi, de par l'inversion du rationalisme ou de la saisie du rationalisme en tant qu'effet, n'arrive pas à rendre le sujet dans l'espace des objectivités, en tant qu'objet de connaissance. Ce qui est décisif, c'est de repérer ses raisons (et déraisons) pour agir. Autrement dit, on examine ce qu'on peut ou ne peut pas faire, au lieu de reconstruire l'essence du prétendu sujet perdu.
- 28 Aimer les ombres, perçues par le contraste, c'est aussi l'agréable exercice de les voir passer dans une salle de cinéma.

La sage (et sainte) ignorance

- 29 On peut noter le passage de la négation du mythe au dialogue et à la production mythologiques chez Glauber. Tandis que *Barravento* (1962) fait appel à une pédagogie de l'éducation populaire, comme aurait pu le faire un parti communiste, ses autres œuvres s'érigent comme des récits sans abandonner ses prétentions politiques.
- 30 Glauber quitte sa position dans la lumière, ou de « maître », pour créer quelque chose de commun avec les spectateurs. Le metteur en scène construit, avec les spectateurs, un espace destiné à une expérience commune. Un tel « tiers-terme » n'est que le mysticisme présenté par le film. Cet expédient est parvenu à des pratiques populaires, dont la force de décentrement subjectif dépasse les principes moraux. Tel moyen est le garant de la pédagogie du cinéma, moins par la bonne volonté explicative de la production comme un tout, que par la mise en puissance cinématographique de la transe mystique. Il n'est ni question de belles images ni d'images violentes – mais de la violence caractéristique de l'image, dont l'extériorité démantèle des représentations liées aux miroirs narcissiques.
- 31 Des genres narratifs bien établis, comme le *western*, sont déplacés. Il en résulte ainsi des puissances narratives refoulées par le cliché. Arrêtons-nous sur ce qui est peut-être le plus grand film de Glauber Rocha, *Le Dieu noir et le Diable blond* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964). Des manifestations populaires sont incorporées non comme exotisme ou « décor », mais pour endosser le rôle diégétique de traverser le royaume du sens – et, dans le « lexique » gläubérien, de rendre le *sertão* en mer. Autrement dit, la sécheresse typique de ce milieu, hostile tant à la vie naturelle qu'au *socius*, devient son contraire : dans un mot, dans la mouvance de la mer, dont la « plénitude » est moins celle d'une certitude qu'une ouverture à l'avenir. Haute culture et culture populaire voient leurs limites s'amenuiser, et le film ne cède pas à la compartimentation étanche établie

exclusivement par une thématique³¹. La transe créatrice de Glauber Rocha dégage le vécu du mythe, en sauvant et actualisant une capacité d'agir ensemble³². Dans sa réinvention du *western*, le modèle S-A-S' (selon le schéma où l'on passe d'une situation donnée à une autre, après l'action) reçoit une tout autre signification, puisque les images ne sont plus les mêmes. La lecture classique prône le fait que le film de style *bang-bang* présente le héros dont l'action restaurera l'ordre. Les interactions ont lieu dans des « non-lieux » ; le milieu désertique, explique Gilles Deleuze, est « englobant ». Voilà pourquoi contraction et dilatation poussent ce héros vers son destin. Il doit ainsi se mettre à la hauteur d'un *socius* naturalisé pour mettre fin à l'anomie³³. Le cowboy oscille au rythme des éruptions de la nature : indécision pour agir face au néant désertique (la quiétude subjective) et des explosions sous l'égide de la béatitude et puis enfin de la violence (la force de la pluie).

- 32 Même si à première vue le récit semble linéaire, on peut remarquer un écart entre la « fable » (ce qu'on raconte) et le « récit » (la manière de le faire). La caméra tremblante n'autorise plus l'omniscience du narrateur ; la chanson de folklore est plus descriptive que prédictive ; l'image cherche les corps des personnages pour que les choses avancent³⁴. L'un des personnages les plus importants, Manuel (c'est-à-dire, celui qui a été choisi par Dieu), passe par trois métamorphoses avant la clôture du film, si l'on s'autorise à utiliser le terme « clôture » : le cowboy, l'homme pieux et le brigand (le *cangaceiro*)³⁵. Les blocs d'images rompent avec les attentes. La succession temporelle ne s'explique pas rétroactivement (phase béate). Même avec la caméra qui tend vers l'immobilisme, c'est-à-dire d'une façon plus proche du théâtre, la durée du factuel sature le plan et modifie les personnages (période brigand).

Conclusion

- 33 Chez Glauber rien ne doit être épargné, tout sera transformé – *sertão* et mer. Le mot « action » a lui aussi du mal à s'insérer dans le dispositif cinématographique de Glauber. Même les éventuels duels ne condensent pas le récit, dont le sens repose plutôt sur le rite mortuaire et la quête. On part de quelque chose de commun, d'une situation sinon banale, tout au moins identifiable. Les procédures techniques et de mise en scène pervertissent les thèmes et forcent l'image à dire quelque chose qui n'était pas prévu. Le *western* tragique, transposé au contexte du sous-développement chez Glauber, répète le mythe et, pris dans le geste de répétition, libère son sens (notons que le béat Sebastião a été assassiné). Langue étrangère au sein d'une langue dominante, les « cinémas de nouveauté³⁶ » redessinent les lignes d'une fuite, dont la forme n'est que celle du devenir. Évoquons, encore une fois, le Capitaine *Corisco* (surnom familier qui signifie « foudre »), interprété de façon magistrale par Othon Bastos. Son programme est de « faire du désordre dans ce qui est ordonné ».
- 34 La dernière scène du film, dans laquelle le couple fuit, sans que l'on sache devant quoi ni vers quoi, permet d'entretenir une espérance sans règles. Le tournage en plan séquence, accompagné par les vers « le *sertão* deviendra mer/la mer deviendra *sertão* », laisse le destin en suspension ; le changement annoncé et à construire, la révolution même, n'est pas dû au film lui-même. Malgré l'enchantement occasionné par la scène, la séquence de la mer reste distincte de celle du trajet de Manuel, ce qui montre évidemment que l'avenir n'est pas garanti³⁷.

- 35 Retenons, pour finir, le joyeux vertige du film. Dans le refrain répété à la dernière prise, Dieu et le Diable, échaudés par l'impitoyable soleil, sont littéralement compris comme « aveuglants ». Car, finalement, comme le dit la chanson, « la terre appartient à l'homme, pas à Dieu ni au Diable ». Pour paraphraser le Zarathoustra de Nietzsche, ce film est « pour tous et pour personne » : pour tous ceux qui deviennent.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor, *Trois études sur Hegel*, trad. Éric Blondel, Paris, Payot, 1979.
- Adorno, Theodor, HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- Badiou, Alain, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 1998.
- _____, *Cinéma*, Paris, Nova éditions, 2010.
- Baecque, Antoine de, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.
- _____, *Cinéphilie – Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- _____, *Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, volumes I et II, *À l'Assaut du cinéma ; Cinéma, tours, détours*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1991.
- Baecque, Antoine, Toubiana, Serge, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996.
- _____, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- Bellochio, Marco, « Révolution au cinéma », in *Cahiers*, n° 176, mars 1966.
- Benayoun, Robert, « Éditorial », in *Positif*, n° 44, février 1962.
- _____, « Cangaço 65 ; cris du Brésil », in *Positif*, n° 73, février 1966.
- Bentes, Ivana, « Sertões e subúrbios no cinema brasileiro », in *Cinemas*, n° 15, Rio de Janeiro, janvier-février 1999.
- Bernardet, Jean-Claude, *O que é Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 2001.
- Comolli, Jean-Louis, « Éditorial », in *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965.
- _____, « Situation du nouveau cinéma, 1 », *Cahiers du cinéma*, n° 176, mars 1966.
- Costa Lima, Luiz, « Introdução geral: comunicação e cultura de massas », in *Teoria da cultura de massas*, Costa Lima, Luiz (ed.), São Paulo, Paz e Terra, 2010.
- Dahl, Gustavo, « Petit historique du Cinéma Novo », in *Cahiers du cinéma*, n° 176, mars 1966.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement – cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.
- _____, *L'image-temps – cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.
- Descartes, René, Paris, Garnier-Flammarion, [1637] 1966.

- Doniol-Valcroze, Jacques, « Berlin sans passion », in *Cahiers du cinéma*, n° 158, août-septembre 1964.
- Eliot, T. S., *La terre vaine et autres poèmes*, édition bilingue, trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil/Points, 2006.
- Figueirôa, Alexandre, *Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França*, Campinas, Papirus, 2004.
- Finguerut, Silva, *Cinema Brasileiro: 90 Anos*, Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho, 1986.
- Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Le Seuil/Gallimard, collection Hautes Études, 2001.
- Getino, Octavio, Solanas, Fernando, « Hace um tercer cine », 1969, en ligne :
http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30:documentos&Itemid=60
- Godard, Jean-Luc, « Bergmanorama », in *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958.
- _____, « Le jeune cinéma a gagné », in *Arts*, le 23 avril 1959.
- _____, « Table ronde autour de *Hiroshima mon amour* », in *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959.
- Gros, Frédéric, « A propósito de 'A hermenêutica do sujeito' », trad. Alessandro Francisco, in *Revista Mnemosine*, Rio de Janeiro, Département de psychologie sociale, UERJ, 2012, volume 8, n° 2.
- Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Paris, Flammarion, 1995.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, Paris, PUF, 2001.
- Mallet Brum, Alessandra Souza, « A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano », In *Revista Estudos Históricos*, volume 26, n° 51, Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2013.
- Marcorelles, Louis, « Rencontre avec le Cinema Novo », in *Cahiers du cinéma* n° 176, mars 1966.
- Marcuse, Herbert, "Art in the One-dimensional society", in *Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse* (ed. Douglas Kellner), New York, Routledge, 2007.
- Mardore, Michel, « Un cinéma qui n'a rien à dire », in *Cinéma*, n° 60, mars 1960.
- Marx, Karl, « Introduction » à « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel », in *Philosophie*, trad. Maximilien Rubel avec Louis Évrard et Louis Janover, Paris, Gallimard/Folio, 2005.
- Mary, Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur – socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Le Seuil, 2006.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971.
- Moulet, Luc, « Sur les brisées de Marlowe », In *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959.
- _____, « Le contingent 65 1A », in *Cahiers du cinéma*, n° 166, mai 1965.
- _____, « Le Congrès de Cannes », in *Cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969.
- Pinto, Leonor E. Souza, « O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988 », In *Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas*, Claudia Maria de Freitas

Chagas, José Eduardo Elias Romão et Sayonara Leal (éd.), Brasília, Ministère de la justice Brésilien, 2006, p. 14, en ligne: www.memoriacinebr.com.br

Ramos, Fernão, *A História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.

_____, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.

_____, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.

Renault, Emmanuel, *Marx et l'idée de critique*, Paris, PUF, 1995.

Rivette, Jacques, « L'abjection », in *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961.

Rocha, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac e Naif, 2003 A.

_____, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naif, 2003 B.

_____, *O Século do cinema*, São Paulo, Cosac Naif, 2006.

Rohmer, Éric, « La revanche de l'Occident », In *Cahiers du cinéma*, n° 21, mars 1953.

_____, « À qui la faute ? », in *Cahiers du cinéma*, n° 40, octobre 1954.

_____, « La vie était l'écran », in *Le Roman de François Truffaut*, Bergala, Chevre et Toubiana (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

Salles Gomes, Paulo Emílio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

Saraceni, Paulo César, *Por dentro do cinema novo, minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

Truffaut, François, « Une certaine tendance dans le cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.

_____, « Ali Baba et la "politique des auteurs" », *Cahiers du cinéma*, numéro 44, février 1955.

_____, « Crise d'ambition dans le cinéma français », in *Arts*, le 30 mars 1955.

_____, *Arts*, n° 15, 31 mai 1955.

Veillon, Olivier-René, « Critique au quotidien », In *Cinématographe*, n° 56, 1980

Xavier, Ismail, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____, *O Cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2004.

NOTES

1. Le repère le plus significatif du cinéma italien est *Rome, ville ouverte*, de Roberto Rossellini, sorti en salles en 1945. La résistance civile contre la domination nazie et les stratégies de survie des entreprises par la communauté peuplent la ville ouverte. Bien que Rome y figure vide et dévastée, elle reste quand même ouverte car de nouveaux avens restent envisageables. Il en découle ainsi un autre genre cinématographique, distinct des mélodrames italiens des années 1920 et 1930 (voir Jean-Claude, Bernardet, *O que é Cinema*, SP, Brasiliense, 2001, p. 93).

2. En ce qui concerne la *Nouvelle Vague* proprement française, on peut faire appel à quelques points importants par rapport à l'innovation créatrice au sein du Septième art : le tournage dans les rues, c'est-à-dire à l'extérieur des studios ; à l'instar du néoréalisme italien ; les rôles étaient

joués par des non-comédiens (ou des comédiens amateurs) ; les productions ont des petits budgets, avec des caméras légères et une lumière naturelle ; l'émergence de jeunes, phénomène dû aussi bien au changement dans la législation, mené par le ministre de la Culture André Malraux, qu'à l'activité critique spécialisée. Pour ce qui est de cette dernière, on se souvient du rôle central joué par les revues spécialisées, comme *Positif*, *Arts* – et surtout par les *Cahiers du cinéma*, créés en 1951 sous les auspices d'André Bazin. François Truffaut et Jean-Luc Godard, avant qu'ils ne deviennent des réalisateurs confirmés, étaient de vrais cinéphiles, pour, ensuite, devenir critiques. La cinéphilie a à voir avec l'hétérogénéité de pratiques engendrées autour du cinéma, un bien culturel qui s'actualise par les rituels d'un culte moderne (Antoine de Baecque, *La cinéphilie – invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 14-18).

3. Tout comme leurs confrères aux *Cahiers*. Pourtant, l'accent semble avoir été mis soit sur la méfiance par rapport aux iconoclastes de la « qualité française », soit sur le militantisme propre à la conjoncture brésilienne, à laquelle répugnait tout ce qui ne relevait pas directement de la dénonciation politique. Voir *O Metropolitano* – Alessandra Souza Mallet Brum, « A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano », In *Revista Estudos Históricos*, volume 26, numéro 51, 2013, RJ, CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas, p. 193-212.

4. Jacques Rivette a écrit un article dans les *Cahiers du cinéma* (« De l'abjection », n° 120, juin 1961), à propos du film *Kapo* (1960, Gillo Pontecorvo). Il y reprend une réflexion de Luc Moullet et sa reformulation par Godard : respectivement, « la morale est affaire de travelling » ; « les travellings sont affaire de morale ». Voir Luc Moullet, « Sur les brisées de Marlowe », *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959 et, également, Jean-Luc Godard, « Table ronde sur Hiroshima, mon amour d'Alain Resnais », *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959.

5. Antoine de Baecque, *Cinéphilie*, op. cit., p. 31. En italique dans l'original.

6. Si l'immédiateté de l'image porte les effets esthétiques d'un film, les déplacements de sens entrepris par le cinéma étaient déjà monnaie courante avant même son avènement. Or, « le cinéma comme idée d'art a préexisté au cinéma comme moyen technique et art particulier » (Jacques Rancière, *La Fable Cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 12). Selon Rancière, le grand modèle est littéraire. L'action remplacée par des enchaînements de perception provoque un court-circuit sur les attentes, voici ce qu'a produit Flaubert. Dans un même discours, un même personnage, un même geste, selon la situation, assure ou nie le sens en cours : « le pouvoir d'anticiper un effet pour mieux le déplacer ou le contredire » est la part de l'art romanesque (Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 14). Le philosophe en arrive même à annoncer qu'« un certain cinématographisme » a été inventé par la littérature. Cela se retrouve, en premier lieu, dans les différentes phases de la perception au sein de la parole muette, les présences silencieuses ; en second lieu, dans la cohabitation à la fois de thèmes nobles et vulgaires, rassemblés par l'élan artistique ; et finalement, dans le « traitement séquentiel du temps », où les blocs expressifs sont inégaux et discontinus – une cause ne débouche pas sur une attente, une volonté ne se concrétise pas en événement. Autrement dit, la littérature anticipe les « plans séquence » (Rancière, J., *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 50).

7. Rancière, J., *Le destin des images*, op. cit., p. 21. L'opposition et la distinction entre « le régime de représentation » et le « régime esthétique » sont plus développées dans d'autres œuvres (*Le Partage du Sensible*, Paris, La Fabrique, 2000). De toute façon, on peut avancer la thèse selon laquelle le régime esthétique « défigure ».

8. Gustavo Dahl et Glauber Rocha font paraître des articles, respectivement dans les *Cahiers* et *Positif*. Certains estiment encore que le phénomène du *Cinema Novo* aurait été lancé non pas par les critiques français, mais en Italie. La *Rassegna del Cinema Latinoamericana*, à Gênes, en 1965, a attribué des prix pour *Les fusils* (Ruy Guerra, 1964) et *Sécheresse* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Ainsi, eu lieu la première rétrospective du *Cinema Novo*, ce qui lui attribuait un caractère de mouvement organisé et évitait l'isolement de quelques films. C'était aussi un prétexte afin que Glauber présente son « manifeste », à savoir, « Une esthétique de la faim », vu par les critiques

Louis Marcorelles, Robert Benayoun et aussi le réalisateur Jean Rouch. La même année, le festival de Pesaro sort *São Paulo S. A.*, versant « urbain » du mouvement (Luiz Sergio Person). En 1966, ledit festival abrite une vive polémique entre Pier Paolo Pasolini, Luc Moullet, Jean-Luc Godard et Christian Metz. Dans sa défense d'un « cinéma de poésie », le réalisateur italien évoque des figures du Cinema Novo (Alexandre Figuerôa, *Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França*, Campinas, Papirus, 2004, p. 43-45 ; Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo, minha viagem*, RJ, Nova Fronteira, 1993, p. 211).

9. On notera l'inversion du *Cogito ergo sum* cartésien. Au sujet du manifeste, disponible sur internet, voir le lien dans la bibliographie. Pour Descartes, voir *Discours de la méthode*, quatrième partie (Paris, Garnier-Flammarion, [1637] 1966, p. 60). Les pages qui suivent reprennent en détail la critique du *cogito*.

10. Sa toute dernière production, *Floradas na serra*, date de 1954. Voir Glauber Rocha, « Independentes », In *Revisão crítica do cinema brasileiro*, SP, Cosac e Naif, 2003 A, p. 99.

11. Glauber Rocha, « Origens de um Cinema Novo », in *Revisão crítica do cinema brasileiro*, op. cit., p. 125. Le même processus est rapporté par Glauber dans l'article « Le Cinema Novo 62 ». Tout commence autour de rassemblements décontractés formés par des cinéphiles au cours du biennium 1957-1958 (*Revolução do Cinema Novo*, SP, Cosac Naif, 2003 B, p. 50).

12. Fernão Ramos, *A História do Cinema Brasileiro*, SP, Art Editora, 1987, p. 303, 402 et 417. Aussi bien des documentaires que des fictions ont été produits avec régularité. Au début des années 1960, les films brésiliens circulaient dans les festivals, remportant des prix et un certain respect. Fernão Ramos énumère trois phases ou moments du Cinema Novo, ce qui permet le regroupement d'œuvres selon une certaine homogénéité thématique et esthétique. Premièrement, il s'agit d'une quête du cinéma national ; elle se nourrit tant du documentaire que de la réalité sociale du Nordeste brésilien. Cela a lieu lors de la deuxième moitié de la décennie de 1950 et jusqu'à 1964. Ses principaux points d'expression sont la « trilogie du soleil », c'est-à-dire *Sécheresse*, *Les fusils* et *Le Dieu noir et le Diable blond*. Deuxièmement, le cinéma se voit marqué par la désillusion politique. Souvenons-nous que le coup d'État militaire a lieu justement en 1964. Les paysages urbains commencent à se faire jour sur les écrans. Les œuvres de référence en sont *Le défi* (Saraceni, 1965), *La défaite* (Mário Fiorani, 1967), *Terre en Transe* (Glauber, 1967), *Le brave guerrier* (Gustavo Dahl, 1969) et *Faim d'amour* (Nelson Pereira dos Santos, 1968). Troisièmement, partant d'un essai de dialogue avec le cinéma existant, lorsque les réalisateurs font appel à des allégories et aux déplacements comiques du carnaval, le Cinema Novo se retrouve à un carrefour : soit le mouvement fait face à sa propre fin, soit il se voit obligé de se métamorphoser : *Brésil année 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *Antonio das mortes* (Glauber, 1969, prix de la meilleure mise en scène à Cannes), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Les dieux et les morts* (Ruy Guerra, 1970) *Les héritiers* et *Lorsque le carnaval arrivera* (Carlos Diegues, 1970 et 1972, respectivement) (*ibidem*, p. 347-348). En 1966, dans un article pour les *Cahiers du cinéma* (numéro 176, mars), Gustavo Dahl établit une chronologie du mouvement, divisée en une « pré-histoire », « phase embryonnaire », « naissance », « adolescence » et « maturité » : on retient d'abord les documentaires aux thèmes sociaux et les premiers films de Nelson Pereira dos Santos ; ensuite, les ciné-clubs et les courts-métrages ; *Arraial do Cabo* (Saraceni et Mário Carneiro, 1959) et la Rassegna Latinoamericana en Italie ; *Barravento* (Glauber, 1962), *5 x Favela* (Diegues, Joaquim Pedro et alii, 1962) et *La plage du désir* (Guerra, 1962) ; *Sécheresse* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Ganga Zumba* (Diegues, 1963) et *Le Dieu noir et le Diable blond* (Glauber, 1964).

13. Alexandre Figuerôa, *Cinema Novo*, op. cit., p. 31.

14. Ismail Xavier, *O Cinema brasileiro moderno*, SP, Paz e Terra, 2004, p. 17.

15. Alexandre Figuerôa, *Cinema Novo*, op. cit., p. 17.

16. Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*, RJ, Paz e Terra, 1986, p. 88.

17. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, op. cit., p. 131.

18. Idem, ibidem, p. 151. Peu avant sa mort, dans un entretien en 1981, l'auteur soutient sa position d'une liberté soumise à la critique. En d'autres termes, il est question d'une liberté qui revient sur elle-même après avoir plongé dans l'altérité – ce qui ne saurait être en accord avec le relativisme. Lisons-le : « Le concept de *cinema novo*, maintes fois accusé d'être scolastique et académique au Brésil, n'a jamais existé. Il a toujours été un anti-concept ; c'est-à-dire que le *cinema novo* en tant que mouvement ne s'est jamais proclamé une école artistique, n'a jamais déterminé des présupposés politiques ou esthétiques pour la création d'une œuvre d'art [...]. [le *cinema novo* n'est que] la nécessité de bâtir une culture révolutionnaire au sein d'un pays sous-développé, et ce du point de vue de la culture ; du point de vue cinématographique, il s'agit de la nécessité d'internationaliser ce problème par celui qui est l'art international du xx^e siècle par excellence, le cinéma » (« A Passagem das mitologias », in *O Século do cinema*, SP, Cosac Naif, 2006, p. 327. En italique dans l'original).

19. Le vocabulaire ici est kantien. À quoi sert l'art, se demande le philosophe de Königsberg ? En fait, à rien du tout ; il se trouve à l'écart de la raison instrumentale dont l'action se cherche une finalité utile applicable. Lorsque Kant préserve en quelque sorte le langage philosophique qui le précédait en employant des termes tels qu'« utilité » et « finalité », il les réoriente en fonction de la spécificité de ses nouveaux objets – à savoir, la sensibilité et l'art. Si ces objets « se prêtent » à quoi que ce soit, ils ne le font que grâce à une infinité virtuelle d'appropriations. On crée des images dès lors qu'elles nous orientent, ce qui élucide la « finalité sans fin » de l'art, toujours dans un perpétuel recommencement. Voir Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 1995, p. 199 et 205-207.

20. Herbert Marcuse, "Art in the One-dimensional society", in *Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse*, Douglas Kellner (ed.), New York, Routledge, 2007, p. 113-122. On ne peut pas immédiatement convertir l'art en politique grâce à sa thématique. La conception classique d'un sujet tout-puissant ne suffit pas non plus. Au bout du compte ce dernier ne fait que se projeter sur une objectivité docile déjà bien établie. L'ego ainsi réifie l'œuvre. Cela reviendrait à faire table rase des négations suscitées par l'expérience esthétique et sa possibilité de bouleversement des visibilités. D'une part, le prolongement de l'action dans l'éthique propose une telle identification immédiate entre l'art et la politique ; d'autre part, la croyance à un au-delà thématique ignore le côté expérimental. Ceci dit, l'art tire d'autant plus de conséquences politiques qu'il maintient son effet de suspension du sens. Autrement dit, il n'est critique que comme distance subjective ouverte à une disponibilité autre que le sentir et agir ensemble. En ce sens, finalement, toute politique révolutionnaire commence par un désir révolutionnaire et donc par un art de l'inquiétude.

21. ROCHA, *Revolução no Cinema Novo*, op. cit., p. 248-251.

22. Soit la neige, soit le désert du sertão, ils doivent tous, en fin de compte, être acceptés en tant que moments nécessaires d'un nouveau cheminement. Paradoxalement, l'hospitalité est retrouvée là où on n'y croyait plus : « Avril est le plus cruel des mois, il engendre/ Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle/ Souvenance et désir, il réveille/ Par ses pluies de printemps les racines inertes,/ L'hiver nous tint au chaud, de la neige oublieuse/ Couvant la terre, entretenant/ De tubercules secs une petite vie,/ L'été nous surprit, porté par l'averse » (T. S. Eliot, *La terre vaine et autres poème*, édition bilingue, Paris, Seuil, 2006, p. 94-97).

23. Que ce choix ait été intentionnel ou non, les images de la région du Nordeste brésilien dans les premiers films du Cinema Novo rassemblaient trois conditions qui ont énormément accru sa réception auprès du public et de la critique : la région enveloppait la misère (réalisme social), le folklore local (racines culturelles), sous un paysage désertique, propre aux symboles déjà connus dans l'univers du cinéma et même de la littérature (voir Alexandre Figueirôa, *Cinema Novo*, op. cit., p. 154 et 136).

24. Emmanuel Renault, *Marx et l'idée de critique*, Paris, PUF, 1995, p. 59-63.

25. Karl Marx, « Introduction » à « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel », in *Philosophie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 90. Une fois de plus, la critique n'avance pas d'elle-même, elle doit « se contenter d'épouser la crise » ; en tant que dénonciation, elle s'érige à la fois en tant que critique interne de la philosophie (comme figure de l'aliénation) et en tant que contradiction entre les discours de justification et les protestations qui lui sont adressées. Ce qui est mis en œuvre, c'est déjà le concept d'idéologie. Il est partiellement acquis, puisque les idées sont comprises dans leurs rapports sociaux – elles en sont soit l'inversion soit la justification.
26. Theodor Adorno, Marx Horkheimer, *Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18 et 38.
27. *Ibid.*, p. 48.
28. Theodor Adorno, *Trois études sur Hegel*, Paris, Payot, 1979, p. 97
29. *Ibid.*, p. 97.
30. Frédéric Gros, « A propósito de A hermenêutica do sujeito », in *Revista Mnemosine*, RJ, Département de psychologie sociale, UERJ, 2012, volume 8, numéro 2, p. 316-330. Voir *L'herméneutique du sujet* (Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, le 6 janvier 1982, Paris, Le Seuil / Gallimard, 2001, p. 13).
31. Encore une fois on suit les traces benjaminienes. Cet iconoclaste ne pouvait pas, *a priori*, rejeter la « haute » culture, en l'annulant comme « réactionnaire ». Il en est de même en ce qui concerne la culture « d'en bas », vue comme « inculte ». Et cela même parce qu'« il est persuadé qu'un bon nombre parmi elles sont ouvertes ou secrètement hostiles à la société capitaliste » (Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, Paris, PUF, 2001, p. 64-65). Dans le film dont on parle, la littérature populaire du Nordeste (le « *cordel* ») cohabite avec le raffinement du compositeur moderniste Villa-Lobos.
32. Gilles Deleuze, *L'image-temps – cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 289-291.
33. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement – cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983, p. 202-204.
34. Ismail Xavier, *Sertão Mar : Glauber Rocha e a Estética da Fome*, SP, Brasiliense, 1983, p. 82-83.
35. *Ibidem*, p. 74-75.
36. Notons que « cinéma de nouveauté » se veut un terme équivoque, dans le sens où il ne se laisse pas limiter ni par des pays – ni par la chronologie.
37. cf. Idem, *ibidem*, p.71-4.

ABSTRACTS

This text aims to present "Brazilian Cinema Novo", the Brazilian expression of what is generally called "new wave cinema" taking place all around the world in the late 1950s. Working within (as well as worked by) its Italian and French influences, respectively neorealism and the Nouvelle Vague, the *Cinema Novo* combines their recreation gesture with folk and national imaginary elements. Therefore, it emerges few major directors, like for example Glauber Rocha. In this regard, his filmography – mainly *Black god, white devil* [*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964] – will be read as a "mythological rationality", whose creativeness, by means of proper cinema aesthetic procedures, brings up a new visibility. One believes, finally, that cinema sensible forms are able to establish another possible world.

Ce texte a pour but de présenter le « Cinéma Novo brésilien », la version brésilienne de ce que l'on appelle les « nouvelles vagues » du cinéma, mouvement qui s'est développé partout dans le

monde à la fin des années 1950. Ses influences, italiennes et françaises touchent tant au néoréalisme qu'à la Nouvelle Vague et s'allient au geste de recreation à partir de l'imaginaire national et folklorique. Quelques réalisateurs importants se dégagent, notamment Glauber Rocha. Sa filmographie – en particulier *Le Dieu noir et le Diable blond* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) – sera lue comme une « rationalité mythique », créatrice, rendue possible par des procédures esthétiques, de nouvelles visibilités. On défendra finalement l'hypothèse que les formes sensibles sont à même d'établir, dans le domaine de l'image, un autre monde possible.

INDEX

Mots-clés: Cinéma Novo brésilien ; Glauber Rocha ; esthétique ; mythe et rationalité ; visibilité

AUTHOR

GUSTAVO CHATAIGNIER

Docteur en philosophie de l'université Paris 8 ; enseignant-chercheur à la PUC-Rio (département de Communication Sociale) ; il y enseigne sur « Hegel et les Grecs » et en « Philosophie française contemporaine », dans le cadre des cours de spécialisation du département de Philosophie ; chercheur attaché au département de philosophie de l'université Paris 8 ; vice-leader du NuFFC (Groupe de recherche sur la philosophie française contemporaine), situé à l'UFRJ, gustavo.chat.gad@gmail.com