

L'APPARITION DU CINEMA NOVO

David Neves, dans un entretien, définit le Cinema novo comme une relation d'amitié : « C'était une bande unie, très unie » et c'était « *le bar* de la Lider⁸⁴ [qui] réunissait, peut-être, le [groupe du] Cinema novo plus que n'importe quelle autre chose »⁸⁵. Dans *L'Encyclopédie du Cinéma Brésilien*, on affirme que le Cinema novo « a été un peu plus qu'un groupe ou une génération »⁸⁶. Nous n'avons toutefois pas l'intention de rechercher l'étendue et les limites du Cinema novo, mais d'examiner le mouvement qui trouve son origine dans les rencontres de ce groupe d'amis dont le noyau était, principalement, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Nelson Pereira dos Santos, entre autres, ainsi que le projet qu'ils ébauchent collectivement dans leurs débats et au cours de leurs expériences cinématographiques.

Ces jeunes cinéphiles - plus tard connus comme le « groupe du Cinema novo » - ont posé des balises pour la construction d'un cinéma nouveau au Brésil, au long d'un parcours partagé en commun. Au milieu d'un pays en ébullition, ils prennent conscience des problèmes de la production cinématographique brésilienne et des débats autour du cinéma national, dans lesquels ils vont de plus en plus s'engager.

Glauber Rocha rappelle leurs rencontres à la fin des années 1950 :

« En 1957-58, moi, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias et Joaquim Pedro de Andrade (tous mal sortis de leurs vingt ans) nous nous réunissions dans des bars de Copacabana et du Catete⁸⁷ pour débattre des problèmes du cinéma brésilien. Il y avait une révolution au théâtre, le concrétisme

⁸⁴ Líder était le laboratoire d'image à Rio de Janeiro très utilisé par les cinéastes du Cinema novo, depuis le tout début de leurs expériences cinématographiques. Les rencontres dans les bars aux environs des salles de cinéma, du laboratoire, etc. sont largement évoquées par les cinéastes comme occasions de discussions et gestation de leur mouvement.

⁸⁵ Entretien de David Neves à Alex Viany, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.282.

⁸⁶ Paulo Antonio Paranaguá, « Cinema novo », dans Fernão Ramos et Luiz Felipe Miranda (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, SENAC, 2000, p.144.

⁸⁷ Quartier du centre de Rio.

agitait la littérature et les arts plastiques, en architecture la ville de Brasília rendait évident que l'intelligence du pays n'avait pas échoué. Et le cinéma ? »⁸⁸

Le cinéma brésilien allait d'échec en échec tant artistique que commercial, et ne se développait pas. Pourtant, Rocha réalisait lui-même son premier court-métrage, *Pátio*, et ses autres amis réalisaient leurs premières expériences en 16mm : l'espoir se pointait à leur horizon. Au milieu des discussions sur « les gros plans et les plans généraux » et de la pyrotechnie juvénile « seul Nelson Pereira dos Santos échappa aux tirs des lances »⁸⁹. À ce moment-là, les choses n'étaient pas encore au point :

« Nous débattions beaucoup : j'étais eisensteinien, comme tous les autres, sauf Saraceni et Joaquim Pedro qui soutenaient Bergman, Fellini, Rossellini et je me souviens de la haine que le reste du groupe vouait à ces cinéastes. Nous détestions Rubem Biáfora, considérions Alex Viany comme sectaire et Paulo Emílio Salles Gomes comme aliéné. Nous hurlions contre Jean-Claude Bernardet⁹⁰, et la critique de Minas Gerais était mise dans la catégorie des réactionnaires et traîtres du cinéma brésilien (...) Mais qu'est-ce que nous voulions ? Tout était confus »⁹¹.

Les débats autour des problèmes et difficultés du cinéma national ont alors conquis un espace particulier dans les milieux cinématographiques avec la première Convention Nationale de la Critique Cinématographique. Cette Convention qui eut lieu en novembre de 1960 a été organisée par Paulo Emílio Salles Gomes à la Cinémathèque de São Paulo. Les grands maîtres tels Salles Gomes, Alex Viany, Walter da Silveira, entre autres, y sont intervenus. C'est à cette occasion que Salles Gomes présente sa célèbre conférence « Une situation coloniale ? »⁹², publiée quelques jours plus tard dans le Supplément Littéraire du journal *O Estado de São*

⁸⁸ « O Cinema Novo », dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50. Cet article a été publié la première fois en 1961, avec le même titre dans la revue *Ângulos*, n.17, Ano XI, Salvador, nov-déc 1961. Plus tard, Glauber Rocha l'a réédité, avec quelques très petites altérations dans le volume sur le Cinema novo que nous venons de citer.

⁸⁹ Ibidem, p.51.

⁹⁰ Jean-Claude Bernardet, critique brésilien d'origine française lié à la Cinémathèque brésilienne de Sao Paulo, a été professeur à l'université de Brasilia puis de Sao Paulo. A collaboré à de nombreux périodiques et publié de nombreux ouvrages sur le cinéma brésilien.

⁹¹ Glauber Rocha, « O Cinema Novo », dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50.

⁹² Salles Gomes « Une situation coloniale ? », *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1960.

Paulo. Quelques cinéphiles de la nouvelle génération ont été également présents, comme Carlos Diegues, David Neves et Orlando Senna.

Dans sa conférence, Salles Gomes fait un bilan du cinéma national en y dénonçant « la marque cruelle du sous-développement » dans toutes ses sphères : de la distribution à la critique, en passant par la production, la formation, etc. Il signale la médiocrité d'une activité entièrement soumise à la domination étrangère, économique et culturellement marquée par l'aliénation, qui atteint jusqu'au critique de cinéma. De la même manière que les importateurs et distributeurs des films, le critique brésilien s'occupe principalement du film étranger :

« [une matière] qu'il reçoit passivement et sur quoi il ne possède pas d'éléments d'influence. La critique et le dialogue marquent les cinéastes et des couches importantes du public. Le critique du *New York Times* dialogue avec Kazan et celui de *France Observateur*, avec Clouzot. Les raisons sont évidentes, le critique brésilien ne dialogue pas avec les auteurs des œuvres importées »⁹³.

Selon Salles Gomes, le critique méprise autant le cinéma que le public national, et la critique devient alors une discussion publique entre confrères, orientée de plus en plus vers les collectivités d'où viennent les films appréciés – c'est-à-dire, de l'étranger :

« Comme la prospérité de l'importateur est conditionnée par des réalités économiques étrangères, l'enrichissement culturel du critique tourne progressivement dans l'orbite d'un monde culturel lointain. Comme le premier, ils finissent marqués par les symptômes de l'aliénation (...) À travers l'examen de la condition des distributeurs, producteurs, responsables des cinémathèques, critiques, essayistes, se dessinent avec précision les lignes d'une situation coloniale »⁹⁴.

L'image par laquelle Salles Gomes conclut sa conférence est tranchante :

« Si nous introduisons, cédant au goût de l'image, un commentaire à propos des dites co-productions, c'est-à-dire, l'utilisation par des cinéastes étrangers de nos histoires, de nos

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

paysages et de notre humanité, on tombe pleinement dans la formule classique de l'exportation de matière première et l'importation d'objets manufacturés »⁹⁵.

Ce texte exprime aussi bien la situation du cinéma que l'atmosphère intellectuelle du moment où les consciences du processus historique national sont de plus en plus clairvoyantes, et le désir d'épanouissement et indépendance, économique et culturel, éclate. Il a marqué les débats de l'époque.

1960 a été également l'année où Paulo César Saraceni, puis Joaquim Pedro de Andrade partent à l'étranger pour des études. Le premier va en Italie, où il reste entre mars 1960 et septembre 1961, initialement pour une formation au Centro Sperimentali di Fotografia. Le deuxième part en France, fin 1960, pour un stage à l'IDHEC et à la Cinémathèque française, puis en Angleterre et aux États-Unis, où il suivra un cours de cinéma direct avec les frères Maysles avant de rentrer au Brésil en juillet 1962. Pendant cette période, un rapprochement a lieu entre eux deux et Gustavo Dahl, qui voyage lui aussi en Europe depuis São Paulo, où il travaillait, à la Cinémathèque brésilienne, auprès de Salles Gomes.

La participation de Saraceni, Dahl et de Andrade au Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, en Italie, en mai 1961, est un des événements qui va stimuler l'avancée du mouvement cinémanoviste. Le festival présentait une rétrospective du Cinéma Brésilien, à laquelle participaient pour la compétition des cinéastes plus établis. Mais ce sont les discours des cinémanovistes qui ont éveillé l'attention, et le court-métrage de Saraceni, *Arraial do Cabo*⁹⁶, qui gagne le seul prix donné aux Brésiliens. Ce film est encore primé au Festival de Bilbao et dans cinq autres festivals. L'année suivante, 1962, c'est *Couro de Gato* (*Cuir de chat*, 1961) de Joaquim Pedro de Andrade qui obtient le premier prix au même festival italien (déplacé cette année-là à Sestri Levante), puis un « diplôme spécial » au Festival d'Oberhausen.

Les événements politiques et culturels qui ont agité les années 1959-1961 marquent le parcours qui amène les cinémanovistes de leurs discussions juvéniles à la clarification de leur mouvement. Ces années ont témoigné d'un tournant dans le cinéma national. Il y a eu l'apparition des nouveaux courts-métrages, mais également les polémiques entamées par Rocha

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Arraial do Cabo est un village de l'État de Rio de Janeiro où le film a été tourné.

et ses collègues dans les colonnes des journaux. La participation de Saraceni, Dahl et de Andrade au Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, puis à la Biennale de São Paulo, à côté d'autres nouveaux réalisateurs, surprenant un public de critiques et cinéastes brésiliens déjà expérimentés, ont eu une grande répercussion, qu'évoquent ces mots de Rocha :

« Si le Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, avec les tracts de Joaquim Pedro, les discussions de Paulo Saraceni et les idées rigoureuses de Gustavo Dahl, a marqué l'avènement du nouveau cinéma brésilien en Europe (...) cette semaine à la Biennale [de São Paulo] de 1961 a eu pour le nouveau cinéma brésilien l'importance de la Semaine de l'Art Moderne en 1922 »⁹⁷.

Ce que Paulo César Saraceni confirme: « Le lancement définitif du Cinema novo a eu lieu à la Biennale de São Paulo (...) La projection de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Arraial do Cabo* et *Couro de Gato* fait éclater pour le Brésil et pour le monde le mouvement du Cinema novo »⁹⁸. Selon Saraceni, c'est dans les débats polémiques à la fin de ces projections que naît la célèbre maxime du mouvement : « une caméra à la main et une idée dans la tête », phrase dont il avait oublié si elle avait été prononcée par lui-même ou par Rocha.

Maurice Capovilla, présent lui aussi à ces débats à la Biennale de 1961, résume les trois points principaux qui « sans cette clarté schématique » ont été débattus à la suite des projections, autour des films montrés :

« 1) un nouveau type de production, sans contraintes techniques ; 2) l'homme comme thème, c'est-à-dire, la tentative de retrouver l'homme brésilien, l'homme de la rue, l'homme de la plage et du *sertão*⁹⁹, la quête de cet homme, de sa manière de parler, de marcher, de s'habiller, d'exister, son travail, sa structure mentale, etc. ; 3) un nouveau langage qui s'ébauchait dans ces films-là. »¹⁰⁰

⁹⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.130.

⁹⁸ Paulo César Saraceni, « Os primeiros sinais do cinema novo », témoignage mimeo, 1979, conservé dans l'archive Alex Viany au MAM-Rio de Janeiro, p.8.

⁹⁹ Sertao : intérieur du pays par opposition au littoral, au Nordeste, région soumise à la sécheresse.

¹⁰⁰ Témoignage de Maurice Capovilla à Maria Rita Galvão et Lucilla Ribeiro Bernardet, dans Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro)*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.196-197.

Ce sont là quelques idées qui faisaient déjà matière à polémique et qui se matérialisent dans les films présentés.

LE DEVELOPPEMENT D'UN PROJET CINEMANOVISTE

Au-delà des différences qu'on peut observer entre les cinémanovistes, on découvre, dans leurs articles parus dans la presse, leurs interventions orales enregistrées, leurs lettres, leurs entretiens, etc., l'ébauche d'un projet collectif, qui se constitue au fur et à mesure de leurs rencontres, expériences et discussions. Leurs idées sont souvent présentées au nom du groupe, le « nous » est très fréquent et l'on retrouve également dans le texte de l'un la citation des phrases des autres. Glauber Rocha dit à Alex Vianny dans un entretien : « Les nouveaux réalisateurs qui sont apparus voulaient faire des films, dans une circonstance toute spéciale, qui a eu lieu la première fois, ils ont pu établir quelque chose comme un programme commun »¹⁰¹.

En relation avec les nouvelles vagues dans le contexte international, cette contingence réunissait dans le contexte national, d'un côté, la vacuité de la production cinématographique brésilienne et sa « situation de sous-développement » – ce que Paulo Emílio Salles Gomes analyse dans son texte -, et de l'autre côté, l'euphorie nationaliste de l'époque, ce qui procurait chez les jeunes le désir de construire un cinéma national comme une mission civique.

Le projet des cinémanovistes reflète alors le développement des réflexions du groupe des jeunes amis face aux débats sur le cinéma brésilien, auxquels ils vont participer activement au début des années soixante. Il se dessine dans la convergence de préoccupations artistiques – construire au Brésil un cinéma comme expression culturelle, artistique, au même niveau que les autres arts nationaux et que le meilleur cinéma mondial -, et des préoccupations d'engagement politique marquées par l'atmosphère de ces années.

Dans le débat cinématographique d'alors, le groupe du Cinema novo s'aligne plutôt sur une tendance représentée par Nelson Pereira dos Santos, avec qui il partage certaines positions, comme la défense de productions à petit budget, la représentation, dans les films, des contradictions sociales du pays, la relation avec les autres domaines de la culture brésilienne.

¹⁰¹ Entretien de Glauber Rocha dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.87.

Au début de 1964, à côté de Glauber Rocha, dans un entretien avec Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos rappelle les points communs entre le mouvement des années cinquante¹⁰² et le mouvement cinémanoviste dans la décennie suivante :

« Celui-là [le mouvement du Cinema novo] est, à ce propos, le deuxième mouvement auquel je participe : le premier, que nous avons démarré dans les premières années de la décennie de 1950, a été un mouvement de critique de la situation objective de notre cinéma, de la dépendance du marché brésilien à l'importation non contrôlée de produits étrangers, de la dépendance du réalisateur brésilien à la mentalité cinématographique régnant à Hollywood et dans d'autres centres de production. Je me souviens de notre temps des congrès de cinéma, ici à Rio et à São Paulo, de l'effort pour faire en sorte que le cinéma accomplisse la mission d'être une autre expression de la culture brésilienne, au lieu de n'être qu'une imitation du produit industriel d'autres pays. Nous savions qu'il fallait mettre le cinéma en adéquation avec la réalité du Brésil. Le Cinema novo est arrivé à associer à la réalisation (...) une théorie intimement liée à cette production (...) A l'époque de ces congrès, nous avons une position critique bien similaire à celle du Cinema novo, mais nous n'avions pas encore une production »¹⁰³.

Le rapprochement avec Nelson Pereira dos Santos

Début 1959, quand il produisait un film de son ami Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos donne un entretien à Joaquim Pedro de Andrade et Claudio Mello e Souza, pour le Supplément du dimanche du *Jornal do Brasil*. Les propos que nous y lisons sont repris par les cinémanovistes parfois aux mots près. Nelson Pereira dos Santos, d'après ses expériences et celles de ses amis, constate la précarité des producteurs au Brésil : selon lui ces producteurs manquent de compréhension du cinéma comme fait industriel et artistique. Il explique qu'il a pris le rôle de producteur de ses propres films et de ceux de ses collègues non pas par choix, mais par absence d'alternative : les fonctions dans la production cinématographique sont distribuées plus harmonieusement dans les pays où l'industrie du cinéma est développée ; bien au contraire, l'état de développement de l'industrie cinématographique brésilienne était

¹⁰² Nous avons abordé *Rio, 40 graus* et également les mouvements des congrès des années cinquante à la page 25 et suivantes.

¹⁰³ Nelson Pereira dos Santos, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, organização: José Carlos Avellar, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.90-91.

tellement précaire que toutes les fonctions de la création d'un film tombent sur une même personne : ce qui fait du débat sur l'« auteurisme » un sujet qui n'a pas de sens au Brésil, dit-il . Mais, par contre, la concentration des fonctions sur une seule personne a eu quelquefois l'avantage de permettre à quelques cinéastes (sans les mauvaises interférences des producteurs) la liberté de chercher ce qui est le plus important dans la production d'un film brésilien :

« Je n'ai aucune position prise par avance concernant les thèmes. Ma seule préoccupation est celle de faire un cinéma de caractéristiques brésiliennes, vigoureuses, de lutte, comme une affirmation de notre culture. Nous traversons une phase de notre processus auquel tous doivent offrir une parcelle d'effort, et le cinéma doit être considéré comme un instrument de lutte supplémentaire, aussi nécessaire que n'importe quel autre, dans le sens de comprendre notre réalité et d'essayer de la transformer. Pour cela, je considère que nous devons faire un art qui soit utile à l'homme. À propos du traitement formel : je le réduis à un problème individuel. Les réalisateurs brésiliens doivent oublier tout ce qu'ils ont déjà vu, et chercher la réalité, notre réalité, comme si c'était la première fois. Ce ne sera qu'ainsi qu'ils arrêteront de résoudre les problèmes que la réalité leur impose avec des formules apprises je ne sais pas où et qui ne servent, tout simplement, qu'à invalider leur interprétation. L'important est de dire quelque chose de digne de l'homme et c'est urgent de dire ce quelque chose au Brésil »¹⁰⁴.

Il est curieux de comparer les termes de Nelson Pereira dos Santos à ceux Glauber Rocha dans un article publié un an et demi plus tard, en août 1960¹⁰⁵ : « Documentaires : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », où il proclame la naissance du documentaire brésilien. Après un prologue sur les conditions économiques précaires du cinéma au Brésil, Rocha aborde les films en eux-mêmes. Il analyse leur mise-en-scène, leur montage, leurs éléments, leur structure. À la fin de l'analyse de *Arraial do Cabo*, il commente :

« Le film moderne ne sera jamais gratuit (...) Aujourd'hui un cinéaste amateur juge que la caméra oblique ou la tête à l'envers est de l'avant-garde. Ou que le maximum de premiers plans heurtés, c'est du montage. Ce qu'il y a de mieux dans *Arraial do Cabo*, c'est l'économie des *close-ups* et la rigidité architectonique du cadrage et de la composition (...) La modernité

¹⁰⁴ Nelson Pereira dos Santos, « *O Grande momento* : entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza », dans *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 11 janvier 1959, Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ *Aruanda* a été montré à une audience sélectionnée de critiques et jeunes réalisateurs, dans une première projection publique, au Palais de la Culture de Rio de Janeiro, en août 1960, avant les projections à la 1ère Convention de la Critique à São Paulo, en novembre de la même année et à la Biennale de São Paulo, en octobre 1961 (voir Fernando Trevas, p.91).

de *Arraial do Cabo* est dans l'invention en progrès, dans l'authenticité des créateurs qui ont oublié les maîtres (on ne fait pas des films avec le modèle de A, B ou C à côté du plan de production), même si Paulo Saraceni, comme chacun de ses collègues, a ses maîtres de cinémathèques, qui n'intéressent pas dans ce cas, car ils ont été mis dans le tiroir. Et c'est de cette indépendance culturelle que naît le film brésilien. Ce n'est pas à cause des thèmes nationaux (...) Il faut que l'art brésilien se nationalise à travers son langage, sa forme, son expression, car les thèmes nationaux sont logiquement les thèmes qui impliquent l'artiste »¹⁰⁶.

Par ailleurs, les réalisateurs de *Aruanda*, selon Rocha, « ne semblent pas être des gars de cinémathèque ». Ils ne connaissent pas les règles de montage, ne semblent pas avoir vu beaucoup de films, peut-être quelques documentaires sans grande importance, écrit-il. « Ce sont deux primitifs, deux sauvages, dirait-on, avec une caméra à la main ». Mais les qualités de ce « film de création » sont exaltées, il s'agit d'un « documentaire inédit dans l'histoire du cinéma brésilien », la preuve que « la pauvreté des matériaux est un mythe ». Rocha compare les réalisateurs nordestins aux chanteurs populaires, « meilleurs poètes que la majorité des poètes nationaux ». La marche d'une famille *quilombola*,¹⁰⁷ reconstituée comme une fiction, « s'est faite à travers une terre ensoleillée et lointaine. Les coupes sont discontinues, les travellings sont balancés, la photographie change de tonalité tout le temps », mais les réalisateurs amènent ses personnages à Aruanda, et « une force interne naît de cette technique brute et crée à tout moment un état filmique qui fait face et s'impose »¹⁰⁸.

Le juste terme entre connaître les aspects formels de ses « maîtres de cinémathèque » et « oublier les formules apprises » pour « chercher notre réalité comme si c'était la première fois »¹⁰⁹ a donné matière à débat entre Pereira dos Santos et les jeunes cinéastes. Rocha rappelle une occasion où il avait écrit « un article très compliqué dans le *Jornal do Brasil* sur Visconti, sur *Senso* (1954) – c'était un article formaliste, que Nelson [Pereira dos Santos] a lu et démolit »¹¹⁰.

¹⁰⁶ Glauber Rocha, « Documentários : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, le 6 août 1960.

¹⁰⁷ On appelle « quilombola » les habitants des « quilombos », les communautés des esclaves qui arrivaient à s'échapper et se cacher dans des régions très isolées du reste du pays. Encore aujourd'hui, on retrouve des communautés descendant des anciens « quilombos », isolées des villes, parfois dans des régions très difficiles d'accès.

¹⁰⁸ Glauber Rocha, « Documentários : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, le 6 août 1960.

¹⁰⁹ Les mots entre guillemets sont de Glauber Rocha et de Nelson Pereira dos Santos dans les extraits que nous venons de citer.

¹¹⁰ Il s'agit de « Dramaturgie filmique : Visconti », publié dans *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 25 juillet 1959 (voir note numéro 2, dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.99). Ce texte a été republié dans Glauber Rocha, *O Século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, pp.216-

À ce moment-là », dit-il, « cela m'a blessé. J'ai pensé que Nelson ne s'intéressait pas à l'esthétique cinématographique »¹¹¹. Cette question apparaît chez Viany, collègue de dos Santos dans le mouvement des années cinquante, dans une critique qu'il fait à celui-ci (nous n'allons pas discuter s'elle est ou non pertinente pour le cas spécifique), dans un article de 1958 :

« Nelson Pereira dos Santos dans Rio, zona Norte, montre qu'il a appris par cœur, mais n'a pas assimilé les leçons du Néo-Réalisme zavattinien (...) [au point que Roberto Santos] avec une surprenante assurance, donne une démonstration pratique de l'acculturation brésilienne des préceptes néo-réalistes »¹¹².

Paulo César Saraceni localise le « deuxième signal du Cinema novo » dans la rencontre, en mars 1960 à Bahia, de lui-même et Rocha avec Pereira dos Santos, cinéaste alors déjà établi et admiré par eux deux et leurs amis :

« Nelson, moi-même et Glauber discussions beaucoup et les discussions étaient très serrées. D'un côté, Nelson disait que le lieu où mettre la caméra n'avait aucune importance, et moi et Glauber croyions que l'important était exactement ce lieu où mettre la caméra. Le Néoréalisme du cinéma de Nelson se diluait dans un réalisme critique de la réalité brésilienne, et notre formalisme était une manière d'adapter notre inconscient, subjectif et anarchique, à cette même réalité (...) Sur une chose, on était d'accord : il fallait créer un mouvement cinématographique, un vrai, pour faire bouger le panorama culturel brésilien et exiger un changement de mentalité du gouvernement brésilien et du public brésilien vis-à-vis des lois de marché, etc. ; nous ne pouvions pas être que des artistes, mais il fallait être également des politiques et faire une politique cinématographique et être également des producteurs de nos films »¹¹³.

221. Il a été traduit en français dans *Glauber Rocha, Le siècle du cinéma* (trad. Mateus Araujo Silva), Bobigny, Magic Cinéma, São Paulo, Cosac Naify, Crisnée, Yellow Now, 2006, pp.181-185.

¹¹¹ Entretien de Glauber Rocha dans Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.89.

¹¹² Alex Viany, « Les Brésiliens sur le bon chemin » (1958), dans Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.19.

¹¹³ Paulo César Saraceni, *Os primeiros sinais do cinema novo (Les premiers signaux du Cinema novo)*, témoignage mimeo, 1979, p.6. Saraceni raconte cette rencontre avec Rocha et Pereira dos Santos également (en d'autres termes) dans son auto-biographie *Por dentro do cinema novo: minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.67.

Dans un autre texte, Saraceni raconte à nouveau cette rencontre et la discussion autour de l'importance ou non du lieu où mettre la caméra, après laquelle ils sortent tous les trois « pour aller boire des bières, certains que chacun avait appris avec l'autre, dans un échange vigoureux d'idées »¹¹⁴. La rencontre entre la grande passion pour les aspects formels du cinéma chez les plus jeunes (encore frais des débats des ciné-clubs) et les réflexions de Pereira dos Santos sur « un regard primitif » vers la réalité brésilienne paraît avoir été fertile.

Autour des idées de Pereira dos Santos sur la production, Rocha exprime son enthousiasme, dans « Bossa nova dans le cinéma brésilien »¹¹⁵, article publié dans le *Jornal do Brasil*, mars 1960. Selon lui, « la grande perspective pour le cinéma brésilien » est justement la rencontre entre la « bossa nova »¹¹⁶ du cinéma brésilien et la « bossa novíssima », et l'intention de celle-là de produire les films de celle-ci. La « bossa nova », ce sont certains cinéastes de la génération de Pereira dos Santos qui ont en commun les productions à petit budget et « la conscience de la nécessité d'une thématique nationale ». Commencée avec beaucoup d'efforts « à partir de zéro », la « bossa nova » n'est pas encore à la mesure d'offrir « le film nécessaire » au cinéma brésilien, mais leur expérience offre une diversité qui va nourrir la « bossa novíssima » qui est en train d'apparaître. La « bossa novíssima », ce sont justement les futurs cinémanovistes, qui venaient de réaliser leurs premiers court-métrages ou de créer leurs premiers projets. L'intention de quelques cinéastes « bossa nova » (dans ce cas, trigueirinho Neto et Nelson Pereira dos Santos) de produire les films de la « bossa novíssima », affirme Rocha, est l'exemple de la manière dont on peut atteindre « des conditions de productions originales au Brésil, en facilitant les films et en créant au même temps une grande équipe unie », capable de faire face aux problèmes du milieu cinématographique brésilien.

Les préoccupations envers les aspects économiques de la production cinématographiques et la nécessité de s'engager dans les questions de politiques cinématographiques sont des thèmes centraux dans les débats des cinémanovistes et seront également au centre de leurs actions par la suite. Ces questions seront la matière d'un chapitre tout entier du livre publié par Rocha en

¹¹⁴ Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo: minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.67.

¹¹⁵ Glauber Rocha, « Bossa nova no cinema brasileiro », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1960, p.5.

¹¹⁶ « Bossa nova » signifie littéralement « nouvelle vague », bossa désignant la bosse, l'ondulation et la vague. Il désigne d'abord un style musical inventé par un groupe composé du compositeur Antonio Carlos Jobim, le chanteur João Gilberto, de Normando Santos, et du poète Vinícius de Moraes. Il a été popularisé par le disque *Chega de Saudade*, enregistré à Rio en 1958. Rocha reprend le terme pour désigner le nouveau cinéma brésilien en référence explicite à la Nouvelle Vague française.

1963 et seront au centre de l'élaboration de son manifeste « Esthétique de la Fain »¹¹⁷ en 1965. Dans le terrain pratique, les cinémanovistes vont s'engager dans les associations de cinéastes.

L'attention sur ces points est également liée à l'expérience des cinémanovistes dans la Fédération des Ciné-clubs :

« La Fédération [des Ciné-clus] a été un pas important pour me faire entrer dans le monde de la politique économique du cinéma ; pour commencer à discuter et à me sentir une personne dans le cinéma brésilien et pouvoir acheminer collectivement des questions avec plusieurs personnes qui avaient ouvert des possibilités pour un changement des politiques. Je me souviens d'un document (de 1959 ou 1960) très important que Joaquim Pedro [de Andrade] et Paulo César [Saraceni] ont obtenu en Italie sur la situation économique du cinéma brésilien ».¹¹⁸

L'apport des séjours de Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade à l'étranger

Le mouvement était en relation avec ce qui se passait dans autres cinématographies. Au retour de Paulo César Saraceni au Brésil, Rocha écrivait, en août 1961, dans la presse : « Cinema novo en marche : Paulo César Saraceni rentre d'Europe après un an et demi de travail avec de jeunes réalisateurs italiens, de contact technique et de vécu avec le cinéma européen moderne »¹¹⁹. Dans la même page, à côté de son article, il publie un témoignage de Saraceni, qui rendait compte des nouveaux cinémas français, américain, anglais, polonais, soviétique, etc. et qu'il a pu suivre lors de son séjour européen : « La Nouvelle Vague (excellente du point de vue artistique et du point de vue de la production) est une rénovation complète (...) toujours en train de créer », écrit-il, en commentant la vigueur de Resnais, Godard, Truffaut, Demy, et il continue :

¹¹⁷ Propos présenté par Glauber Rocha dans à la « Rassegna del Cinema Latino Americano », organisée par l'Institut Jésuite Columbianum, à Gêne, en Italie - le même festival qui avait primé *Arraial do Cabo*, de Saraceni en 1961, à Santa Marguerithe, et *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade en 1962, à Sestri Levante. Le texte de Rocha a été traduit en français plus d'une fois, il est apparu, entre autres dans *Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, théâtres au cinéma, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, pp.21-22, traduction de Mateus Araujo Silva.

¹¹⁸ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.285-286.

¹¹⁹ Glauber Rocha, « Arraial, Cinema novo e câmara na mão », *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Sábado, 12-08-1961, p.4.

« Il ne faut pas oublier Jean Rouch, génial réalisateur de *La Pyramide humaine* et de *Moi, un noir*, auteur d'un cinéma-vérité, sans un quelconque artifice, un cinéma sans trépied, sans maquillage, sans décors qui ne soient réels – caméra à la main, production à bas coût, pour montrer le vrai visage et geste de l'homme. L'artiste existe, l'artiste crée. Il accuse les erreurs de son temps – l'artiste intégré dans son espace, dans son époque. À quoi bon rester enterrés dans des théories formalistes d'un cinéma dépassé ? Le cinéma est un art jeune, fait par les jeunes et le Brésil est un pays jeune. Un autre grand cinéma est le cinéma américain de New York, qui n'a rien à voir avec celui de Hollywood. Films de bas prix, sans vedettes. Films engagés avec les problèmes sociaux et humains. Le mouvement des jeunes (être jeune n'est pas un problème d'âge, c'est un problème de création) naît maintenant également en Angleterre, dans le très bon cinéma de Pologne et dans le nouveau mouvement anticonformiste soviétique »¹²⁰.

Les séjours à l'étranger de Paulo César Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade (et encore Gustavo Dahl qui s'intègre au groupe) ont eu de l'importance pour le mouvement, comme légitimation, par les prix et reconnaissance reçus dans les festivals, mais également comme expérience qu'ils apportent au groupe. Glauber Rocha commente cela dans un entretien à Alex Vianny :

« J'ai eu deux expériences très importantes qui ont servi pour mieux définir mes idées, une théorique et l'autre pratique. La théorique arrive avec le voyage de Joaquim Pedro (de Andrade), Paulo César (Saraceni) et Gustavo Dahl en France et en Italie pour leurs études. Le contact avec l'Europe a bien changé leurs idées : ils ont commencé à voir le Brésil d'une autre perspective ; ils ont mûri et ont envoyé beaucoup de lettres. C'était à peu près l'époque où la Nouvelle Vague commençait à apparaître, l'époque du film d'auteur, et ils ont acquis une vision plus large du cinéma que celle qu'on avait ici, qui était une vision purement de ciné-club »¹²¹.

L'expérience pratique à laquelle Rocha fait allusion, c'était celle du montage de son film *Barravento* (1961), à côté de Nelson Pereira dos Santos. Ce dernier, selon Rocha, est celui qui l'a encouragé et a même monté son film, quasi gratuitement :

¹²⁰ Paulo César Saraceni, « Depoimento de Saraceni », *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Sábado, 12-08-1961, p.4.

¹²¹ Alex Vianny, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.89.

« C'était une grande expérience pour moi et je pense que, de quelque manière, pour lui également. Les mauvaises langues disent ici et là que Nelson a fait de *Barravento* un grand cobaye [une expérience de laboratoire] ... Je me souviens même du jour où nous allions monter la scène de la lutte et tu [Nelson] m'as demandé : 'On monte... Tu aimes ce Godard-là ? On monte tout hors continuité ? »¹²²

L'ambition révolutionnaire

Le cinéma devait être révolutionnaire. Révolutionnaire, au plan culturel et politique – les combats culturels et politiques étaient indissociables, comme on l'a déjà vu ci-dessus. Carlos Diegues, parlant du milieu des mouvements des étudiants à cette époque, explique, en soulignant qu'il utilise le vocabulaire de la période, qu'il « y avait évidemment, avec toute la clarté, la conscience de la nécessité de 'décoloniser' la culture brésilienne »¹²³. Luiz Carlos Saldanha, sur le même sujet, dit que « on vivait dans une réalité *trop colonie*. Tout était *trop colonisé* : le théâtre, le cinéma, etc... »¹²⁴ C'était le mot d'ordre à l'époque, comme nous l'avons vu ci-dessus. L'idée du combat contre les forces impérialistes, au plan symbolique - sous la figure du « colonisateur » introjecté, la soumission culturelle aux modèles étrangers, avec la super-valorisation de la culture étrangère et le mépris de ce qui était national – était une idée vigoureuse parmi les intellectuels, les étudiants, les jeunes artistes.

Mais cela allait de pair avec la conscience de la domination économique - et parmi les arts, le cinéma, par sa nature industrielle, ressentait spécialement les conséquences de l'impérialisme nord-américain. Au milieu de l'agitation politique qui se radicalise, les nouveaux cinéastes sont alors sensibles aux appels à une révolution – qu'à ce moment-là, ils croient être à un pas de se réaliser. Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, entre autres s'engagent dans le Centre Populaire de Culture (CPC) lié à l'Union Nationale des Étudiants (UNE), qu'ils aident à créer en mars 1961. Réunis dans cette association avec d'autres artistes et étudiants, ils vont promouvoir un cinéma d'intervention. Les cinémanovistes ne s'engageront pas tous de la même manière et il y aura ceux qui seront, plus que d'autres, impliqués dans les

¹²² Ibidem, p.89.

¹²³ Entrevue à Carlos Diegues dans Jalusa Barcellos, *CPC: uma história de paixão e consciência*, p.40.

¹²⁴ Entrevue à Luiz Carlos Saldanha dans Jalusa Barcellos, *CPC: uma história de paixão e consciência*, p.327.

mouvements politiques, mais l'implication du cinéma dans le combat politique toujours sera au cœur de leur projet.

Au centre des agitations et polémiques qui s'enflamment, les cinéastes s'efforcent de définir leur cinéma en le marquant politiquement, quelques-uns avec chaque fois plus d'ardeur, mais sans laisser jamais tomber leur désir d'expérimentation esthétique. Pourtant, l'intention de faire un cinéma d'intervention pose des questions autour de la communication avec plusieurs couches de la société. Quelques extraits de leurs discussions enregistrés en 1962 en témoignent¹²⁵. Prenons comme exemple les mots de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirszman et de Carlos Diegues :

Joaquim Pedro de Andrade : « Il y a une grande révolution générale qui inclue tout et il y en a d'autres, dans des différents plans. Par exemple, si l'artiste fait une œuvre importante dans son temps, originale et unique, il opère une révolution (...) Nous faisons un cinéma révolutionnaire, mais au niveau où il peut vraiment être utile et contribuer à quelque chose. Parce qu'il y a un niveau de stratification culturelle, il faut que nous le reconnaissons »¹²⁶.

Glauber Rocha : « Le grand danger du Cinema novo avec le cinéma politique est la simplification qui peut conduire à un effarant primarisme de tout le cinéma, car ainsi nous allons retomber dans un cinéma d'attraction sans conséquence (...) Je pense cela, c'est cela que je soutiens et je vais faire des films avec cela dans la tête et dans le cœur, toujours, coûte que coûte ».¹²⁷

Leon Hirszman : « Le problème que j'ai comme réalisateur, ou comme être vivant avec peut-être encore plus de soixante ans devant moi, est de donner dans la mesure de mes possibilités quelque chose pour changer cette situation que j'ai trouvée quand je suis né. Il n'y a rien au

¹²⁵ Lire les transcriptions, toujours partielles, des débats des cinémanovistes en 1962 dans « Diálogo do Cinema novo », dans David Neves, *Cinema novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966, pp.45-50 (le livre informe que ces pages sont une sélection d'extraits d'un débat réalisé chez Luiz Fernando Goulart conservé par l'enregistrement des témoignages et par les photos de Luiz Carlos Barreto. Il s'agit des témoignages de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Leon Hirszman, Mário Carneiro, Ruy Guerra, Fernando Campos) ; et dans « Cinema novo em discussão », *Movimento*, Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962, pp. 4-8 (en tête, la première page de la transcription informe que l'éditeur universitaire publiera un livre sur le cinéma brésilien, un ensemble de textes et longs débats entre les cinéastes nationaux enregistré en magnétophone, dont ceci n'est qu'un fragment. Il s'agit des témoignages de Carlos Diegues, Ruy Guerra, Marcos Faria, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges, Leon Hirszman, Glauber Rocha). Il est possible que les deux publications s'appuient sur le même enregistrement, car les mots de Ruy Guerra publiés dans une et l'autre sont exactement les mêmes. Pourtant, concernant les autres cinéastes, il n'y a pas des coïncidences entre leurs témoignages dans les deux publications.

¹²⁶ David Neves, « Diálogo do Cinema novo », dans *Cinema novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966, p.46.

¹²⁷ Idem ibidem, p.46.

delà de cela. Rien et rien (...) C'est cela le côté de notre communion. Il y a une humanité dehors. (...) Si quelqu'un vient du cinéma réactionnaire [dominant, commercial, conventionnel] mais cela nous sert, il doit être utilisé. Dans l'histoire de l'art, cela est toujours arrivé, indépendamment de n'importe quelle volonté consciente. (...) Le problème que nous avons devant nous, je crois, est la conscience et la conséquence (notre théorie et notre pratique) face à la création d'un art de caractère révolutionnaire, non conformiste, transformant la société brésilienne en termes brésiliens et, fondamentalement, en terres brésiliennes »¹²⁸.

Carlos Diegues : « Le Cinema novo doit être caractérisé aujourd'hui, basiquement, comme ce cinéma qui, pour être indépendant, aussi du point de vue industriel comme des points de vue esthétique ou politique, est le seul qui puisse être vraiment un cinéma libre. Je crois que le Cinema novo ne peut pas se soumettre à des règles préétablies, des dogmes figés, esthétiques ou idéologiques. La seule idéologie possible, celle qui nous unit nous tous, est celle de l'émancipation nationale, regardée bien sûr du point de vue culturel et, plus précisément, du point de vue du cinéma. (...) Ainsi, ce sera surtout un cinéma de dénonciation et comme tel il ne pourra jamais être un cinéma vendu au spectacle commercial (dans le sens conventionnel du terme), même s'il faut qu'il soit, nécessairement, un cinéma avec un public, c'est à dire, un cinéma populaire. Un cinéma qui se communique, démystifié, qui se communique en dénonçant et ainsi se communique en se transformant »¹²⁹.

Quelques mois plus tard, Glauber Rocha, réagissant aux polémiques et synthétisant les débats du groupe, définit les positions du mouvement, inclusivement en citant les mots de ses collègues, dans un livre que selon Carlos Diegues « on peut prendre pour le document fondateur du Cinema novo »¹³⁰. Il s'agit de la *Revisão crítica do cinema brasileiro* (*Révision critique du cinéma brésilien*), publié en 1963, avec le concours d'Alex Viany, ami du groupe et inconditionnel du mouvement, qui a soutenu le manuscrit auprès de l'éditeur. Alex Viany avait publié en 1959 son *Introdução ao cinema brasileiro* (*Introduction au cinéma brésilien*), référence pour l'historiographie cinématographique, mais selon Rocha insuffisante dans l'examen esthétique des films. Dans sa *Révision critique*, Rocha examine certains films de l'histoire du cinéma brésilien (surtout les plus récents), en signalant ce qui peut ou non servir comme référence dans la construction du Cinema novo. Au même temps, il précise les lignes directrices du mouvement, et développe les distinctions entre un cinéma commercial, « d'effet

¹²⁸ Idem ibidem, pp.47-48.

¹²⁹ « Cinema novo em discussão », *Movimento*, Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962, pp.4-5.

¹³⁰ Carlos Diegues, *Vida de cinema*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p.155.

facile, au service d'une idéologie de la torpeur »¹³¹, un cinéma personnel, inventif, mais dilettante, aliéné, et un cinéma d'auteur expérimental et engagé, le vrai Cinema novo.

Ainsi *Limite* (1930), le film mythique de Mário Peixoto, est du « cinéma pur », est de « l'art pour l'art », film d'un homme « tourné vers lui-même, entièrement éloigné de la réalité et de l'histoire », indifférent aux contradictions de la société bourgeoise. Comme Mário Peixoto dans les années trente, Walter Hugo Khouri, dans le contexte actuel, est l'auteur enfermé dans sa subjectivité bourgeoise, écarté des demandes de son temps¹³². Tous les deux sont loin du nouveau cinéma brésilien, celui-ci forcément révolutionnaire.

Mais à l'extrême limite de l'indésirable se trouvent les productions de la Compagnie Cinématographique Vera Cruz. Le modèle Vera Cruz, avec ses personnages et ses scénographies maquillées, l'exploitation de l'exotisme, des dialogues affectés, la technique des effets pompeux. Ce que la compagnie a stimulé dans le pays, c'est « le détestable principe de l'imitation, de la copie » ; et, encore plus grave, de « la copie de tout ce qui était déjà « mort avant la deuxième guerre »¹³³. Au contraire, les jeunes réalisateurs du nouveau cinéma, en synchronie avec l'actualité, « méprisent les réflecteurs gigantesques, les grues, les machines puissantes, et préfèrent la caméra à la main, le magnétophone portable, les petits réflecteurs, les acteurs sans maquillage dans des décors naturels »¹³⁴.

Le Cinema novo est un cinéma d'auteur. Et l'auteur Rocha le définit avec précision dans son livre :

« Dans la tentative de situer le cinéma brésilien comme expression culturelle, j'ai adopté la 'méthode de l'auteur' pour analyser son histoire et ses contradictions ; le cinéma, dans n'importe quel moment de son histoire universelle, n'est majeur que dans la mesure de ses auteurs. Dans ce champ, toutes les contradictions économiques et politiques du processus social sont présentes dans le conflit d'un révolutionnaire communiste comme Eisenstein ou d'un poète surréaliste comme Jean Vigo. Si le cinéma commercial relève de la tradition, le cinéma d'auteur est la révolution. La politique d'un auteur moderne est une politique

¹³¹ Rocha avait déjà ébauché ces distinctions quelques mois auparavant pour souligner la spécificité de mouvement de son groupe au milieu d'ensemble des films nouveaux apparus au Brésil récemment, voir Glauber Rocha, « Cinema novo, fase morta [e crítica] », *O Metropolitano*, 26 sept 1962.

¹³² Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.50 et 120.

¹³³ Glauber Rocha, opus cité., p.83.

¹³⁴ Glauber Rocha, *ibid.*, p.83.

révolutionnaire : aujourd'hui il n'est même pas nécessaire d'adjectiver un auteur comme révolutionnaire, car la condition d'un auteur est un substantif totalisant. Dire qu'un auteur est réactionnaire, dans le cinéma, est la même chose que le caractériser comme réalisateur du cinéma commercial (...).

Est-il [l'auteur] une catégorie aliénée ? Non, il est le nouvel ordre qui s'impose dans un dialogue féroce avec le monde à travers le mythe spécifique du siècle. L'auteur est le responsable majeur de la vérité : son esthétique est une éthique, sa mise-en-scène est une politique. Comment un auteur peut donc regarder le monde orné par le maquillage, dupé avec de réflecteurs gongorisants, falsifié dans des décors en carton, discipliné par des mouvements automatiques, systématisé en conventions dramatiques qui informent une morale bourgeoise et conservatrice ? Comment un auteur peut forger une organisation du chaos dans lequel vit le monde capitaliste, niant la dialectique et systématisant son processus avec les mêmes éléments formateurs des clichés mensongers et engourdissant ? La politique de l'auteur est une vision libre, anticonformiste, rebelle, violente, insolente. Il faut tirer sur le soleil : le geste de Belmondo au début d'*À bout de souffle* définit, et très bien, la nouvelle phase du cinéma. Godard, en appréhendant le cinéma, appréhende la réalité : le cinéma est un corps-vivant, objet et perspective. Le cinéma n'est pas un instrument, le cinéma est une ontologie.

Ce qui lance l'auteur dans le grand conflit est que son instrument pour cette ontologie appartient au monde-objet contre lequel il envisage sa critique. Le cinéma est une culture de la superstructure capitaliste. L'auteur est ennemi de cette culture, il prône sa destruction, s'il est un anarchiste comme Buñuel, ou il le détruit s'il est un anarchiste comme Godard ; il le contemple dans sa propre destruction, s'il est un bourgeois désespéré comme Antonioni, où il se consume, dans la protestation passionnelle, s'il est un mystique comme Rossellini ; ou prône le nouvel ordre, s'il est communiste comme Visconti ou Armand Gatti »¹³⁵.

À cette définition de l'« auteur » en opposition au système industriel de production (explicitement marquée par le débat marxiste de l'époque), Rocha ajoute une précision à la fin de sa révision critique, dans le chapitre intitulé « Garrincha et la vérité ». Joaquim Pedro de Andrade venait d'arriver au Brésil après avoir eu des contacts avec Jean Rouch en France et les frères Maysles aux États Unis. Son dernier film, le documentaire *Garrincha, a alegria do povo* (*Garrincha, la joie du peuple*, 1963), a été la première tentative d'utiliser les techniques du direct au Brésil, ce qui n'a pas vraiment marché. Pourtant Rocha refuse l'exclusivité du terme « cinéma-vérité » à un certain type de cinéma et affirme *Garrincha* comme « un type de cinéma-vérité ».

¹³⁵ Glauber Rocha, opus cité, 2003, p.36-37.

Le mot « vérité » circulait abondamment parmi les cinémanovistes à cette époque¹³⁶, et Rocha s'en sert largement au long du livre, en faisant de cette notion un critère pour évaluer les films. Mais, comme dans le cas de la notion d'« auteur », il recrée (même si ici il manque de clarté) la notion de « cinéma-vérité » en fonction du mouvement cinémanoviste. Il rappelle que « le cinéma et la vérité vivent en conflit depuis les frères Lumière » et considère la vérité comme « substrat du cinéma dans toutes les époques ». Il se pose alors la question : « Qu'est-ce que la vérité ? » Et répond :

« Le cinéma est le seul instrument capable d'y répondre, en plongeant dans la connaissance complexe du réel, en utilisant lucidement d'autres méthodes de connaissance scientifique (comme la technique photographique et sonore) et artistiques (comme la propre photographie, la musique ou la littérature) ». ¹³⁷

Ensuite il conclue : « *Garrincha* est un type de cinéma-vérité et non pas cinéma-vérité comme un type de cinéma (...) je propose le cinéma d'auteur comme cinéma-vérité : pour le situer comme synthèse [de] *cinema novo* »¹³⁸. Le cinéma est alors pour le cinéaste l'espace de l'expérience et de la réflexion dans la confrontation directe avec le réel en quête de la vérité. Le Cinema novo dans sa conception et de ses collègues doit être l'expérience révolutionnaire de découverte de sa propre expression cinématographique dans la confrontation directe avec le réel, dans un processus dialogique avec le réel, en quête du Brésil. Dans un autre texte, publié peu plus d'un an avant, Rocha écrivait :

Au Brésil, le Cinema novo est une question de vérité et non pas de *photographisme*. Pour nous, la caméra est un œil sur le monde, le travelling est un instrument de connaissance, le montage n'est pas une démagogie mais la ponctuation de notre ambitieux discours sur la réalité humaine et sociale du Brésil »¹³⁹

¹³⁶ Paulo César Saraceni avait auparavant lancé la maxime : «Le Cinema novo n'est pas une question d'âge, mais de vérité (voir d'entre autres, « Cinema novo, ano I » (1962), dans Alex Viany, *O processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.26.

¹³⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.149.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Glauber Rocha, « O Cinema novo », *Ângulos*, n.17, Ano XI, Salvador, nov-déc 1961, p.125. Ce texte a été republié dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50-52.

En revenant sur la discussion de Rocha dans sa *Révision critique*, le cinéaste explique que si *Garrincha* est du Cinema novo, il n'épuise pas les possibilités de celui-ci :

« *Garrincha* est avant tout vision du peuple, de l'amour du peuple, de la misère, de la joie, de la superstition et de la grandeur du peuple, dans la figure du gamin aux jambes tordues, qui incarne l'improvisation du peuple (...) Comme l'a bien dit Leon Hirszman dans l'un des multiples débats du Cinema novo, le film brésilien marche dans le sens de devenir le reflet de l'âme nationale. Plus que le film lui-même, ce qui l'intéresse, c'est de savoir que le pays en progrès aura avec le cinéma son expression par excellence. À mesure que ce cinéma sera la vérité, le pays aura par sa propre connaissance sa propre expression. (...) *Garrincha* n'est qu'une réponse d'une tendance parmi des chemins divers d'une réalité imprévisible (...) Ce n'est pas une définition de Cinema novo, car celui-ci ne se définira pas préalablement : son existence est la pratique des années qui se suivent, dans la quête inquiète et dans la création possible des jeunes cinéastes brésiliens ». ¹⁴⁰

Dans une discussion collective, avec Glauber Rocha, sur *Le Dieu noir et le diable blond*, sorti quelques mois après la publication de la *Révision du cinéma brésilien*, Leon Hirszman tient les propos suivants :

« Nous devons pousser la discussion jusqu'au plan supérieur, ressentir le film [*Le Dieu noir et le diable blond*], dans ce moment historique en relation avec le cinéma brésilien et en tirer tous les éléments qui nous seront utiles, si bien que je pense que cette discussion est prématurée. Il est nécessaire de sortir des citations, des ornements, des influences, et de tout cela et d'aller vers un niveau culturel plus élevé, de montrer ce que signifie le film, ce que représente fondamentalement ce film comme premier film d'auteur du Brésil, un film d'expérience, un film conséquent d'auteur, duquel nous retirons toute une perspective de Glauber en relation à la vie, sa vision du monde, et plus généralement son idéologie, l'influence qu'il a eu, tout cela amenant à la conscience du processus qu'il a utilisé. Il ne s'agit pas de « cinéma d'auteur » entre guillemets mais d'un homme conscient du processus et conséquent face au processus. C'est pour cela que, plus que n'importe quel autre, ce film réussit à refléter et à interpréter la réalité brésilienne. À part cela, le film soulève un autre problème : la diversification du produit cinématographique brésilien. Il y avait un danger de nous voir simplement rattachés au réalisme critique, cherchant à réaliser des films réalistes. *Le Dieu noir et le Diable blond* fait un bond, en relation à ce problème. C'est un autre

¹⁴⁰ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.149-151.

phénomène qui doit être apprécié avec une plus grande profondeur. Le cinéma brésilien sort d'un ton mineur réaliste pour atteindre un cinéma épique. Il ne cite pas Ford, ni qui que ce soit. Il cite un moment que Glauber vit dans ce pays, il cite la vie de Glauber et il cite tout un processus du cinéma brésilien ».¹⁴¹

L'enracinement dans la culture brésilienne

Dans la *Révision critique* de Rocha on retrouve la préoccupation d'un enracinement dans la culture brésilienne, comme chez Alex Viany et Nelson Pereira dos Santos, depuis leur temps des congrès de cinéma dans les années cinquante¹⁴². Cela apparaît également dans les textes antérieurs du jeune cinéaste¹⁴³, et c'était une question fondamentale du projet des cinémanovistes. Ainsi Rocha élit, dans son livre, Humberto Mauro comme le « grand ancêtre » dans la ligne du choix d'Alex Viany, selon lequel « il était déjà temps que quelqu'un suive les enseignements de Mauro, tellement Brésil ».¹⁴⁴

Rocha analyse l'apport de Humberto Mauro au cinéma brésilien. Même s'il le trouve « idéologiquement diffus », « naïf » et « dénué d'une intentionnalité majeure », le cinémanoviste « déduit de la position de sa caméra » sa « compréhension des valeurs objectives du paysage physique et social », d'où le fait que le vieux cinéaste ne cache pas « la violence et la misère », et « obtient le cadre réel du Brésil », « sans démagogie ». À propos du petit documentaire *Engenhos e usinas* (Humberto Mauro, 1955), Rocha affirme : « la vérité avec laquelle Mauro pénètre dans le cadre est suffisante pour informer, sans détour, le problème social ». Dans « le moment majeur de tout le cinéma brésilien, c'est tout un cycle social », de « l'évolution économique et industrielle de la campagne » et de « l'inadaptation de l'homme primitif au progrès ». Dans ces quelques plans très forts, avec la roue du moulin et la turbine de l'usine de cane-à-sucre, est recensée « toute l'histoire de l'économie sucrière du Brésil ». On y trouve « la racine du cadrage du film brésilien (...) qui sera rétablie près de trente ans plus tard par Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha, Paulo Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade »¹⁴⁵.

¹⁴¹ Leon Hirszman, Alex Viany, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 71

¹⁴² Voir les mots de Pereira dos Santos à la page 63.

¹⁴³ Voir par exemple Glauber Rocha, « Bossa nova no cinema brasileiro », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1960, p.5. Nous avons commenté cet article à la page X ci-dessus.

¹⁴⁴ Alex Viany, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 19

¹⁴⁵ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.43-55.

Mais « l’auteur dans le cinéma brésilien se définit avec Nelson Pereira dos Santos », la grande référence des nouveaux cinéastes. Selon Rocha, *Couro de gato*, *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Barravento*, *Escola de samba*, *alegria de viver* – presque tous les films de son groupe jusqu’à ce moment – sont « attachés au lignage » de Nelson Pereira dos Santos¹⁴⁶.

Toutefois l’enracinement dans la culture brésilienne ne se limite pas au seul cinéma, d’ailleurs encore tâtonnant, mais s’étend à tous les domaines. Ainsi Rocha analyse *O Canto do mar* (*Le Chant de la mer*, Alberto Cavalcanti, 1953), tourné à Recife, une ville du Nordeste brésilien en référence à la littérature brésilienne moderne. Il lui reproche la mise en scène de tendance académique, « dont la structure et les traitements dramatiques n’avaient, en plus, rien à voir avec les plus évidentes caractéristiques du roman du Nordeste, notre plus forte expression littéraire (...) Le traitement photographique stylisait le paysage - le grave erreur de l’esthétisation du social, de l’éloge des grandeurs de la misère » justement sur la région (« même espace et même fleuve ») où le poète João Cabral de Mello Neto avait écrit, dans une esthétique aux antipodes de cela, ses poèmes *Cão sem plumas* et *Morte e vida Sevenira*. Finalement Rocha conclue que « les conceptions de ‘film brésilien’ de Cavalcanti étaient en décalage avec l’état de la culture au Brésil »¹⁴⁷

Le désir de connaître le pays et la recherche d’une expression nationale n’a absolument pas signifié un enfermement sur soi-même chez les cinémanovistes – et cela, nous le croyons, est déjà clair dans les pages antérieures. Dans la *Révision critique du cinéma brésilien*, l’intérêt pour ce qui se fait dans le monde est explicite tout au long du livre, en commençant par les premiers paragraphes de l’introduction, où Rocha réclame les traductions des œuvres étrangères et la signature « des revues indispensables comme *Les Cahiers du Cinéma*, *Téléciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound* ».¹⁴⁸ Dans les analyses des plusieurs films, à chaque chapitre, il cherche également des références et des analogies avec d’autres cinéastes et mouvements. Les techniques nouvelles, les nouvelles esthétiques l’intéressent. La question qui lui importe, et à ses collègues, c’est la liberté d’utiliser le répertoire d’expériences, techniques, idées cinématographiques à leurs manières, pour servir leur projet, pour créer, et également pour rendre au monde une expérience nouvelle. Ainsi, comme les meilleurs modernistes

¹⁴⁶ Ibidem, pp.104-110.

¹⁴⁷ Ibidem, pp.73-75.

¹⁴⁸ Ibidem, p.33.

brésiliens, c'est dans le dialogue avec le monde, que les cinémanovistes se lancent dans leur projet de création d'un nouveau cinéma brésilien.

L'HERITAGE MODERNISTE

Dans le chapitre « Origines d'un Cinema novo » de sa *Révision critique*, Rocha affirme que l'« Hommage au cinéma brésilien » organisé dans la Biennale de São Paulo en 1961 « a eu pour le nouveau cinéma brésilien l'importance de la Semaine d'Art Moderne en 1922 »¹⁴⁹. Par cette comparaison, il confirme le rôle symbolique de l'événement de 1961, et en même temps affirme l'importance de l'apparition du jeune mouvement du Cinema novo dans le contexte du cinéma brésilien. Mais l'évocation de la Semaine d'Art Moderne de 1922 dans son livre rappelle également qu'il y a eu, dès le début des années 1960, une perception des ressemblances entre les deux mouvements.

Paulo César Saraceni a publié dans sa biographie une lettre écrite par l'intellectuel portugais Joaquim Novais Teixeira. C'était encore fin 1961, et celui-ci venait de voir les deux films de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo* (*Le Poète du château*, 1959), sur le poète moderniste Manuel Bandeira, et *Couro de Gato* (*Cuir de chat*), et celui de Paulo César Saraceni, *Arraial do Cabo* « sur l'écran de l'Unesco ». Alors il écrit :

« La caractéristique la plus importante de ces deux garçons est leur 'brésilienneté', qui n'est pas, comme on le sait, synonyme de 'cangaço'¹⁵⁰, mais est l'acte d'intégration, dans l'art universel, de la sensibilité brésilienne et de tout ce qui la différencie et la particularise comme expression. Ce que la Semaine d'Art Moderne de São Paulo en 1922 a signifié pour les lettres et arts nationaux pourrait bien se répéter dans le cinéma, prévoyons-nous alors. Date de cette année là, de 1922, l'indépendance du Brésil. La boutade n'est pas nôtre, mais nous l'acceptons comme s'il en était ainsi. Le Mário de Andrade du celluloid se trouve-t-il peut-être parmi ces jeunes cinéastes ? Il est vrai qu'ils n'ont pas encore dans le cinéma, fin 1961, la même

¹⁴⁹ Ibidem, p.130.

¹⁵⁰ Le *cangaço* est le banditisme local du Nordeste, d'où est sorti Lampião et d'autres héros présents dans les légendes populaires. Les personnages du cangaço sont représentés au cinéma dans *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), entre autres, comme *Le Dieu noir et le diable blond* (Glauber Rocha, 1963).

importance que leurs précurseurs avaient en 1922 dans les lettres et arts, mais une étoile semblable les guide dans le chemin de l'expression. Ils appartiennent à la même famille. »¹⁵¹

Le même Paulo César Saraceni, dans un débat avec Alex Viary et d'autres collègues en 1965, rappelle la réaction de Murilo Mendes, poète brésilien de la deuxième génération du Modernisme, présent à la rétrospective du Cinema novo organisée par l'Institut Columbianum en janvier 1965 à Gênes, en Italie, à la « Rassegna del Cinema Latino Americano ». Selon Saraceni, à la suite des projections et de débats enflammés autour des films présentés, le poète « en est arrivé à comparer le mouvement du Cinema novo avec le mouvement moderniste de 1922. »¹⁵²

La proximité entre les deux mouvements est claire. Le Modernisme au Brésil a été un mouvement de libération culturelle. Il commence à se former quelques années avant 1922, date de la Semaine d'Art Moderne, qui lance le mouvement l'année où l'on fêtait le centenaire de l'indépendance du Brésil (1822). On a souvent joué avec les deux dates - comme en témoigne la boutade de Joaquim Novais Teixeira, dans la lettre citée ci-dessus -, en accordant à la deuxième, 100 ans après l'indépendance politique du pays, la valeur de repère de son « indépendance culturelle ».

Le Modernisme naît comme « une rupture (...) une révolte contre ce qui était l'*Intelligentsia* nationale », alors en décalage avec les changements dans la société : un esprit académique soumis à des modèles européens déjà consacrés étouffait alors l'ensemble des jeunes artistes brésiliens dans leur ferveur créative et leur impulsion d'indépendance. L'écrivain Mário de Andrade, leader du mouvement (avec Oswald de Andrade¹⁵³), rappelle que :

« Non seulement nous importions des techniques et des esthétiques, mais nous ne les importions qu'après une certaine stabilisation en Europe, souvent après qu'elles soient devenues académiques. C'était encore un phénomène complet de colonisation, imposé par

¹⁵¹ Lettre de Joaquim Novais Teixeira à Paulo César Saraceni dans Paulo César Saraceni, *Por dentro do Cinema Novo, minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.123. Nous n'avons pas trouvé d'autres informations autour de cette lettre : son destinataire, sa date précise, ou la ville de sa provenance.

¹⁵² Alex Viary, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.112.

¹⁵³ Les deux ne sont pas de la même famille, il s'agit d'une coïncidence, le nom est très fréquent au Brésil.

notre asservissement économique et social. Pire que cela : cet esprit académique ne tendait vers aucune libération et aucune expression propre »¹⁵⁴.

Les contacts avec les avant-gardes européennes, en fait plus proches des sensibilités des jeunes poètes brésiliens et de leur désir d'actualité, d'expérimentation, de liberté, déclenchent alors le mouvement. Comme l'explique très bien le grand critique littéraire Antonio Candido, les rapports avec l'Europe se nouent cette fois-ci autrement. D'abord, la distance entre le Brésil et l'Europe diminuait symboliquement. La Première Guerre mondiale avait poussé le Brésil vers une flambée industrielle qui entraîne dans les principaux centres urbains des évolutions sociales proches de celles que l'on retrouvait en Europe. Ce sera une époque de changement rapide dans la société brésilienne, marquée par le développement technique, le progrès des communications, le développement urbain, mais aussi les révoltes sociales, les grèves ouvrières et la création du Parti Communiste brésilien en 1922.

Par ailleurs, l'art primitif, le folklore et l'ethnographie, très importants dans les recherches esthétiques modernes, avaient beaucoup de sens pour les artistes brésiliens. Le Noir, l'Indien, le Métis, auparavant ignorés ou représentés sous une forme idéalisée selon les modèles des métropoles, deviennent de sujets des recherches et des sources d'inspiration. Ce qui était considéré auparavant comme des handicaps est alors devenu de grands atouts. Il s'agit de « la libération d'une série de refoulés historiques, sociaux, ethniques, qui émergent triomphalement dans la conscience littéraire »¹⁵⁵, et dans les autres domaines artistiques. L'histoire et la littérature nationale sont relus sous la verve parodique et satirique des meilleurs modernistes dans des œuvres devenues classiques tels *Macunaima* (*Macounaima*, 1928) de Mario de Andrade, *Pau Brasil* (*Bois Brésil*, 1925) et *Le Manifeste anthropophage* (1928) de Oswald de Andrade, qui donnent lieu à une espèce de revanche des cultures marginalisées.

Il y a alors un effort vigoureux de recherches du pays et de sa culture. Les voyages de Mário et Oswald de Andrade au Minas Gerais, baptisés avec humour « Voyages de découverte du Brésil » pour y étudier son architecture baroque, à l'époque oubliée et délabrée, ouvrent le chemin à un vrai travail de redécouverte et de valorisation du patrimoine national. Sont devenus également célèbres les voyages de Mário de Andrade en quête des traditions populaires, comme

¹⁵⁴ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.249.

¹⁵⁵ Antonio Candido, « Literatura brasileira de 1900 a 1945 », dans *Literatura e sociedade*, 9^a édition, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, pp. 126-127.

ceux effectués entre 1927 et 1929, au Nord et au Nordeste, d'où il ramène beaucoup de documents et sur lesquels il écrit des chroniques plus tard réunies sous le titre *L'Apprenti touriste*¹⁵⁶.

Si les historiens citent le mouvement moderniste parmi les turbulences de la classe moyenne croissante qui vont contribuer à la révolution de 1930, il faut souligner que les préoccupations des modernistes au début des années vingt n'était pas proprement politiques – à la différence du Cinema novo. En évoquant la rébellion des lieutenants qui, après celle de 1922 à Rio, éclate à São Paulo en 1924, Oswald de Andrade rappelle : « Toujours en 1924, quand les premières bombardées de la révolte pauliste tonnaient dans le ciel de la ville, personne ne comprenait rien. Les écrivains étaient absents du mouvement tellurique qui s'agitait. Ils étaient dans les salons »¹⁵⁷. « [Nous étions] des vrais inconscients »¹⁵⁸, affirme Mário de Andrade. Pourtant Oswald de Andrade pondère :

« Mais en 1924 ni le gouvernement, ni les révolutionnaires eux-mêmes ne comprenaient rien. C'est ainsi même que se développe l'histoire, elle prend du sens dans les répercussions et dans la somme des faits, dans ses décisions prophétiques, dans son bilan final idéologique et politique »¹⁵⁹.

Mário et Oswald de Andrade ont été les personnalités les plus influentes dans le mouvement, qui a pourtant été très hétérogène avec des artistes et des groupes très différents, et parfois complètement opposés. C'est le cas du groupe *Verde-Amarelo*¹⁶⁰, de plus en plus chauvin et xénophobe. Oswald de Andrade ne les épargnera pas et il aiguise sa verve sarcastique, acide dans ses références au groupe. Mário de Andrade, à plusieurs reprises, soulignera le sens de son nationalisme tout à fait fort distant de l'autre :

¹⁵⁶ Mário de Andrade, *O Turista aprendiz*, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.

¹⁵⁷ Oswald de Andrade, « O Caminho percorrido » (1944), dans *Ponta de Lança*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p.97.

¹⁵⁸ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a edition, São Paulo, Martins, 1974, p.253, note 1.

¹⁵⁹ Oswald de Andrade, « O Caminho percorrido » (1944), dans *Ponta de Lança*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p.97.

¹⁶⁰ « Vert et jaune » comme l'étendard de la République. Le groupe est formé par Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo et Plínio Salgado, en 1926 et il se scinde en 1927, quand Plínio Salgado l'abandonne pour créer un nouveau mouvement, l'Escola da Anta, et puis se dissout en 1929.

« Je dois avouer, même si cela te fait de la peine, que je n'ai aucune compréhension à ce que soit une 'patrie politique' une quantité limitée de terre appartenant à un peuple ou une race. J'ai horreur des frontières de toutes les espèces et je n'éprouve aucune pudeur patriotique qui m'amène à aimer plus ou à préférer un Brésilien à un Hottentot ou un Français. Ma doctrine est simple. Si je travaille pour le Brésil, c'est que je sais que l'homme doit être utile et il faut que ma plume serve à quelque chose. Et moi, je serais tout simplement inutile si, avec mes forces modestes et sans aucune projection internationale, je me mettais à travailler pour la Cochinchine ou pour l'Ethiopie. C'est celle-là la raison de mon 'nationalisme'. En fait je suis un homme-du-monde, mais décidé à profiter de ses propres possibilités »¹⁶¹

Ou dans une lettre à Carlos Drummond de Andrade :

« (...) tu dis : 'dilemme serré : nationalisme ou universalisme. Le nationalisme convient aux masses, l'universalisme convient aux élites.' Ce n'est rien de cela. Premièrement : cette opposition entre nationalisme et universalisme n'existe pas. Ce qui existe c'est du mauvais nationalisme : le Brésil pour les Brésiliens – ou le régionalisme exotique. Nationalisme signifie tout simplement : être national. Ce qui, encore plus simplement, signifie : être. Tous ceux qui sont vraiment, c'est dire, ceux qui vivent, qui sont en rapport avec leur passé, avec leurs nécessités immédiates pratiques ou spirituelles, qui sont en rapport avec l'environnement et le pays, avec la famille, etc., tous ceux qui sont vraiment sont nationaux. »¹⁶²

Ou encore à Manuel Bandeira :

« De quelle manière pouvons-nous concourir pour la grandeur de l'humanité ? En étant Français ou Allemands ? Non, car cela est déjà dans la civilisation. Il faut que notre contingent soit brésilien (...) Les peuples sont des accords musicaux. Un est élégant, discret, sceptique. L'autre est lyrique, sentimental, mystique, désordonné. L'autre est rude, sentimental, plein de souvenirs. L'autre est timide, humoristique et hypocrite. Quand nous réaliserons notre accord, alors nous serons intégrés dans l'harmonie de la civilisation »¹⁶³

Dans les années trente, le mouvement se politise, Oswald de Andrade entre au Parti Communiste. De l'autre bord politique, Plínio Salgado, un des créateurs du mouvement *Verde-Amarelo*, crée l'Action Intégraliste Brésilienne, organisation politique d'inspiration fasciste, en

¹⁶¹ Lettre de Mário de Andrade à Sousa da Silveira, daté de São Paulo le 26-04-1935, dans Lygia Fernandes (dir.), *"Mário de Andrade escreve cartas à Alceu Meyer e outros"*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, pp.164-165.

¹⁶² Lettre de Mário de Andrade à Carlos Drummond de Andrade, dans Carlos Drummond de Andrade, *"A lição do amigo"*, Rio de Janeiro, Record, 1988, p.30.

¹⁶³ Mário de Andrade & Manuel Bandeira, *Correspondência* (organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes), São Paulo, Edusp, IEB-USP 2000, p.218.

1932. Dans la deuxième génération moderniste, des grands poètes et romanciers vont surgir, comme Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, Jorge Amado, puis João Cabral de Mello Neto et d'autres, et on verra apparaître la poésie et le roman social. Et des déclarations comme celle-ci de Jorge Amado vont de plus en plus se faire lire :

« Les nouveaux romanciers brésiliens (...) ont vu ce monde ignoré qu'est le Brésil. Et le Brésil est un cri, un cri au secours. (...) Cri, oui, des populations toutes entières, perdues, oubliées, des matériaux immenses pour des immenses livres. (...) un cri qui était méconnu et qui commence à être entendu »¹⁶⁴.

Ou encore, chez Peregrino Júnior, à propos de quelques romans de 1933 et 1934 : « Les petites villes modestes et tristes du *sertão*, les pauvres âmes rurales du nord, la vie de douleur et de misère de l'intérieur du pays – tout cela commençait évidemment à nous intéresser »¹⁶⁵.

Dans les années trente, l'intérêt pour la culture populaire gagne les sphères scientifiques et institutionnelles, avec le Département de Culture de São Paulo, sous la direction de Mário de Andrade, et la création de la Société d'Ethnographie et de folklore, par celui-ci avec les collaborations de Dina et Claude Lévi-Strauss. Les efforts de réinterprétation du Brésil vont produire des essais de caractère sociologique et anthropologique sur la formation du pays devenus des classiques, comme ceux de Gilberto Freyre et de Sérgio Buarque de Hollanda, dans les années 1930, tels *Casa Grande e Senzala (Maîtres et esclaves, 1933)* et *Raízes do Brasil (Les Racines du Brésil, 1936)*. L'« esprit moderniste » atteint profondément et durablement plusieurs secteurs de la société brésilienne, comme l'a bien souligné Mário de Andrade, « en marquant avec vigueur les coutumes sociales et politiques »¹⁶⁶.

L'esprit moderniste dans les années cinquante

Dans les années cinquante, avec l'intensification du développement industriel et les mouvements autour de l'indépendance économique du pays face aux intérêts d'un impérialisme

¹⁶⁴ Jorge Amado, « Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro, p.49.

¹⁶⁵ Peregrino Junior, « Sobre alguns romances », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro, p.56.

¹⁶⁶ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.231.

économique spécialement étranger, l'« esprit moderniste » est alors très vivant. Et parfois le Modernisme est évoqué comme un projet à achever. C'est la thèse que développe Roland Corbisier dans l'une de ses conférences, à l'Institut Supérieur d'Études Brésiliens – ISEB, prononcée en 1955, publiée en 1958 et rééditée plusieurs fois, avec une grande répercussion à l'époque¹⁶⁷. Nous citons ci-dessous Corbisier dans sa longueur en raison de l'intérêt de son texte :

Jusqu'à 1922, c'est-à-dire, jusqu'à la 'Semaine d'art moderne', il n'y a pas proprement d'histoire, mais une préhistoire du Brésil. Nous n'avions pas, jusque-là, une philosophie propre, une science notre, un art, une littérature et une poésie authentiques. Nous n'avions pas conscience de nous-mêmes, nous ne savions pas ce que nous étions, nous ne nous connaissions pas, nous étions un sous-produit, un reflet de la culture européenne. Nous ne nous voyions pas avec nos propres yeux mais avec les yeux des Européens. Nous avions honte de nous-mêmes, de notre pauvreté, de notre inculture, de notre infériorité. Trempés jusqu'aux os de culture européenne, nous étions aveugles et sourds dans nos rapports au Brésil. En fait, nous alimentions, par rapport à nous-mêmes, tous les préjugés qui caractérisent la psychologie des peuples colonisés. Il est inutile de souligner, encore une fois, la coïncidence entre cette vision pessimiste du pays et les intérêts de l'impérialisme, de l'entreprise colonisatrice. Les préjugés envers l'infériorité des Noirs, notre incapacité de travail régulier, de l'effort constructif, d'appropriation des techniques modernes, d'industrialisation, envers l'inaptitude pour l'exercice de la démocratie, l'incapacité d'organisation politique, de création artistique originale, les préjugés par rapport au sol et au climat, non favorables, théoriquement, à l'avènement d'une civilisation supérieure et propices qu'à l'exploitation des matières premières et aux plantations des genres alimentaires – tous ces préjugés, comme l'a bien observé Nelson Werneck Sodré, ont contribué à 'maintenir les anciennes relations, héritées des temps coloniaux'. Emprisonnés dans cette optique, nous regardant à travers l'idéologie des pays colonisateurs, nous ne pouvions pas nous découvrir et nous retrouver. L'image que nous nous faisons du Brésil était elle aussi importée et s'interposait comme un écran entre notre conscience et la réalité du pays. L'insertion dans le complexe colonial nous rendait incapables de nous 'découvrir', en nous empêchant d'avoir une image 'objective' du Brésil.

Nous lisions Eça de Queiroz, Anatole France, Oscar Wilde, nous étions déjà allés plusieurs fois dans le Vieux Monde, mais nous ne connaissions pas São Luiz do Maranhão, Recife, les églises de Bahia, le *sertão* de Crato, les vieilles villes de Minas. Nous ne savions sur nous-mêmes rien ou quasiment rien. Nous étions des étrangers dans notre terre. Le Brésil était un pays sans importance et sans destin – Qu'est-ce que nous produisions de valeur universelle, soit dans l'économie soit dans la culture ?

¹⁶⁷ Voir Sérgio Eduardo Montes Castanho, *Nasce a Nação; Roland Corbisier, o nacionalismo e a teoria da cultura brasileira*. Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p.78.

Nous sommes restés ainsi, dans cette position subalterne de colons, de simples consommateurs des produits industriels et culturels étrangers, sous la condition de 'prolétariat externe', pour utiliser l'expression de Toynbee, jusqu'à 1922. À partir de 1922, pourtant, et spécialement de 1930 qui a été également un prolongement de 1922 dans le plan politique, le Brésil a commencé à s'éveiller et prendre conscience de lui-même. Au procès d'industrialisation et de création du marché interne, qui a dû s'intensifier spécialement pendant la Deuxième Guerre mondiale, s'est ajouté parallèlement et simultanément tout un travail de recherche et de connaissance de la réalité et des problèmes brésiliens. Plus encore, ce que nous avons d'authentique en architecture, en peinture, en roman, en poésie date de 1930, de la crise et de la révolution de 1930. (...) Mais le fait est que le problème national n'est qu'un seul, et l'émancipation du pays ne pourra se faire dans le plan culturel, si elle ne se fait également dans le plan économique (...) Il nous semble que la mission des nouvelles générations brésiliennes n'est rien d'autre que cela : découvrir le pays, prendre conscience de sa réalité, de ses problèmes, et forger l'idéologie capable de configurer son avenir, en promouvant son développement et son émancipation. Nous n'avons pas d'autre chose à faire qu'inventer notre destin, construisant une culture qui soit l'expression, la forme adéquate du nouveau Brésil que nous devons créer »¹⁶⁸.

Du point de vue artistique, les conquêtes modernistes étaient déjà consolidées. Au moins parmi les écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, le combat des années vingt n'avait plus beaucoup de sens. Mais le cinéma était resté à l'écart du mouvement des années vingt. Dans le domaine du cinéma, où d'ailleurs les dimensions artistiques et industrielles se retrouvent, le combat moderniste restait encore à mener au début des années soixante. Comme l'a analysé Paulo Emilio Salles Gomes, dans toutes les sphères de l'activité, de la production à la distribution, de la réalisation à la critique, « s'esquissent avec précision les contours d'une situation coloniale »¹⁶⁹.

Cinema novo, le Modernisme au cinéma

En tenant compte de la différence entre les deux contextes, le Modernisme et le Cinema novo naissent d'un désir de rupture, d'une révolte contre l'*establishment* soumis à la domination

¹⁶⁸ Roland Corbisier, « Situação e alternativas da cultura brasileira », dans Roland Corbisier, *Formação e problema da cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960, pp.45-47, 49, 50 – conférence prononcée à l'Auditorium du Ministère de l'Éducation et Culture, en décembre 1955, dans le Cours d'Introduction aux Problèmes du Brésil, organisé par l'Institut Supérieur d'Études Brésiliens – ISEB.

¹⁶⁹ Paulo Emilio Salles Gomes « Une situation coloniale ? », *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1960.

impérialiste, justement à partir du contact avec d'autres références artistiques dans le monde. Mário de Andrade a synthétisé le Mouvement Moderniste comme la conjugaison de « trois principes fondamentaux : le droit à la recherche esthétique, l'actualisation de la pensée artistique brésilienne, l'établissement d'une conscience créatrice nationale »¹⁷⁰. Cette synthèse de Mário de Andrade se révèle être la parfaite définition du Cinema novo.

Comme l'affirme Ismail Xavier :

« Combinant nationalisme et refus du modèle de représentation dominant, le Cinema novo se rapproche du modernisme littéraire [brésilien] des années vingt. La notion d'avant-garde n'est pas la même et les coordonnées politiques de ces deux mouvements sont différentes, mais le pont entre les années vingt et les années soixante est net dans cette articulation du nationalisme, de l'attention à l'art populaire et de l'expérimentation esthétique »¹⁷¹.

Et encore :

« Inspiré en partie par les avant-gardes historiques européennes du début du XXème siècle, le Modernisme [brésilien] de 1920 a créé la matrice décisive de cette articulation entre nationalisme culturel et expérimentation esthétique qui a été retravaillée par le cinéma [brésilien] des années 1960 dans sa réponse aux défis du temps »¹⁷².

Et sur les adaptations cinémanovistes des œuvres littéraires modernistes :

« Le dialogue avec la littérature ne s'est pas limité à l'adaptation d'un ensemble de films notables comme *Vidas Secas* (*Sécheresse*, Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a moça* (*Le Prêtre et la jeune fille*, Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *Menino de Engenho* (*L'Enfant de la plantation*, Walter Lima Junior, 1965), *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966), *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ce dialogue a exprimé une connexion plus profonde qui a fait que le Cinema novo, dans la même dynamique de sa militance politique, amène dans les débats certains thèmes

¹⁷⁰ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.242.

¹⁷¹ Ismail Xavier, « Critique, idéologies, manifestes », dans Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le Cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p.225.

¹⁷² Ismail Xavier, « Le cinéma brésilien moderne » (traduction de Mateus Araujo Silva), dans *Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, théâtres au cinéma, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, p.151, traduction de Mateus Araujo Silva. En portugais, ce texte a été publié dans Ismail Xavier, *Cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p.23.

d'une science sociale brésilienne, liés à la question d'identité et aux interprétations contradictoires du Brésil comme formation sociale »¹⁷³.

Les parallèles entre les deux mouvements ont été quelquefois examinés plus en détails, dans l'analyse des œuvres spécifiques. C'est le cas, par exemple, du travail de Randal Johnson, dans lequel il analyse les rapports entre le film *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, et l'œuvre homonyme de Mário de Andrade¹⁷⁴. Mais les relations entre les deux mouvements et ses œuvres n'ont pas encore été suffisamment étudiées et restent un champ de travail très riche, aussi vaste que la multiplicité des tendances et démarches présentes dans l'un et l'autre moment fondamental de la formation de la culture brésilienne.

¹⁷³ Ismail Xavier, « Cinema brasileiro moderno », dans *Cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp.18-19. Nous avons retraduit nous-même cet extrait, car dans la traduction française l'expression « la question d'identité », qui nous importe ici, n'apparaît pas.

¹⁷⁴ Randal Johnson, *Literatura e cinema ; Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, T. A. Queiroz editor, 1982. Ce livre a comme origine la thèse de l'auteur, soutenue à l'Université du Texas en 1977, et inspirée d'un cours sur le roman *Macunaima* offert par Haroldo de Campos à l'Université du Texas, en tant que professeur visitant (voir « Sobre letras e cinema, entretien de Randal Johnson » à Antônio Dimas, dans *Teresa*, revista de Literatura Brasileira [16], São Paulo, 2015, pp.277-285).