

Les premiers congrès de cinéma

D'une mentalité technocratique, industrialisante et universaliste qui cherchait à reproduire, dans sa tentative de conquête du marché extérieur, le modèle cinématographique américain basé sur des productions réalisées quasi entièrement dans les studios, allait émerger un cinéma indépendant, critique de la situation politico-sociale brésilienne et valorisant, au moins initialement, davantage le contenu que la forme du film.

En s'inspirant du néo-réalisme italien, ce cinéma indépendant devait produire des films réalistes, tournés presque entièrement en extérieur ou dans des lieux originaux et représenter le peuple brésilien. Par peuple, les défenseurs de ce nouveau cinéma brésilien comprenaient la classe des défavorisés. Mais cette réalité (dans ce qui constituerait par la suite la coutume du cinéma politiquement engagé) « sous-développée devrait être filmée 'sans déguisements'. Cependant ce 'portrait' devrait être, en même temps, *véritable et élaboré, en soumettant cette réalité à un traitement intellectuel raffiné*, en se transformant en œuvre d'art. Devrait être transposé à l'écran le roman brésilien postérieur au modernisme⁴⁹² ». C'est nous qui soulignons afin de mieux démontrer l'aspect légèrement construit de la représentation de cette réalité qui deviendrait l'identité de ce nouveau cinéma.

Ainsi, fleurissait au début des années 1950, de manière encore peu organisée, l'idée d'instrumentalisation du cinéma, qui serait mieux conceptualisée vers la fin des années 1950 en devenant par la suite le pilier du théâtre et du cinéma produits au Brésil à partir de la fin des années 1950 et cela jusqu'au coup d'État perpétré par les militaires en 1964. Ce type de cinéma, base du futur cinéma novo, a commencé à prendre forme dans les congrès de cinéma organisés au début des années 1950 à Rio et à São Paulo afin de discuter des problèmes et des voies possibles du cinéma brésilien.

Tout d'abord, les participants à ces congrès avaient constaté qu'ils ne pourraient rien faire sans l'aide du gouvernement. Sans une législation protectrice, rien ne pourrait être fait pour renverser la primauté du cinéma qui dominait le marché cinématographique brésilien et, de manière générale, du monde.

Parmi les mesures que le gouvernement brésilien pouvait adopter, il y avait l'annulation de certains accords bilatéraux entre le Brésil et les Etats-Unis qui facilitaient l'importation de films étrangers au détriment de la production nationale, la limitation de l'entrée de films américains, la suspension de l'imposition faite par les entreprises américaines de distribution qui obligeaient l'exploitant brésilien

⁴⁹² CATANI, Afrânio Mendes. « A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955) ». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo : Circulo do Livro, 1987. p. 232.

à accepter quelques navets en échange d'un bon film, ainsi que l'abrogation de la loi amplement favorable aux entreprises étrangères qui leur permettait d'envoyer jusqu'à 70 % des profits obtenus sur le marché brésilien en dollars achetés au taux officiel par 18,80 cruzeiros (le nom de la monnaie de l'époque), tandis que sur le marché parallèle le taux de change de la monnaie américaine était de 100 cruzeiros⁴⁹³, une différence de plus de 400 %. Une différence qui permettait aux entreprises étrangères d'augmenter leurs recettes affaiblies par un prix d'entrée sous-évalué, ce qui n'arrivait jamais avec le producteur local.

Les congrès ont eu un ancêtre dans le symposium organisé par l'Association Paulista de Cinéma (l'APC) entre le 30 août et le 1^{er} septembre 1951 afin de discuter de la voie du cinéma brésilien, mais surtout l'avant-projet de création de l'Instituto Nacional de Cinema (L'Institut National de Cinéma, l'INC) par Alberto Cavalcanti à la demande de Getúlio Vargas. La plupart des participants étant de gauche, liés majoritairement au PCB qui détestait Getúlio Vargas et les populistes, il semblait presque naturel que l'avant-projet fût violemment critiqué.

Suite à ces débats houleux, quelques mois plus tard a été organisé à São Paulo, du 15 au 17 avril 1952, le 1^{er} Congrès Paulista du Cinéma Brésilien. Outre les 36 thèses présentées, quelques résolutions ont été prises. Parmi ces dernières nous en soulignons deux qui concernent plus directement cette recherche. D'abord, celle qui esquisse une définition du film national qui devrait avoir les caractéristiques suivantes : « a) capital cent pour cent national ; b) production dans des studios et des laboratoires brésiliens ; c) argument, dialogues et scénarios écrits par des Brésiliens ; d) parlé en portugais ; e) réalisé par un Brésilien né, naturalisé ou enraciné dans le pays ; f) les équipes techniques et artistiques doivent obéir à la loi des deux tiers⁴⁹⁴[deux tiers de l'équipe devraient être constitués de brésiliens]». Ensuite il y a celle portant sur la production d'arguments qu'ils considéraient comme fondamentaux pour la conquête du marché interne, et qui « recommande aux producteurs l'utilisation d'arguments fondés sur des thèmes clairement nationaux, ces thèmes représentant la réalité actuelle ; *la forme doit être purgée de tout hermétisme, pour une meilleur compréhension du public*⁴⁹⁵ ». Une définition ainsi instituée créerait une espèce de réserve de marché pour toutes les catégories et branches nationales liées au secteur cinématographique et pouvait aussi être perçue comme une garantie pour la brésilité des œuvres, qui surviendrait, dans ce cas, de façon normative.

Comme il est possible de le noter, l'influence des thèses nationalistes et anti-impérialistes du PCB est saillante. Par rapport à la forme du film, le plus important, comme le montre la phrase que nous

⁴⁹³ Idem. p. 232.

⁴⁹⁴ Idem. p. 279.

⁴⁹⁵ Idem. p. 280.

venons de souligner, était le dialogue avec le public, ce qui était plutôt de bonne augure concernant des films qui se voulaient éducatifs ou didactiques. En ce sens, outre le fait d'aborder une thématique nationale, d'avoir un contenu national, les films typiquement brésiliens devraient raconter ses histoires de manière simple et objective, sans fioritures esthétisantes. Comme nous allons pouvoir vérifier plus tard, au début des années 1960 cette idée d'une prédominance absolue du contenu sur la forme sera moins importante. Ici, pour l'instant, il suffit de noter l'influence des thèses du réalisme socialiste qui ont eu une énorme influence sur les communistes jusqu'à la diffusion du "rapport Khrouchtchev" en 1956 et qui ferait du contenu des films le paradigme de l'authenticité.

Cette réification du contenu était une façon de nier le contenu des films de la Vera Cruz et des *chanchadas* et d'affirmer ce que plus tard les cinémanovistes appelleraient le "réalisme critique" sans, pour autant, revendiquer la théorie lukacsienne sur le sujet. A ce titre, ce n'est pas un hasard si la critique écrite par Nelson Pereira dos Santos du premier film réalisée par la compagnie de São Paulo s'intitule « Caiçara, négation du cinéma brésilien⁴⁹⁶ ». Même si le film avait une thématique nationale, comme nous venons de voir ci-haut, il considérait que la forme telle qu'elle était représentée était bourgeoise, cosmopolite et aliénante, ce dont il n'avait pas tort. Ainsi, il ne suffisait pas d'avoir une thématique nationale pour être considéré comme un "film brésilien", car il ne fallait pas n'importe quel contenu brésilien, sinon ces critiques auraient été plus reconnaissantes envers l'effort de brésilité des *chanchadas*. Pour le futur cinéaste brésilien⁴⁹⁷, le réalisme commence par le choix du sujet, mais surtout par la manière dont il est traité, raison pour laquelle « le vrai cinéma brésilien sera celui qui reproduira à l'écran la vie, les histoires, les luttes, les aspirations de notre peuple, du littoral ou de l'intérieur, dans l'effort ardu de marcher vers le progrès, au milieu de tout le retard et de toute l'exploration imposée par les réactionnaires⁴⁹⁸ » qui essaient d'imposer un « cosmopolitisme démoralisant qui veut accentuer parmi nous la confusion, la perversion et l'esprit de défaite⁴⁹⁹ ».

Toute la critique, dans sa réification excessive du contenu et dans son attaque des "impérialistes américains", ressemble à un mode d'emploi des expressions du PCB, ce qui n'est d'ailleurs pas dissimulé par le critique. En affirmant sa confiance dans un cinéma éducatif et dans le rôle d'un intellectuel paternaliste, il affirme que le septième art, « comme a dit Jdanov pour la littérature,

⁴⁹⁶ SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara, negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, n 17, janeiro de 1951. *Fundamentos* était la revue de l'intellectualité communiste de l'époque.

⁴⁹⁷ A l'époque de cet article, il avait déjà réalisé avec son ami Mendel Charatz un documentaire intitulé *Juventude* ("Jeunesse") qui était une commande du PCB pour le Festival de la Jeunesse de Berlin. Il dit avoir tourné un deuxième film pour le parti, mais qui n'avait pas été monté.

⁴⁹⁸ SANTOS, Nelson Pereira. « Caiçara, negação do cinema brasileiro ». *Fundamentos*, ano III, n 17, janeiro de 1951. p. 45.

⁴⁹⁹ Idem. *Ibidem*.

n'est pas seulement destiné à suivre le niveau des nécessités du peuple : beaucoup plus, il doit développer ses goûts, élever ses exigences, l'enrichir d'idées nouvelles, l'amener sur le devant [de la scène]...⁵⁰⁰». En réalité, même si ces thèses étaient encore mal formulées, nous comprenons que le contenu « typiquement brésilien » auquel on faisait allusion était le contenu national, réaliste et critique lié aux thèses du PCB et qui s'opposait au type de cinéma cosmopolite et bourgeois, copié du modèle impérialiste américain, qui était proposé par les grands studios.

Encore sur l'idée d'un contenu typiquement brésilien, Nelson Pereira dos Santos a présenté, moins de deux mois après cet article pour *Fundamentos*, sa thèse intitulée « Le problème du contenu dans le cinéma brésilien » au 1er Congrès Paulista du Cinéma Brésilien. D'ailleurs, les congrès sont une conséquence directe des articles publiés par lui et Alex Vianny, entre autres militants du PCB liés au cinéma. Santos y condamne les critiques qui délaissent la problématique du contenu, considéré comme « d'ordre esthétique et culturel », en faveur des problèmes économiques et infra-structuraux, perçus à tort comme étant des problèmes plus graves. Cette manière partielle de visualiser les problèmes apporterait comme conséquence « le risque de subordonner les valeurs humaines aux intérêts du profit. Les films ne sont pas comme les autres marchandises. Le cinéma est intimement lié, comme art, aux expériences humaines, à la culture de notre peuple », raison pour laquelle le contenu doit être impérativement associé aux autres problèmes concernant le cinéma brésilien, vu que le public est attiré par l'histoire davantage que par la technique, dès lors que cette histoire raconte des choses qui soient propres à son univers, à son quotidien. Face à un double problème, les cinéastes et les personnes liées au cinéma devraient « trouver un langage original, adapté à notre inspiration artistique et à notre culture, et participer, avec nos limites, à la découverte et à la transformation du Brésil par son peuple⁵⁰¹ ». Ce texte, comme le suggère Fernão Ramos, « pointe en direction des transformations qui, tout au long des années, allaient générer le discours caractéristique des cinéastes apparus à la fin de la décennie⁵⁰² ».

En affirmant sa croyance dans l'intérêt du public pour les thématiques nationales, Santos illustre son argumentation avec trois films commerciaux qui avaient obtenu ou allaient obtenir la consécration populaire : *O comprador de fazendas* ("L'acheteur de fermes"), *Tico-tico no fubà* et *Simão, o caolho* (*Simon, le borgne*), qui n'était pas encore sorti en salles au moment de sa conférence, mais qui a rencontré un grand succès lors de sa sortie (il est important de souligner que seul le deuxième film avait été produit par Vera Cruz). Santos recourt même à une citation de René

⁵⁰⁰ Idem. Ibidem.

⁵⁰¹ Toutes les citations de la thèse de Nelson Pereira dos Santos sont citées chez : GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». *Cadernos da Cinemateca*, n 4, 1980.

⁵⁰² RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». In : RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 303.

Clair pour généraliser que « les œuvres les plus dignes du cinéma sont toutes de caractère nettement national, ce qui ne les empêche pas d'être comprises en dehors de leurs pays d'origine⁵⁰³».

Un autre personnage important de l'histoire du cinéma brésilien a défendu à l'époque les mêmes idées que Santos sur l'importance du contenu pour les films brésiliens. Il s'agit d'Alex Viany, critique et cinéaste respecté qui sera, avec Paulo Emílio, le grand ami et stimulateur des jeunes cinéastes du cinéma novo. Il était collègue de Nelson Pereira dos Santos au PCB, à la rédaction de la revue *Fundamentos* et a participé activement aux congrès, où les deux étaient les principaux débatteurs. Tandis que Santos insistait sur les aspects plus directement liés à la production cinématographique, Viany, qui croit au rôle paternaliste et éducateur du bon critique, centrait ses attaques sur la critique qui, aliénée, comme le public, par les films américains, ne saurait pas distinguer, à partir d'une analyse de contenu, entre les vrais films nationaux et les films internationalistes qui n'aideraient pas à la constitution d'une tradition cinématographique locale, car il ne suffisait pas à un film d'être tourné au Brésil pour être brésilien et respecter les traditions.

Au sujet des critiques brésiliens, Viany – qui, à l'instar de Santos, était aussi très influencé par les thèses du PCB et par le réalisme socialiste dont il fut l'un des grands défenseurs au Brésil - affirme dans un article paru en 1952 dans *Fundamentos* que la majorité de la critique brésilienne était indifférente à l'internationalisme et au formalisme creux des films étrangers et ne s'intéressait qu'aux aspects techniques et à l'industrialisation du cinéma national⁵⁰⁴.

Les répercussions de ces discussions ayant été quasiment restreintes à São Paulo, il était nécessaire et important que ce mouvement essaie de se rapprocher des critiques de Rio de Janeiro, s'ils voulaient modifier ou empêcher l'approbation du projet de création de l'INC élaboré par Cavalcanti dans l'état où il avait été conçu. Ainsi, ils ont organisé le 1er Congrès National du Cinéma Brésilien qui a eu lieu à Rio entre le 22 et le 28 septembre 1952.

En raison des discussions sur l'importance du contenu et, très probablement, du fait que l'événement avait lieu à Rio et que Moacyr Fenelon – l'un des fondateurs de l'Atlântida et qui était à l'époque président du Syndicat National de l'Industrie Cinématographique -, en était l'un des principaux représentants, les *chanchadas* y furent défendues. Outre la confirmation des résolutions présentées au congrès de São Paulo, celui de Rio s'est intéressé notamment à la protection des travailleurs du secteur et à l'union des professionnels participant aux trois étapes de la production cinématographique, c'est-à-dire, la production, la distribution et l'exploitation.

⁵⁰³ GALVÃO, Maria Rita, BERNADET, Jean-Claude. Op. cit. p. 75.

⁵⁰⁴ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany : crítico e historiador*. São Paulo : Perspectiva ; Rio de Janeiro : Petrobras, 2003. p. 65.

Parmi les résolutions les plus importantes, nous attirons l'attention sur celles qui réclamaient l'annulation de certains traités privilégiant certains pays au détriment d'autres en ce qui concerne l'importation de films ; qui condamnaient le fait que les films brésiliens étaient distribués par des entreprises étrangères et exhortaient à la création d'une maison unique de distribution pour les films nationaux⁵⁰⁵ ; qui considéraient comme justes les revendications des travailleurs et techniciens du secteur ; qui donnaient raison à la revendication obligeant le recrutement d'un assistant brésilien pour chaque professionnel étranger embauché, sans compter celle qui suggérait que les copies des films étrangers fussent réalisées au Brésil, en oubliant les mauvaises conditions techniques des laboratoires brésiliens. Là encore, ce nationalisme et ce protectionnisme envers les employés du secteur a du mal à dissimuler l'influence communiste.

Alex Viany y présente une thèse où il affirme, fidèle aux principes communistes, ses convictions anti-impérialistes et défend l'idée que les problèmes du cinéma brésilien étaient de la responsabilité des oligopoles étrangers - notamment des entreprises liées à la distribution qui dominaient le marché cinématographique brésilien en obligeant les exploitants à diffuser le cinéma américain au détriment du national. Selon lui, qui défendait la création d'une entreprise de distribution pour les films brésiliens, il y avait un seul et même problème concernant les trois secteurs de l'industrie cinématographique qui exigeait, malgré la complexité et les difficultés, une solution unique et intégrale qui englobât tous les secteurs simultanément. Par ailleurs, dit-il, « on n'assurera pas la survivance de notre cinéma qu'avec des lois garantissant la diffusion de notre production sur le marché interne⁵⁰⁶ ».

Pour Alex Viany, qui a été le secrétaire de ce congrès, tous les efforts seraient vains si l'on n'arrivait pas à empêcher l'action des entreprises étrangères sur le territoire brésilien. Il fallait, si l'on voulait assurer l'avenir de l'industrie cinématographique brésilienne, limiter le plus rapidement possible l'importation de films étrangers en créant des quotas et en les surtaxant. D'ailleurs, sa thèse présentée au IIème Congrès s'intitulait « Limitation de l'importation et taxation du film étranger par mètre linéaire » et visait à régler l'entrée des films étrangers, notamment américains, au Brésil. La thèse a été approuvée par tous les participants et a eu de grandes répercussions dans le milieu cinématographique et dans la presse.

⁵⁰⁵ Nous pouvons y voir l'embryon de la Difilm, l'entreprise de distribution fondée par les cinémanovistes en 1965, mais surtout le premier germe de la création de l'Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), l'entreprise publique fondée en 1969 avec la finalité de produire et de distribuer des films brésiliens et qui a été dissoute en 1990 pendant le gouvernement du président Fernando Collor de Mello.

⁵⁰⁶ VIANY, Alex. « Problemas do cinema brasileiro : da produção à exibição ». Thèse présentée lors du Ier Congrès National du Cinéma Brésilien. Apud : VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/Embrafilme, 1987. p. 127.

Le IIème Congrès national a eu lieu à São Paulo du 12 au 20 décembre 1953 au moment exact où le cinéma des grands studios se retrouvait en pleine crise et où le rêve d'industrialisation du cinéma était en train de virer au cauchemar avec la fermeture d'un studio après l'autre pour des problèmes d'endettement. Ce congrès confirme la définition du cinéma brésilien présentée par l'APC, mais y rajoute l'exigence que les protagonistes soient brésiliens, ce qui assurait l'emploi pour les acteurs brésiliens. Il a proposé aussi de créer un quota maximal pour l'importation de films étrangers afin d'éviter que le marché brésilien soit saturé par ces films, notamment par les films américains. A cet effet, il fallait créer des mécanismes légaux afin d'empêcher que le marché de la distribution soit dominé par les entreprises étrangères qui boycottaient le film brésilien ; l'amendement de la loi imposant la diffusion d'un film brésilien pour huit films étrangers. Face à l'augmentation de la production brésilienne, les participants pensaient que cette proportion entre les films nationaux et internationaux devrait être réduite, voire inversée ; l'importation libre de pellicules vierges, entre autres matériaux et équipements de cinéma ou l'installation au Brésil d'une fabrique de films vierges ; la création d'un fonds de production avec l'argent des taxes prélevées sur les œuvres cinématographiques importées ; le reversement aux producteurs des valeurs concernant la taxe municipale de divertissements publics ; la création d'une institution pour contrôler la billetterie ; la création d'une institution qui pourrait aider à exporter et à diffuser les films brésiliens à l'étranger (dans le même genre qu'"Unifrance et Unitalia) et enfin l'obligation d'une thématique brésilienne, afin de représenter le peuple et son quotidien. Les scénaristes devaient s'inspirer des traditions historiques, folkloriques et littéraires brésiliennes dans le respect de la langue portugaise parlée au Brésil.

Comme il est facile d'inférer de ces propositions, ce congrès fut bien plus corporatiste que les précédents qui avaient déjà été bien protectionnistes. Cela était directement lié à la crise traversée par les grands studios presque moribonds à l'époque de ce congrès. Les mesures proposées concernaient, dans leur quasi-totalité, les aspects d'ordre économique de l'industrie cinématographique nationale. Le film y était perçu comme un produit et le cinéma comme une industrie brésilienne qui devait être défendue. Cette préoccupation envers la défense de l'industrie cinématographique brésilienne gardait un lien très étroit avec le type de "nationalisme par soustraction" défendu par le PCB et démontre que le marché constituait la préoccupation première des participants. Il fallait que le cinéma brésilien occupât l'espace envahi par le cinéma américain et, en ce sens, il était important de défendre l'existence de la Vera Cruz, qu'ils n'avaient pourtant jamais cessé de critiquer.

Si elles étaient approuvées, ces résolutions favoriseraient l'industrie cinématographique, sans aucune préoccupation par rapport au public. Il n'y a aucune mention à ce que le public aimerait voir

à l'écran, ou à la question concernant l'amélioration de la qualité de la projection, du confort des salles ou des prix des billets, ni même au type de cinéma que les critiques recherchaient et qui devrait s'opposer à celui commercial et industriel réalisé par la Vera Cruz et les autres grands studios. La définition du type de cinéma viendra plus tard.

Tout cela pourrait paraître contradictoire, car s'ils critiquaient le type de cinéma industriel symbolisé par les grands studios, en réalité les participants aux congrès n'étaient pas contre les grands studios - étant donné qu'il s'agissait d'entreprises nationales qui, en outre, assuraient des milliers d'emplois pour les professionnels du métier, y compris certains participants aux congrès -, mais plutôt contre le type de cinéma qu'ils réalisaient. Les participants au II^{ème} Congrès ont même exigé que l'État brésilien aide à sauver la compagnie Vera Cruz du naufrage. Cette posture ambiguë se justifiait par la défense inconditionnelle de la production et de l'industrie nationales aux dépens de la production américaine. On cherchait à développer le marché cinématographique interne comme manière de faire obstacle à l'hégémonie du cinéma impérialiste américain. Et la seule façon d'y parvenir serait de les surtaxer, en instituant un quota d'importation, en créant des aides à la production nationale, en facilitant l'importation de pellicules vierges pour la production et en créant des lois protectionnistes au bénéfice des films brésiliens. Même si cela n'était pas vraiment explicite, nous pouvons inférer que les participants pensaient que ces résolutions pourraient faciliter davantage les petits producteurs (on n'y parlait pas encore de film indépendant) que les grands studios.

Ces congrès furent déterminants pour l'avenir du cinéma au Brésil. Autant en ce qui concerne l'industrie que par rapport au type de cinéma qui a émergé par la suite. Tout ce qui s'est fait au Brésil en cinéma d'auteur à partir des années 1950 a pris en considération les questions suscitées et les résolutions adoptées pendant ces congrès. En ce qui concerne les lois protectionnistes, les résolutions et les débats autour des congrès ont permis une amélioration des législations existantes et la promulgation d'autres concernant les professionnels des divers branches de l'industrie cinématographique. En outre, entièrement dominés par les idéaux communistes, les congrès ont été la première semence de toutes les discussions sur l'instrumentalisation et la politisation des arts au Brésil, qui ont prédominé toute au long de cette décennie. Comme l'affirme Fernão Ramos, « si la conception d'un cinéma 'populaire', chère au Cinéma Novo, n'apparaît pas encore définie (ainsi que la possibilité d'un schéma alternatif à la production industrielle), il apparaît limpide dans certaines thèses des préoccupations qui, en prenant de fortes tonalités marxistes, se rapprochent des conceptions chères à la génération qui émergerait en 1959-1960⁵⁰⁷ ».

⁵⁰⁷ RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». Op. cit. p. 302-303.

La primauté des cadres du PCB au sein de ces débats était si saisissante que personne n'a été surpris que certains de ses membres, justement les participants les plus enthousiastes des débats, comme Nelson Pereira dos Santos et Alex Viány, deviennent les réalisateurs des premiers films "réalistes" au contenu "typiquement brésilien". Ces débats ont révolutionné le profil du nouveau cinéma national et ont ouvert la voie aux deux premiers long-métrages de Nelson Pereira dos Santos : *Rio, 40 graus (Rio, 40 degrés)*, réalisé en 1955, et *Rio, zona norte (Rio, zone Nord)*, réalisé en 1957, qui, un peu plus tard, serviraient de modèle aux jeunes réalisateurs du cinéma novo

1.2.2 - Le proto-cinéma novo

Ici nous analyserons quelques films réalisés avant l'émergence du cinéma novo et qui ont servi de modèle aux jeunes cinémanovistes.

1.2.2.1 - La fiction

Nous avons vu comment les congrès et les articles de Nelson Pereira dos Santos et d'Alex Viány, entre autres, pour la revue communiste *Fundamentos* ont attaqué le cinéma industriel symbolisé par les grands studios et ont ouvert la voie à un cinéma indépendant et "authentiquement" brésilien très influencé par le néo-réalisme. On croyait à l'époque que seul un système de production indépendant pourrait assurer l'autonomie nécessaire au réalisateur en quête d'une authenticité (qui passait par la représentation critique de la réalité du peuple brésilien) afin qu'il puisse finalement créer une œuvre typiquement brésilienne en totale opposition au cosmopolitisme bourgeois et aliéné, inauthentique, des films commerciaux. Commençait à se mettre en place, de manière progressive et pas encore théorisée, l'idée d'un cinéma indépendant et d'auteur qui aurait une forte influence sur les membres du cinéma novo.

L'authenticité expliquée, essayons de voir ce qu'on entendait par cinéma indépendant à l'époque. D'après Maria Rita Galvão, pour être considéré comme producteur indépendant il fallait respecter certaines règles qui n'étaient pas forcément liées à la production cinématographique. D'abord, il fallait avoir une « thématique brésilienne, une vision critique de la société, l'approximation de la réalité quotidienne de l'homme brésilien » et, « mélangées aux problèmes de production », il y avait

aussi « les questions d'art et de culture, de technique et de langage, de création auteuriste, et la brésilité⁵⁰⁸ ».

Mais pour Nelson Pereira dos Santos, ainsi que pour les autres sympathisants du PCB qui militaient pour le cinéma, le mot indépendant avait un sens plus large qui dépassait le sens cinématographique. Essentiellement d'ordre politique et anti-impérialiste, lié à la situation de dépendance économique du Brésil, le mouvement pour un cinéma indépendant (dont Santos faisait partie) exigeait du gouvernement l'instauration d'un système protectionniste visant à supprimer tous les obstacles au développement et à l'autonomie de l'industrie cinématographique de manière que les productions brésiliennes soient majoritaires sur le marché interne. D'après Santos, « le cinéma brésilien deviendra libre et indépendant le jour où, au lieu d'un film brésilien pour chaque huit programmes étrangers, la proportion sur le marché sera inversée⁵⁰⁹ ».

Voyons à présent ce que devraient être ces films indépendants. Le contenu devrait être "typiquement brésilien", ce qui signifie que le film devrait représenter le quotidien du peuple brésilien, celui des plus démunis, de façon critique, de manière à dévoiler la réalité telle qu'elle était (ou telle que les cinéastes la voyaient, la concevaient), avec tous les problèmes que les pauvres vivaient, mais qu'ils étaient incapables de voir dans leur totalité.

Cette instrumentalisation du cinéma à travers la représentation du peuple avait une préoccupation aussi solidaire que mercantile. On croyait que c'était la meilleure façon d'établir un dialogue avec le public et conquérir le marché, tout en affirmant pour le cinéma brésilien une identité différente de celle du cinéma commercial. Selon Nelson Pereira dos Santos, « nous avons la certitude que, si le cinéma parvenait à occuper la position d'un instrument culturel, il permettrait une meilleure 'communication', jetant les bases d'un cinéma brésilien tant comme expression d'une culture comme expression d'une économie⁵¹⁰ ».

Il était clair pour les futurs cinéastes qu'un nouveau cinéma devrait reposer sur une nouvelle forme de production. Et cette nouvelle forme devrait être en totale opposition au modèle américanisé et internationaliste des grands studios de São Paulo qui, sans aucune représentativité culturelle, ne faisaient que singer la réalité en la rendant fautive et aliénante, genre de cinéma que les futurs cinéastes exécraient.

⁵⁰⁸ GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». *Cadernos da Cinemateca*, n 4, 1980. p. 14.

⁵⁰⁹ SANTOS, Nelson Pereira. « O problema de conteúdo do cinema brasileiro ». thèse présentée lors du I Congrès Paulista do Cinema Brasileiro. Apud : GALVÃO, Maria Rita. « O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente ». Op. cit. p. 19.

⁵¹⁰ « Entretien avec Nelson Pereira dos Santos ». CÁRDENAS, Federico de, TESSIER, Max. In : *Études cinématographiques*, n 93-96, Paris, 1972. p. 62.

Ainsi, l'exemple cinématographique choisi comme paradigme fût le néo-réalisme avec ses productions quasiment artisanales, tournées presque entièrement en extérieur avec des acteurs amateurs. Si le néo-réalisme était né en Italie sur les ruines de la IIème Guerre Mondiale, le nouveau cinéma brésilien moderne naîtra des décombres culturelles laissés par les grands studios, étant donné que, à l'instar de la Vera Cruz, ces nouveaux cinéastes allaient réinventer le cinéma, qu'ils croyaient inexistant jusqu'alors. Et cela sous l'influence de l'humanisme et de la critique sociale et politique des films italiens qui avaient beaucoup impressionné la critique brésilienne de l'époque.

La grande source théorique des cinéastes brésiliens était l'œuvre de Cesare Zavattini qui, en raison du nationalisme radical en vigueur à l'époque, devait être dissimulée. En réalité, selon Nelson Pereira dos Santos, ils n'utilisaient du grand scénariste et écrivain italien que quelques phrases comme celle qu'il aimait répéter et qui affirmait que « le cinéma doit chercher la vérité ; la poésie vient ensuite ». Mais au contraire de l'Italien qui, selon eux, se contentait de dénoncer la réalité, les nouveaux cinéastes, dans leur paternalisme et leur dirigisme, se devaient de désigner des nouvelles solutions alternatives.

Les débats sur le réalisme allaient trouver un début de théorisation avec le lancement, en avril 1954, du premier numéro de la revue *Revista de Cinema* qui proposait une révision de la méthode critique à partir de Rossellini et sa conception de cinéma comme d'abord une question d'éthique et seulement après d'une question d'esthétique, mais aussi de Zavattini et sa défense d'un cinéma réaliste sans l'apparat technique et sans artifice⁵¹¹, faisant du cinéma une question de contenu et un art orienté vers un large public et non seulement vers une minorité d'élus⁵¹². Ce débat s'est prolongé pendant les dix premiers numéros de la revue.

Nous allons aborder rapidement les trois films considérés comme les plus importants de cette phase néo-réaliste du cinéma brésilien, *Agulha no palheiro*, (*Une aiguille dans une botte de foin*) réalisé par Alex Viany en 1953, *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 degrés*) et *Rio zona norte* (*Rio, zone Nord*), réalisés par Nelson Pereira en 1955 et 1957 respectivement. Nous nous intéresserons particulièrement aux deux premiers films de Nelson Pereira⁵¹³, qui ont eu une grande influence sur le cinéma novo.

Avant d'analyser rapidement ces trois films, deux autres films méritent d'être mentionnés. L'un des premiers membres du groupe d'intellectuels préoccupés par la création d'un nouveau cinéma brésilien à essayer de donner une forme filmique aux discussions sur une thématique

⁵¹¹ AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro : Editora 34 ; São Paulo : Edusp, 1995. p. 52.

⁵¹² En réalité, hormis l'engagement politique volontaire, ils souhaitaient pour le cinéma brésilien la même chose que ce que la compagnie Atlântida avait déjà réalisé : apporter le cinéma au public le plus large.

⁵¹³ Sur les rapports entre ces deux films du cinéaste brésilien et le néo-réalisme, lire l'excellent travail de Mariarosaria Fabris : *Nelson Pereira dos Santos : Um olhar neo-realista ?*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

"authentiquement nationale" et sur les tournages en décors réels fut le critique et professeur de cinéma Carlos Ortiz. Son film s'appelait *Alameda da saudade*, 113 et a été réalisé entre 1950 et 1951. Ortiz, qui comme Nelson Pereira et Alex Vainy était membre du PCB, a aussi rédigé des articles pour *Fundamentos* et participé activement aux congrès. Le film s'inspire du folklore de Santos et raconte l'histoire d'un jeune homme qui passe tout le carnaval en compagnie d'une belle jeune fille. Quelques jours plus tard, il décide d'aller la chercher et entend de la mère de la jeune fille que celle-ci était décédée depuis quelques années. L'extrait d'une critique publié sur le site de la cinémathèque brésilienne prétend que « le matériel spirite, ou au moins spiritualiste, était pratiquement risible et n'était pas cautionné par une direction maladroite, recherchée et super académique⁵¹⁴».

Après il y eut le film *O saci*⁵¹⁵, réalisé en 1952 par Rodolfo Nani, un autre membre du PCB qui avait aussi écrit des articles pour *Fundamentos* et participé aux côtés de Nelson Pereira et d'Alex Vianny aux congrès de cinéma. Premier film réalisé pour le jeune public au Brésil, il est une adaptation de l'œuvre de l'écrivain Monteiro Lobato, principal auteur brésilien pour la jeunesse. Le film s'inscrit lui aussi dans le cadre des discussions sur la quête d'une thématique "authentiquement nationale" avec une représentation plus ou moins critique de la réalité des classes subalternes ; il a été réalisé dans un régime de production indépendante dont la définition, comme nous venons de voir, était encore un peu floue, mais qui commençait à gagner du terrain dans les débats sur les nouvelles directions à prendre pour le cinéma brésilien.

Ensuite, Alex Viany réalisa en 1953 *Agulha no palheiro* dont Nelson Pereira fut encore une fois le premier assistant à la mise en scène. Le film raconte l'arrivée de Mariana, une belle jeune fille de l'intérieur du pays, à Rio de Janeiro pour rechercher le jeune homme qui l'avait séduite. Enceinte, elle va habiter chez sa tante Adalgisa avec un couple de cousins (Baiano, un chauffeur d'autobus, et Elisa, une future chanteuse de radio) et un ami de la famille (Eduardo, un conducteur de tram) qui habitent dans la même maison dans la banlieue proche de la ville. En même temps qu'ils

⁵¹⁴ BARRO, Maximo. S/t. Cité chez Cinémathèque Brésilienne. www.cinemateca.gov.br. Texte consulté le 31 juillet 2012.

⁵¹⁵ La production de ce film est exemplaire de la participation des communistes pendant tout ce processus de transformation du profil du cinéma brésilien. Artur Neves, l'un des propriétaires de la maison d'édition Brasiliense (avec Caio Prado Jr, l'auteur de la première interprétation marxiste de l'histoire brésilienne), décide d'adapter une œuvre de Monteiro Lobato – qui, devenu un leader emblématique du nationalisme en luttant pour la nationalisation des gisements de pétrole, s'était approché du PCB lors de son emprisonnement pendant la dictature de l'État Nouveau. Neves invite Adolfo Nanni, communiste, qui invite Braulio Pedroso, un membre du parti lié au théâtre qui serait un futur auteur de novelas pour la télévision, ainsi que Nelson Pereira et Alex Viany, respectivement premier, deuxième et troisième assistants à la mise en scène. Avec l'éloignement de Braulio pour raison de maladie, Nelson Pereira Santos est devenu le premier assistant. Pendant ce film, Viany et Santos auraient beaucoup discuté des notions de réalisme, de représentation critique de la réalité et de cinéma indépendant. Des discussions qui auront une influence sur les premiers films de Nelson Pereira. Pour la direction de la photographie, on a invité Rui Santos, chef opérateur, réalisateur et l'un des vieux membres du PCB.

recherchent le séducteur, naît, avec le soutien de tous dans la maison, un amour entre Eduardo et Mariana, au point d'oublier l'homme qu'elle est allé chercher.

Agulha no palheiro présente beaucoup de similitudes avec la *chanchada* si critiquée, au point d'en être presque une, mais sans les personnages comiques et l'humour habituels, et surtout sans le type de critique qui la caractérisait. Des ressemblances qui sautent aux yeux dès la séquence initiale - celle du générique qui sert de paradigme de positionnement -, où de l'intérieur d'une voiture nous voyons la ville de Rio défiler à l'extérieur. Un type de plan qui apparaît au début de dizaines de *chanchadas*. En plus, le film de Viany a été produit par le petit studio *carioca* Flama, propriété de Moacyr Fenelon, l'un des fondateurs de l'Altântida, et les deux actrices principales, Fada Santoro et la chanteuse Doris Monteiro, étaient des habituées du genre. Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là. La radio, qui a beaucoup influencé le cinéma populaire et était l'un des éléments récurrents de ses intrigues, est omniprésent dans le film à travers le personnage d'Elisa, une auditrice passionnée de ces *novelas*, qui rêve de devenir chanteuse. On y voit aussi un café-concert où les musiciens sont habillés comme les *malandros*, les danseuses habillées comme des *bahianaises* et où l'on peut assister au spectacle d'une grande chanteuse de la radio, Carmélia Alves, qui interprète son propre rôle. La radio y est aussi perçue par la mère d'Elisa comme un élément pernicieux et dangereux, comme dans beaucoup de *chanchadas*.

Du point de vue de l'intrigue, le film présente une opposition entre la ville et la campagne, et entre les riches et les pauvres, ainsi que des personnages qui parlent une langue simple, chargée d'expressions populaires, ce qui était assez répandu dans les *chanchadas*. Le personnage de Mariana incarne la naïveté des personnes de l'intérieur du pays, des gens simples et crédules, devenues des proies faciles du machiavélisme de la séduction trompeuse de certains hommes de la ville. Dans le film, Mariana est aidée par ses cousins, sa tante et son ami, tous pauvres, des personnes simples mais travailleuses, solidaires et honnêtes. Les riches, comme le séducteur et sa mère, sont des personnes méchantes, indifférentes, agressives et oisives ; des gens riches matériellement, mais spirituellement pauvres et sans aucun caractère.

Néanmoins, plus directement politisé que les comédies populaires, la maison où habitent les personnages principaux est presque un *kolkhoze* urbain, un symbole d'une république socialiste où tout appartient à tous et où tous sont solidaires et s'entraident dans les moments plus difficiles, arrivant même à abdiquer de leurs rêves personnels en faveur de ceux de la collectivité.

Le film fut violemment critiqué par les critiques "esthéticiens", généralement des intellectuels politiquement conservateurs, et encensé par les critiques "contenutistes"⁵¹⁶, issus de la gauche

⁵¹⁶ Pour plus de détails sur l'opposition entre ces deux groupes de critiques, lire : AUTRAN, Artur. Op. cit. p. 112-118.

brésilienne. Néanmoins, personne n'a su ou voulu constater les ressemblances, l'influence ou la tentative de dialogue du film avec les *chanchadas*. Pour ces critiques, tous détracteurs du genre, il semblait impossible ou, pour le moins, aberrant qu'un film intellectuel puisse être influencé par des "comédies légères". Apparemment, le seul à ne pas souffrir de ce complexe contre les films comiques est le réalisateur lui-même qui affirme avoir tenté de « suivre les leçons d'Alinor Azevedo⁵¹⁷ dans *Agulha no palheiro*, de profiter de quelques éléments de la *chanchada* en ré-élaborant les choses à partir d'un point de vue plus critique, plus sociologique⁵¹⁸», ce que, au moins du point de vue sociologique et notamment du point de vue de la psychologie des personnages, il a bien réussi.

Sur le plan du contenu, nous pouvons soutenir sans aucun doute qu'il s'agit bien d'un "film brésilien", dans la mesure où il représente l'univers du peuple brésilien, des plus démunis, avec ses rêves, ses ambitions et nécessités matérielles, en ne laissant planer aucun doute que, dans la querelle entre "esthéticistes" et "contenutistes", typique de la critique brésilienne des années 1950, Viany campait du côté des derniers. En revanche, sur le plan de l'instrumentalisation de l'art, nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agit d'un film "authentiquement brésilien", dans le sens où nous sommes loin du "réalisme critique", au sens de film didactique qui dénoncerait une réalité tout en essayant de désigner des solutions. Toutefois, même si la critique du film reste très épisodique et à peine perçue, la représentation du quotidien des personnes humbles est loin de la facticité des films de la Vera Cruz.

Par ailleurs, le film démontre une envie de dialoguer avec le néo-réalisme italien. Il mélange des acteurs professionnels avec quelques acteurs amateurs, présente plusieurs séquences entièrement tournées à l'extérieur et un système de production plus ou moins précaire. Par contre, la mise en scène est assez classique, héritage probable du séjour du réalisateur comme critique à Hollywood et d'un certain cinéma américain qu'il admirait, mais que son stalinisme lui interdisait d'assumer. Concernant le langage filmique, le réalisateur a essayé une voix off qui apporte un aspect légèrement comique au film mais qui s'avère un peu redondante étant donné qu'elle ne fait que commenter, en résumant, certaines scènes montrées sur l'écran.

⁵¹⁷ L'un des fondateurs de l'Atlântida, Alinor Azevedo était considéré comme un grand scénariste et auteur d'arguments. Il a écrit quelques *chanchadas*, même s'il était défenseur d'un cinéma plus social et plus sérieux. Il était souvent cité par la critique et par les cinémanovistes comme l'une des rares exceptions liées au cinéma populaire, comme le seul intellectuel lié au genre.

⁵¹⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. Op. cit. p. 202.

Avoir travaillé dans *Agulha no palheiro*⁵¹⁹ comme premier assistant à la mise en scène a été déterminant pour la carrière cinématographique de Nelson Pereira dos Santos. En ouvrant le dialogue avec le néo-réalisme, le film de Viany a aussi ouvert la voie qui déboucherait directement sur *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 degrés*). Porteur de l'influence néo-réaliste déjà à partir de son titre - *Rio, 40 graus* qui renvoie, comme le suggère Mariarosaria Fanbris, à *Roma, città aperta* (*Rome, ville ouverte*), de Rossellini, le film raconte un dimanche dans la vie de cinq jeunes enfants vendeurs de cacahuètes dans les principaux points touristiques de la ville de Rio de Janeiro et les problèmes qu'ils doivent affronter pour écouler leur marchandise. En suivant leur éprouvante journée avec tous les obstacles qu'ils doivent surmonter avant de gagner un peu d'argent qui leur permettrait d'aider leurs familles, le film raconte aussi l'histoire d'autres personnages qui croisent le chemin des enfants, tel un couple de fiancés dont la femme est tombée enceinte, des bourgeois futiles, des politiciens corrompus et même de certains dirigeants autoritaristes de grands clubs du football brésilien. Ces derniers, membres d'une certaine élite, traitent les joueurs, sorte d'ouvriers du sport à l'époque, comme un objet dont ils peuvent se défaire en jetant à la poubelle quand il leur semblera bon de le faire, avec un total mépris pour l'aspect humain du sport et de l'homme qui le pratique.

Les histoires de ces personnages, racontées en montage alternée, ce qui démontre une envie de renouveler la forme narrative plutôt classique du cinéma commercial brésilien jusqu'alors, « n'évoluent pas linéairement mais sont motivées par des causalités indépendantes. En même temps, on ressent la préoccupation du film de montrer la favela, l'image du peuple et [...] l'opposition avec la bourgeoisie aisée et de mauvais caractère⁵²⁰ ».

Le réalisateur revendique l'identification au mouvement italien qui aurait, d'après lui, contribué au développement du cinéma des pays périphériques en raison du dépouillement technique et économique de ses productions par rapport au cinéma commercial américain. Une leçon qui aurait marqué les cinéastes brésiliens qui se sont immédiatement mis à « faire du cinéma sans studios, avec une 'caméra à la main, et une idée derrière' la tête, immergés dans notre réalité, y puisant nos thèmes les plus importants, qui justifiaient notre existence d'hommes, et devaient aussi justifier notre création cinématographique⁵²¹ ».

Et Nelson Pereira dos Santos a démontré qu'il avait bien appris la leçon. Malgré quelques séquences peu ou mal développées, *Rio, 40 graus* a très bien réussi son adaptation du néo-réalisme à la réalité brésilienne et est un très bon premier film d'un réalisateur qui deviendrait l'un des plus

⁵¹⁹ Alex Viany a réalisé d'autres films avant et après l'avènement du cinéma novo et Nelson Pereira participa comme premier assistant à un autre film, *Balança, mas nao cai* ("Tremble, mais ne tombe pas"), réalisé par Paulo Vanderlei. Il s'agit d'une œuvre un peu plus populaire et bien plus proche des *chanchadas* sur laquelle le réalisateur parle très peu.

⁵²⁰ RAMOS, Fernão. « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) ». Op. cit. 305-306.

⁵²¹ CÁRDENAS, Federico de, TESSIER, Max. *Études cinématographiques*. Op. cit. p. 62

grands du cinéma brésilien et, sans doute, le plus réaliste d'entre ses confrères. Produit de manière très précaire, dans un système de coopérative où les participants du film, artistes et techniciens, ont eu droit à des quotas, *Rio, 40 graus* est le premier film brésilien véritablement indépendant réalisé en dehors du système des studios. Tourné avec une vieille caméra empruntée à l'Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), le film mélange des acteurs amateurs et professionnels et a été presque entièrement tourné en extérieur, dans des décors originaux, notamment dans une vraie favela filmée sans exotisme, maquillage ou les illusions technocratiques de la Vera Cruz. Comme l'a affirmé Glauber Rocha, le film de Nelson Pereira dos Santos a mis en évidence l'inutilité de la technique esthétisante et qu'il était possible de tourner des films de qualité en dehors de la facticité des studios, « avec une caméra et une idée », ce qui a permis aux jeunes cinéastes, le moment venu, de se libérer d'un « complexe d'infériorité » et de rêver, ayant le film de Santos comme exemple, d'un cinéma brésilien qui fût convenable⁵²².

Le film fut, indiscutablement, le premier "authentiquement brésilien" dans le sens où il représente l'univers des opprimés de manière critique et légèrement engagée. Toutefois, n'était pas encore arrivé le temps de l'intellectuel rédempteur, sauveur du peuple et donneur de leçons. Même si l'œuvre n'hésite pas à prendre position du côté des pauvres en montrant leurs batailles quotidiennes pour la survie, elle se contente, comme dans le cas des *chanchadas*, de dénoncer le système et ses problèmes sans suggérer d'alternative.

Dans sa forme de dénonciation, la manière dont le réalisateur filme la favela, comme une sorte d'enclave, à la fois au sein de la ville et séparée/éloignée socialement d'elle, est très intéressante. Quand ses habitants descendent de la favela en direction de la ville pour aller travailler ou simplement faire leurs courses, ils sont constamment rejetés, exclus ou mis à leur place d'inférieurs. Les espaces publics de la ville, même les points touristiques, leur semblent interdits. Quand Alice, la reine de l'école de samba de la favela, va au marché, un portugais l'accuse injustement de n'avoir pas payé le produit acheté et lorsqu'elle s'en défend, elle est traitée de petite Noire insolente, car les pauvres n'ont pas le droit de parler, de se défendre et doivent, comme les esclaves autrefois, rester en silence face aux accusations et aux punitions de leurs maîtres.

Dans leur tentative de vendre leurs cacahuètes et ramener un peu d'argent à la maison, les enfants sont confrontés à beaucoup d'obstacles. Paulinho, le plus petit d'entre eux, entre furtivement dans le jardin zoologique pour chercher Catarina, son petit lézard de compagnie. Une fois à l'intérieur du jardin, l'enfant, qui n'est pas habitué à cet espace public qui lui semble interdit, s'émerveille de la beauté du cadre et des animaux qu'il semble découvrir pour la première fois. Surpris par un

⁵²² ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. p. 106.

surveillant, il est traîné de façon violente vers l'extérieur du jardin, tandis que son lézard est lancé à un serpent que, loi du plus fort oblige, le dévore. Dehors, le surveillant donne un coup de pied sur les fesses de l'enfant, symbole majeur de l'humiliation, au même temps que d'autres enfants, tous blancs et bien habillés, s'apprêtaient à entrer au zoo. Comme son lézard dévoré par le serpent, il est dévoré par les lois inexorables de la société qui interdit l'accès à certains espaces publics aux habitants des favelas, enclaves de misère. Le coup de pied aux fesses donné par le surveillant est le symbole du traitement que les pauvres, marginalisés, recevaient de la société brésilienne.

La présence de ces personnages couverts de haillons dans des espaces publics maculerait l'image de "ville merveilleuse" qu'on essayait de vendre aux touristes et étrangers. Ainsi, si les premiers plans du film (quelques prises de vues aériennes de Rio de Janeiro) semblent aller dans le sens de cette construction mythique de la ville, avec le choix de placer les plans suivants à l'intérieur d'une favela, avec ses maisons et ses habitants pauvres, le réalisateur opte pour montrer l'envers du décor, l'autre ville que l'on ne voit pas, ou que l'on ne veut pas voir et qui semble séparée de l'autre, la ville touristique. Le plan final du film illustre bien cette séparation, lorsque, à partir d'une favela à peine illuminée et où les habitants ont du mal à payer leur facture d'électricité à la fin du mois, nous voyons au loin la ville bien illuminée.

D'après Mariarosaria Fabris, l'expulsion de Paulinho du zoo indiquerait un passage de l'enfance à l'âge adulte. De l'enfant fasciné par la découverte de la beauté des animaux du zoo, Paulinho est obligé de prendre conscience de la dure réalité de la vie et de « devenir adulte de façon prématurée et de gagner sa subsistance, en renonçant à l'enfance, qui, dans ce cas, semble destinée seulement aux enfants bien habillés qu'il croise une fois dehors du zoo⁵²³ ». Paulinho est un enfant comme un autre, mais au contraire des enfants blancs, de classe moyenne, il doit déjà subvenir à ses propres besoins.

La ville oppose beaucoup d'obstacles aux enfants. Outre le surveillant, Paulinho doit affronter son ami Xerife, qui l'exploite, mais aussi Miro (le *malandro* du film) qui vend ses cacahuètes afin de gagner l'argent nécessaire pour acheter pour lui (Miro) et un ami les billets pour un match. Sujinho (Petit Sale) essaye de fuir le vieux Peixoto qui contrôle la vente de produits autour du Pain de Sucre en obligeant les enfants à lui donner la moitié de leurs gains. Sujinho n'accepte pas cette loi, mais il est poursuivi et perd sa marchandise. Jorge, qui vend ses cacahuètes sur la plage de Copacabana afin de gagner un peu d'argent et pouvoir acheter des médicaments pour sa mère malade, est renversé par un couple de bourgeois qui s'amuse en courant et ne s'arrêtent même pas tandis que ses cacahuètes tombent à l'eau. Quand il va leur parler, ils l'agressent, l'humilient.

⁵²³ FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 97.

Même si Nelson Pereira affirme ne pas aimer les *chanchadas* et n'en avoir jamais vu une, cette séquence à la plage est très influencée par ce genre. De la même façon manichéenne des films populaires, elle sert à opposer les riches, méchants, futiles, matérialistes et égoïstes, aux pauvres, nécessiteux, mais honnêtes, charitables et solidaires. Juste après la séquence où le couple de riches refuse de reconnaître leur culpabilité dans l'incident qui a provoqué la chute des cacahuètes de Jorge dans l'eau et de l'indemniser avec un peu d'argent, on voit une scène dans la favela où Dona Ana, une voisine de la mère malade de Jorge, lui apporte une soupe et se montre préoccupée par sa santé. Le dialogue nous informe aussi que Dona Ana se charge du lavage et du repassage du linge des riches que la malade devait faire jusqu'à ce qu'elle soit entièrement rétablie, de façon à qu'elle ne perde pas sa clientèle. A l'indifférence égoïste des riches, les pauvres se distinguent par leur solidarité.

Ambiguë, cette séquence sert aussi à aborder la morale douteuse des riches. Toute de suite après une conversation futile d'un couple sur la plage qui divague sur la beauté athlétique et esthétique des personnes et sur les rapports intéressés et sans avenir des riches, nous voyons la séquence d'un autre couple de pauvre qui se sent obligé de se marier pour des questions morales (ce que le couple de riche semble ne pas en avoir), parce qu'ils ont eu des rapports sexuels avant le mariage, laissant supposer que la femme est tombée enceinte. Les riches - à l'instar des films bourgeois des grands studios et contrairement aux comportements solidaires et vertueux des pauvres - ne seraient intéressés que par des questions esthétiques, reléguant le contenu moral au second rang.

En outre, la séquence du couple plus modeste s'appuie sur l'opposition entre la ville, lieu de corruption morale des valeurs de la famille, et l'intérieur du pays (d'où vient la fille), source de réserves d'intégrité et de chasteté, qui était assez récurrent dans les *chanchadas*. Le frère de la jeune femme supposée être enceinte, un immigrant pauvre qui travaille dans la construction civile, refuse de lui pardonner son geste en affirmant que si cela s'était passé dans leur village, le couple n'échapperait pas à la punition. La phrase du frère démontre à la fois la chasteté et le traditionalisme violent de la campagne.

Cette vision des riches - aussi bien que l'éparpillement du récit - a été considérée comme caricaturale et a beaucoup dérangé certains critiques du film. Selon le critique Cyro Siqueira, « *Rio, 40 graus* n'arrive pas à être un film réalisé ; il lui manque, pour cela, l'unité de style et le traitement capable d'empêcher qu'il saute, comme il le fait, du réalisme critique vers la caricature sommaire, de l'observation parfois même revendicatrice vers le schématisme léger comme sont présentés tous les personnages qui fuient la classe pauvre⁵²⁴ ».

⁵²⁴ SIQUEIRA, Cyro. « Notas sobre Rio, 40 graus », Estado de Minas, Belo Horizonte, 27 outubro de 1955. Apud : FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 101.

Le rapport intéressé des riches est encore plus évident dans une séquence où des parents poussent leur fille dans les bras d'un homme politique de l'intérieur beaucoup plus âgé qu'elle, tout simplement parce qu'il pourrait, dû au fait qu'il est l'ami d'un ministre, libérer le père d'une affaire de corruption dans lequel il était empêtré. Les parents, avec le consentement de la fille, envisageraient même de la donner en mariage à cet homme qui aurait peut-être le même âge que son grand-père. Cette séquence avec ce personnage de « colonel » – qui a d'ailleurs du mal à se justifier du point de vue narratif, et ne peut être compris que d'un large point de vue diégétique - est d'un comique assez déplacé dans un film qui se veut réaliste et semble directement sortie de l'univers des *chanchadas*.

Outre la critique d'une bourgeoisie intéressée et matérialiste, amoralisée, cette séquence permet aussi de situer le film et la position de son réalisateur dans les discussions nationalistes de l'époque. A la sortie de l'aéroport, l'arrivée du « colonel », qui semble être un grand propriétaire terrien préoccupé uniquement par les questions concernant la terre et le bétail, provoque une petite bousculade entre ses accompagnateurs qui se précipitent sur la poignée de la porte de la voiture de son hôte (le père de la jeune fille) afin de l'ouvrir. Le « colonel » demande aux larbins de se calmer parce-que, dit-il, « Le Brésil est à nous ! », une phrase qui fait penser à celle de la campagne des nationalistes pour la défense du monopole étatique du pétrole brésilien : « Le pétrole est à nous ! », mais qui signifierait surtout, comme prônaient les communistes, que le pays continuait à appartenir aux oligarchies et aux grands propriétaires fonciers, alliés du capitalisme international.

Tout de suite après cette phrase, une courte séquence montre deux Américaines assises dans un bar au bord de la mer. Elles font des commentaires sur la beauté et le primitivisme du pays, quand Jorge s'approche pour leur demander de l'argent. Elles voulaient bien lui en donner, mais n'ont que des dollars. Nous sommes d'accord avec Mariarosaria Fabris que, compte tenu de l'enchaînement avec la séquence des Américaines, la phrase prononcée par l'homme politique, en principe isolée, acquiert un sens en renvoyant vers les débats en vogue dans les années 1950 entre les "entreguistas", qui défendaient le développement du pays avec la participation des capitaux étrangers, et les nationalistes, qui associaient l'indépendance politique et économique du pays à la lutte anti-impérialiste. Pour le chercheur brésilien, en associant la phrase du politicien brésilien avec le refus des touristes d'aider l'enfant, « Nelson Pereira dos Santos dénonce, implicitement, que la misère et le sous-développement étaient la conséquence directe de la spoliation (de l'envoi incontrôlé des profits vers l'extérieur) à laquelle le Brésil était soumis avec la connivence de la classe dirigeante du pays⁵²⁵ ».

⁵²⁵ Idem. p. 109-110.

Les séquences initiales et finales du film sont aussi très influencées par les comédies populaires. Le survol de la ville de Rio pendant le générique du début, qui nous permet d'identifier certains points touristiques très connus de la ville, fait penser à la séquence du générique du film *Tudo azul*, un *musicarnavalesque* très apprécié des cinémanovistes. Indépendamment du fait de renvoyer à un film en particulier, les images de la ville sur fond d'un air de samba étaient très récurrentes dans les films populaires. La séquence finale montrant la répétition de l'école de samba dans une favela ne diffère en rien de celles semblables qui apparaissent dans des dizaines de *chanchadas*, sans compter le fait que le réalisateur choisit lui aussi de terminer son film avec un petit carnaval.

Le choix de mettre une répétition de l'école de samba à la fin nous permet au moins une double lecture. Étant donné la journée difficile passée dans une ville qui semble hostile à tous les habitants de la favela, la samba serait la seule occasion de joie, une sorte de lénitif, de baume mérité sur les blessures quotidiennes et le seul moment d'affirmation et de reconnaissance d'une identité constamment bafouée ; leur seule opportunité de montrer au monde, comme l'affirme la samba qu'ils chantent, qu'ils ont de la valeur. Mais nous pouvons aussi voir cette répétition carnavalesque comme une forme d'aliénation. Les habitants sont dans la misère, malades, beaucoup n'ont pas de travail ou ont des sous-boulots, il n'ont pas d'argent pour payer l'énergie qui les éclaire, ils ne se sont même pas rendu compte que l'un de leurs enfants est décédé, même si la mère semble se douter que quelque chose de mauvais est arrivé à son petit, mais la répétition de l'école de samba semble être plus fort que tout et doit impérativement avoir lieu.

D'ailleurs, ce film, qui a beaucoup impressionné et influencé les jeunes du cinéma novo (comme nous venons de voir), est le premier à opérer une association entre culture populaire et aliénation. Outre la question de la samba, il y a aussi la question du football, deux formes de culture populaire qui, avec la religion, seraient très critiquées par les cinémanovistes. Ainsi, dans un montage alterné, l'instance narrative nous montre des supporters, pour la plupart pauvres, qui se bagarrent entre eux pour la défense de leurs idoles - qui apparaissent comme des marchandises jetables face aux intérêts pécuniaires des dirigeants - ou vibrent grâce à la victoire de leur club de football, tandis que des dirigeants, des bourgeois encore une fois, dévoilent leurs machinations en quête de profits. Ils essaient d'imposer les joueurs qui ont leur préférence et, ce faisant, de manipuler l'intérêt de la presse et du public, sans aucune morale ou respect envers les joueurs et les supporters.

Pendant cet épisode, à l'extérieur du stade, des enfants pauvres meurent en essayant de gagner leur vie dignement sans que personne ne s'intéresse à eux. Poursuivi par d'autres enfants marginalisés et misérables comme lui, Jorge essaye de monter sur un tram, mais il tombe et est écrasé par une voiture. La mort de l'enfant, qui ne pourra plus rapporter l'argent nécessaire à l'achat des médicaments qui devraient, peut-être, guérir sa mère, est filmée en montage alterné avec la victoire

du Pengo Football Club. Son cri au moment de la mort se confond avec celui des supporters qui fêtent un but. Si ce montage refuse le pathos, il sert aussi à souligner l'aliénation des supporters de foot⁵²⁶.

Il y a une autre scène, très furtive celle-là, qui garde un rapport avec l'aliénation et deviendra une constante dans les films du cinéma novo. Il s'agit de la critique de l'Église et de la religion. En fuyant le vieux racketteur, Sujinho monte dans le petit train du pain de sucre avec la famille de touristes de São Paulo qui l'avait protégé. En haut, deux prêtres sont en train de parler allemand et tournent le dos à l'enfant qui arrive. Ainsi, les prêtres sont représentés comme doublement aliénés. Non seulement ils ne parlent pas la langue du peuple, mais aussi, en tournant le dos, ils ignoreraient ses problèmes, sa réalité.

Cette scène ferait pendant à une autre, très furtive, où Zeca, l'un des cinq mineurs de la favela vendeurs de cacahuètes, et un autre enfant pauvre essayent de vendre leur marchandises près de la statue du Christ qui, comme observe Fabris, apparaît au fond de l'image, le dos tourné à la misère des enfants. Vers la fin de la séquence montrant la jeune fille qui s'offre au député afin de sauver son père d'un processus administratif, le Christ « semble donner la bénédiction à la liaison entre les deux bourgeois⁵²⁷ ».

Par ailleurs, l'absence totale des religions afro-brésiliennes dans le film, dans une période où elles n'avaient pas encore été remplacées par les religions pentecôtistes et étaient quasiment omniprésentes dans la vie des communautés marginalisées, notamment des Noirs, renforce cette supposition de critique aux religions. Dans le film, il a une seule et petite allusion à une « mère de saint » (*Ialorixá*), Dona Viridiana, qui a la réputation de guérir les malades avec des herbes et des plantes naturelles. Le dialogue se présente davantage comme une apologie de la médecine populaire que de la religion des Noirs. Plus tard, le réalisateur se rachèterait par rapport à ce rationalisme excessif avec son film *O amuleto de Ogum* (*L'amulette d'Ogum*).

L'inégalité du film n'est pas passé inaperçue de la critique. En raison d'une vision humaniste, voire populiste, et d'un engagement du côté du peuple, l'analyse plus approfondie de la société est négligée au nom d'une vision manichéenne qui apporte des inégales préjudices à son récit. Néanmoins, si ce problème réduit considérablement les capacités critiques et sociologiques du film, il ne les annihile pas totalement au point de le transformer en une œuvre entièrement naturaliste, comme l'avaient supposé certains critiques. Si l'on essaye de chercher le sens du film dans l'enchaînement de ses séquences, le considérant dans sa globalité comme un film de montage

⁵²⁶ L'aliénation du football sera mieux développée et plus explicite dans deux documentaires réalisés dans les années 1960. D'abord *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, héros du peuple*), réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1962, et *Subterrâneos do futebol* (« Couloirs du football »), réalisé par Maurice Capovilla entre 1964 et 1965.

⁵²⁷ FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 111.

intellectuel, nous courons effectivement le risque d'être déçu, étant donné que la dialectique entre les séquences est un peu maladroite ce qui rend le montage éventuellement hasardeux et apporte des complications au fil narratif du film. Toutefois, si nous le considérons comme un ensemble de montage alterné avec éventuellement des moments de montage dialectique, si nous essayons de nous concentrer davantage sur les personnages que sur sa construction dramatique défailante, la critique posée par le film paraîtrait plus évidente, même si cela n'enlève pas toutes les contradictions et superficialité de l'œuvre. Nous ne devons pas oublier que le réalisme critique, encore perfectible, était à peine en train de se mettre en place.

Ce qui différencie *Rio, 40 graus* des futurs films du cinéma novo, c'est surtout son aspect non pamphlétaire, non dogmatique. Loin du paternalisme ou du messianisme intellectuel caractéristiques des années 1960, le film, une analyse critique de la situation d'exclusion et de marginalisation des subalternes, ne présente pas une solution toute faite aux problèmes représentés. Il se contente seulement, comme les *chanchadas*, de les balancer, comme un coup de poing, sur le visage des Brésiliens. Comme si d'abord il voulait sortir ces problèmes de l'ombre pour ensuite poser la question : alors que fait-on ?, incluant dans cet "on" les ségrégués et les ségrégationnistes. La solution doit venir du public, de l'ensemble de la société brésilienne et non seulement d'en haut. Le film présente déjà certaines des préoccupations qui deviendront récurrentes dans l'œuvre du réalisateur, comme la défense des opprimés dans leur bataille pour la survie, et son engagement contre les préjugés sociaux et raciaux.

Même s'il possède un récit très construit, presque maniériste par moments, l'idée du film est de donner la parole aux habitants de la favela. Jamais dans l'histoire de la cinématographie brésilienne, la favela n'avait constitué la base de l'histoire d'un film, leur réalité sociale et ses habitants servant de point de départ et d'arrivée. En effet, outre le fait que la favela est le principal décor du film, ce sont les vrais habitants de la favela qui conduisent l'intrigue. C'est pourquoi il ne nous paraît pas être un hasard que la chanson choisie pour ouvrir et fermer le film s'intitule *A voz do morro (La voix de la favela)*, puisque le film cède la parole à cette population sans paroles.

Lors de sa sortie en 1955, le film fut censuré par le responsable du Département Fédéral de Sécurité Publique, alléguant que le film montrait « des délinquants, des vicieux et des marginaux, dont la conduite est jusqu'à un certain point magnifiée », utilisait des « expressions inadéquates à la bonne éducation du peuple et à la considération due aux nationaux de pays amis », racontait des histoires

qui « ne possèdent aucune conclusion d'ordre moral⁵²⁸ » et qu'à Rio de Janeiro il ne faisait jamais 40 degrés.

L'interdiction a provoqué une vive polémique parmi les journalistes et intellectuels brésiliens jusqu'à la libération du film. L'écrivain communiste Jorge Amado en a profité pour récupérer politiquement cette interdiction en l'associant aux forces rétrogrades et putschistes qui étaient devenues muettes après le suicide du président Vargas, mais qui n'avaient pas été totalement extirpées, demeurant toujours présentes au sein de la politique brésilienne. Jorge Amado défend l'idée, bien communiste, que l'interdiction du film apportait des préjudices à l'industrie cinématographique brésilienne en faveur de l'américaine et avait l'intention de rendre muet les artistes engagés qui essayaient de réaliser des œuvres authentiquement brésiennes utiles au peuple brésilien. D'après lui, l'interdiction est due au fait que :

« les hommes du putsch, de la livraison du Brésil [aux américains], de la préparation de la guerre, ceux qui veulent à nouveau effrayer les Brésiliens et transformer notre patrie en une prison, ceux qui préparent la triste aventure de la terreur, de la dictature furieuse sur les Brésiliens, en se tournant contre la culture, contre les créateurs de culture, veulent les faire taire. L'interdiction de *Rio, 40 graus* n'est qu'un timide début des plans de l'ennemi de la liberté et de la culture. Ils commencent avec le film de Nelson Pereira dos Santos pour se lancer, ensuite à l'assaut du théâtre et du livre, de la peinture et de la musique. Nous ne sommes pas loin de l'État Nouveau quand les livres ne pouvaient pas circuler et les peintres ne pouvaient pas fixer sur un tableau la figure d'un Noir. [...] *Rio, 40 graus* a besoin d'être diffusé. Parce que c'est un bon film, une œuvre de talent et sensibilité, honnête, brésilienne, patriotique, et parce que, en l'interdisant, les hommes du putsch sont en train de commencer une lutte frontale [...] contre l'intelligence brésilienne. [...] La lutte contre le putsch est une lutte de tout le peuple brésilien, par conséquent une lutte des intellectuels⁵²⁹ ».

Même si la teneur de ce texte semble un peu exagérée par rapport à la relative liberté politique qui régnait à l'époque, la défense du film par Jorge Amado montre la force et l'omniprésence des intellectuels communistes dans les événements plus ou moins politiques de l'époque. Le texte en profite aussi pour épingle les forces réactionnaires qui avaient essayé de faire un coup d'État, avorté en raison du suicide du président Vargas, et qui, quelques mois après la publication de l'article, essaieraient d'empêcher Juscelino Kubitschek, président élu par le suffrage universel, d'accéder au pouvoir.

⁵²⁸ Toutes les citations entre guillemets proviennent de : GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos : uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1985, v 1. p. 36-37.

⁵²⁹ AMADO, Jorge. « O caso de *Rio, 40 graus* », Imprensa Popular, 27 set, 1955. Apud : GUBERNIKOFF, Giselle. Op. cit. v 1. p. 42-43.

Commandée par le rédacteur en chef de l'influent journal *Diário Carioca*, la campagne pour la libération du film a provoqué un véritable engouement dans le milieu intellectuel et artistique brésilien. Elle a réuni dans un même groupe, intellectuels, juristes, acteurs de cinéma et de théâtre, écrivains, peintres et hommes politiques, tous unis et mobilisés pour la libération du film qui, entre temps, était diffusé dans des séances privées.

Cette bataille pour la libération du film a eu des répercussions à l'étranger. Certains intellectuels français liés au milieu du cinéma, presque tous liés au Parti Communiste Français, ont envoyé un message de solidarité. Dans un télégramme signé par André Cayatte, Claude Autant-Lara, Georges Sadoul, Ives Montand, Jacques et Pierre Prévert, Paviot et Léon Moussinac et Simone Signoret, nous lisons le suivant : « en prenant connaissance de l'interdiction de *Rio, 40 graus*, nous considérons que tout document humain et honnête mérite d'être montré. Préoccupés par la sauvegarde de la liberté d'expression, nous supplions que soit levée l'interdiction⁵³⁰ ». Le film fut finalement libéré en décembre 1955 et sortit en salles en mars 1956.

Le deuxième film de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, zona norte (Rio, zone nord)*, fut réalisé en 1957 et n'a pas obtenu le même succès que le précédent. Impitoyable, Paulo Emílio considérait le film comme un échec et affirmait que :

« en mettant de côté les irréfutables déficiences techniques du son et de la photographie, la faiblesse plus évidente de la pellicule résulte de la confiance excessive de Nelson Pereira dos Santos dans la virtualité artistique des matériaux destinés à être cinématographiés. Adeptes d'une école cinématographique qui a cherché à fuir la facilité artistique de l'utilisation du studio, et à s'inspirer des ambiances, personnages et situations d'une réalité plus immédiate, Nelson Pereira dos Santos a été peut-être victime de l'illusion que ce style le dispensait de la nécessité laborieuse de stylisation et de la recherche diligente des conventions plus adéquates pour ses propos. Il a simplement disposé dans un certain ordre les matériaux, presque à l'état brut, d'une réalité peu travaillée, dans l'espoir que la poésie et la beauté qu'elle contient se communiquassent spontanément au spectateur par le miracle de la photogénie et de la sono-génie⁵³¹ ».

Le grand critique brésilien, qui a souvent pointé du doigt l'incapacité brésilienne pour la copie, semble condamner l'influence et/ou la mauvaise utilisation du néo-réalisme par le réalisateur brésilien et met en doute les possibilités d'une représentation objective de la réalité. Dans un souci de réalisme, Nelson Pereira dos Santos aurait essayé de dissimuler ou de réduire au minimum

⁵³⁰ Apud : SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho impossível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987. p. 120.

⁵³¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V1. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 351.

possible tous les artifices relatifs à la création qui auraient fini par apporter des préjudices artistiques au film.

Le film raconte l'histoire d'un compositeur de samba, Espírito (Grande Otelo), qui tombe d'un train. Tandis qu'il attend inconscient l'arrivée des secours, il repasse dans sa tête les dernières semaines de sa vie. La rencontre de sa future femme, de Moacyr (Paulo Goulart) un violoniste de radio bourgeois, compositeur de musique érudite, qui semble s'intéresser à sa musique, mais aussi ses rapports difficiles avec son fils délinquant, qui finit par être assassiné devant lui, et avec le personnage Maurício Silva (Jesse Valadão), un homme lié aux radios et aux maisons de disques qui se dit son partenaire et ami mais qui, en vérité, lui vole ses chansons en échange d'un peu d'argent. A la fin, après avoir perdu son fils, la femme qu'il aime et la possibilité de posséder une nouvelle maison, quand il allait finalement pouvoir faire enregistrer sa musique par une grande chanteuse, il meurt à la suite de son opération en présence de Honório, son compère et meilleur ami, et de Moacyr, qui semble enfin et tardivement s'intéresser à ses chansons⁵³².

Alex Vianny n'a pas apprécié le film non plus. Allant dans le même sens de Paulo Emílio, il affirme que le réalisateur n'a pas confirmé la confiance mise en lui et qu'il n'avait pas encore assimilé les leçons du néo-réalisme. Outre le fait que le film n'aurait pas de rythme, il désigne comme principaux problèmes le fait que la narration soit en flash-back et que le réalisateur aurait déprécié les concepts zavattiniens qu'il connaissait si bien⁵³³.

Certains critiques ont aussi condamné le fait que le film ne raconte pas la vie des habitants de la périphérie, la "Zone Nord"⁵³⁴ du film, mais celle des habitants des favelas. Mais la plupart de la

⁵³² Le film est divisé en 5 grands parties, chacune d'elles commençant par un retour au présent où le compositeur est accidenté. La première est celle des rêves possibles. Espírito démontre son immense talent de compositeur en chantant quelques-unes de ses belles chansons qui plaisent à l'intellectuel Moacyr qui se montre disposé à l'aider, mais aussi à Adélaïde, qui voit dans le rapprochement avec cet excellent musicien l'opportunité de sortir peut-être de la favela. La deuxième est celle des rêves : le concubinage avec Adélaïde, une nouvelle maison avec une petite épicerie pour gagner un peu d'argent et la possibilité de finalement enregistrer une chanson. Mais la réalité se montre ingrate. Son fils adolescent fuit le centre de mineurs où il était confiné ; la nouvelle maison doit attendre, puisque l'argent qui servirait à acheter du bois est donné au mineur pour qu'il aille chercher du travail à São Paulo, et l'intellectuel n'est pas aussi disponible qu'Espírito aurait aimé. En outre, il découvre que pour enregistrer ses chansons il faut partager les droits d'auteur avec le chanteur, lui qui avait déjà fait de même avec l'intermédiaire. La troisième partie est celle des cauchemars, du début des désillusions. Sa chanson est enregistrée sans son nom, son fils participe à un vol à l'épicerie de l'un de ses meilleurs amis, Adélaïde est mécontente et ne veut pas que le fils d'Espírito vive avec eux. La quatrième partie est celle de la perte d'identité et de la fin des rêves. Espírito perd sa future maison au profit des membres de la famille de son compère qui ont été expulsés de la maison qu'ils habitaient. Il perd son fils, assassiné, et sa femme, qui part. En plus, il est obligé, en échange d'un peu d'argent, à renoncer à sa chanson, qui est une marque de son identité. En arrivant à l'hôpital, le médecin de l'ambulance dit qu'il n'a pas d'identité. La dernière partie est celle de l'identité retrouvée, de l'affirmation et de la reconnaissance de sa musique, ainsi que de la rédemption de l'intellectuel qui va finalement pouvoir l'aider, mais malheureusement seulement après sa mort.

⁵³³ VIANNY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit. p. 134-135.

⁵³⁴ La ville de Rio de Janeiro est divisée en zones. Nord, Sud et Ouest. La partie sud est celle où vivent les riches (autrefois il n'y avait quasiment pas de pauvres). La partie Nord est celle où vivent les pauvres et les basses classes moyennes. L'une étant symbole de richesse et l'autre de pauvreté (même s'il y a des riches aussi dans la Zone Nord). La

critique de l'époque a attaqué soit l'excès soit le manque de néo-réalisme du film, sans se rendre compte que, au contraire de *Rio, 40 graus*, les rapports du film avec l'école italienne étaient plus tangentiels, plus éloignés et moins évidents. D'ailleurs, même le "réalisme critique", si défendu par la critique de gauche de l'époque, était plus modéré dans ce film où les dénonciations sont plus subtiles. D'après son réalisateur, « la critique est demeurée néo-réaliste et le film n'était pas néo-réaliste. La critique exigeait que le film comportât des paysages des quartiers de la Zone Nord, quand ce n'était pas l'objectif du film. C'est un film beaucoup plus psychologique, qui se passe entièrement dans la tête du compositeur : c'est lui qui raconte sa propre vie⁵³⁵ ».

Ce que la critique n'a peut-être pas voulu voir, c'est le fait que le film dialogue directement avec les *chanchadas*. *Rio, zona norte* est presque une *chanchada* carnavalesque intellectualisée, sans les codes du genre et sans les aspects comiques, puisque le film est plutôt du genre dramatique. En outre, en lieu de la carnavalisation typique des films populaires - qui mettait le monde à l'envers en le représentant d'une manière utopique qui le montrait, non comme il l'était, mais comme il devrait être -, le film de Nelson Pereira dos Santos propose le réalisme, plus proche du monde réel, et le pessimisme critique des intellectuels.

Au delà du fait que son personnage principal est représenté par l'une des principales étoiles des *chanchadas*, Grande Otelo, *Rio, zona norte* a repris du genre l'importance attribuée à la radio. Une bonne partie de l'intrigue se passe autour de son univers puisque Maurício et Moacyr travaillent à la radio et la chanteuse Angela Maria en est une vedette. En référence à la *chanchada*, outre le fait qu'une chanteuse célèbre joue son propre rôle (Angela Maria), il y a le *malandro* (Maurício) - qui, d'ailleurs, est habillé en blanc, comme c'était l'habitude d'un certain type de *malandro*, au moment où il décide de voler définitivement la samba au compositeur populaire -, les belles Noires aux formes "callipyges" et plusieurs numéros musicaux intégrant ou non le récit. De même, avec l'opposition manichéenne entre pauvre et riche, qui était l'une des marques des *chanchadas* et qui était déjà présente dans *Rio, 40 graus*, les pauvres étant très solidaires et les riches, un peu moins⁵³⁶.

partie Ouest est encore en voie de développement et concentre, comme presque toute la ville, autant de riches que de pauvres.

⁵³⁵ SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro : Federação de Cineclubes, 1975. p. 9.

⁵³⁶ A titre d'exemple : il y a les pauvres Honório, le compère d'Espírito, qui est train de construire leur future maison gratuitement (le compositeur garderait le premier étage et lui le deuxième) et qui, plus tard, décide d'héberger dans cette future maison des membres de sa famille qui ont été expulsés de la maison dans laquelle ils vivaient ; Espírito, qui reconnaît que cette attitude est la meilleure ; Figueiredo, son compère, qui l'aide beaucoup en lui prêtant de l'argent et qui est prêt à fournir les premiers produits de l'épicerie d'Espírito qui finalement ne verra pas le jour, même en sachant qu'elle lui ferait concurrence. Les riches sont égoïstes, comme Maurício, qui vole les chansons d'Espírito en échange d'un peu d'argent, ou indifférents comme Hélène, la femme de Moacyr qui ne veut pas qu'il aille visiter le compositeur à l'hôpital. Comme dans les *chanchadas*, les aspirants à la richesse agissent comme les riches. C'est le cas d'Adélaide

Mais le dialogue principal entre le film et les *chanchadas* se fait à travers la valorisation de la culture populaire brésilienne. Une culture populaire que le réalisateur expose selon deux optiques différentes. Celle du compositeur Espírito et celle des intellectuels. Tandis que ces derniers insistent sur la question théorique de l'authenticité érigée en concept et confondue quelque fois avec du folklore, pour le compositeur, plus pragmatique, il est plutôt question d'originalité, qu'il perçoit comme l'identité de sa musique, mais aussi comme la marque identitaire de son propre style. Ainsi, le compositeur semble davantage préoccupé par le respect du genre de musique qu'il compose, la *samba de partido alto*⁵³⁷, et de son style mélodique personnel que par la question d'authenticité, ce qu'il le démontre à deux reprises dans le film.

La première fois, c'est dans la troisième partie du film, au moment du baptême du fils de sa compagne Adélaïde. Espírito est très heureux, entouré de ses amis chez Monsieur Figueiredo, le propriétaire de la petite épicerie au pied de la favela qui a confiance en son talent de compositeur, qui l'aide en le faisant travailler un peu ou en lui prêtant un peu d'argent et qui, en raison de tout cela, avait été choisi comme parrain. Adélaïde, qui semble ne pas partager le bonheur de tous, montre son insatisfaction pour la première fois tout au long de cette séquence. Filmée depuis le début de la séquence légèrement à l'écart du groupe, elle demande si elle peut mettre un peu de musique, histoire de s'évader davantage et de ne pas prêter attention aux conversations des participants. En allumant la radio, ils entendent la musique d'Espírito qui est annoncée comme ayant été composée par le chanteur, Alaor Costa⁵³⁸, et par l'intermédiaire, Maurício Silva. Tandis que certains convives l'incitent à se battre pour défendre ses droits et que sa conjointe constate, amère, qu'elle n'aura pas d'argent, ce qui dérange le plus Espírito c'est la façon dont sa musique a été interprétée. Tandis qu'il affirme que la version du chanteur a supprimé toute la beauté de sa chanson, sa filleule affirme qu'il l'a interprété comme si c'était du boléro, alors qu'il s'agit d'une *samba de partido alto*. En se faisant le défenseur du genre, Espírito peut donner l'impression d'être préoccupé par l'authenticité (qui est utilisé dans le film comme synonyme d'immuable, quelque chose qui ressemblerait plutôt au folklore, tandis que la culture populaire est variable et évolue avec le temps), alors qu'au fond ce qui le dérange c'est le changement de la mélodie, plus accélérée dans la version de la radio, et il chante à nouveau sa chanson avec sa mélodie à lui, qui est à la fois le symbole de son identité musicale et personnelle. Dénaturer le style de sa musique c'est plus ou moins comme altérer ou détruire son identité, sa façon d'être qui passe par sa façon de composer.

qui, avec un air souvent hautain, traite son fils de bagage et le considère comme une sorte de fardeau. Elle s'est approché d'Espírito parce qu'elle pensait qu'il allait devenir un grand compositeur, étoile de la radio.

⁵³⁷ Un type de samba qui existe depuis les origines du genre de la samba. Leon Hirszman a réalisé un documentaire sur le genre qui s'appelle *Partido alto*.

⁵³⁸ Le personnage d'Alaor Costa est joué par Zé Ketí, un compositeur de samba qui est le compositeur de la plupart des chansons du film, ainsi que des musiques de *Rio, 40 graus*.

La deuxième fois survient dans la quatrième partie, où le compositeur est graduellement destitué de son identité. Désespéré par ses problèmes d'argent, il va à la radio parler avec Maurício, son supposé partenaire. En y arrivant, il croise Moacyr, lequel semble surpris de sa disparition temporaire alors que, lors de leur dernière rencontre, c'était l'intellectuel qui avait pris le numéro de téléphone du compositeur en disant qu'il l'appellerait. Cette fois, Moacyr lui donne son adresse et l'invite à passer chez lui. Sur le papier que le compositeur lui donne pour écrire l'adresse, il y a les paroles de la chanson *Mexi com ela* (« J'ai flirté avec elle »), la même qui avait passé à la radio dans la troisième partie. Moacyr reconnaît la chanson et essaye de la fredonner, mais le compositeur le corrige en disant que ce n'était pas le bon rythme et la fredonne avec la bonne mélodie. Donc, ce n'est pas une question d'authenticité, mais de respect de l'originalité, du genre de sa composition.

La discussion sur l'authenticité ne semble nullement intéresser le musicien qui traverse d'énormes difficultés. Dans la dernière partie du film, le compositeur est disposé à se battre, à récupérer son identité personnelle et musicale. Après avoir rompu violemment avec Maurício Silva, l'intermédiaire qui voulait lui voler la samba qu'il était en train de composer en l'honneur de son fils assassiné, il part à la radio décidé à parler avec la grande chanteuse brésilienne Angela Maria, jouant son propre rôle. Il lui chante la nouvelle chanson qu'elle aime et elle la chante en l'adaptant à son rythme, plus proche du boléro. Angela Maria lui demande d'apporter la partition piano de la chanson pour y apporter de jolis arrangements. Nous pouvons et nous devons considérer ce « joli » comme synonyme de commercial, d'adaptation aux règles du marché, mais le chanteur, qui a déjà perdu son fils, sa future maison et sa femme en conséquence de ses soucis d'argent, ne semble pas dérangé par cela. Il est très content et fier qu'elle accepte de l'enregistrer. Outre qu'il a besoin de manger pour survivre, il veut aussi prouver qu'il peut vivre de sa création.

Sans savoir comment écrire la musique, il part chez Moacyr et en y arrivant il sera le témoin, un peu attristé, d'une discussion pour le moins surréaliste sur la question de l'authenticité. Espírito est reçu par la femme de Moacyr qui soit ne le reconnaît pas, ce qui serait étonnant, soit ne veut pas qu'il entre. En rentrant, l'intellectuel semble content de le voir. Le compositeur explique qu'il a besoin de la partition de la musique et Moacyr lui répond qu'il va la préparer immédiatement, mais part s'asseoir sur le canapé.

En le présentant à ses amis comme le plus grand compositeur de samba vivant, l'intellectuel le transforme, peut-être involontairement, dans une sorte d'objet exotique exposé à l'admiration intellectuelle. Comme dans les anciens zoos humains, il est assis à l'écart du groupe pour que l'on puisse mieux admirer son aspect exotique. On lui demande de chanter son dernier opus, ce qu'il

fait, dans sa simplicité, avec beaucoup de contentement et s'ensuit le dialogue suivant entre les intellectuels :

- Un vieux monsieur : Une mélancolie profonde, bien sentie et pas mielleuse.
- Carlos : Justement, elle n'est pas mielleuse !
- Moacyr : Le plus impressionnant est qu'il possède une centaine de sambas aussi bonnes ou meilleures que celle-là.
- Hélène, la femme de Moacyr : Toutes authentiques !
- Un jeune : La mélodie est riche.
- Moacyr : J'ai envie de faire un ballet avec ses musiques. Et je le ferai un jour. Il me manque un peu plus d'intimité avec le thème. J'ai peur de tomber dans une stylisation.
- Le jeune : Mais la stylisation est souvent nécessaire. Il n'y pas d'autre moyen de profiter du folklore.
- Moacyr : Non, mais les sambas d'Espírito n'ont rien à voir avec le folklore. Elles sont des créations authentiques. Elles reflètent ce qu'Espírito a vu et ressenti.

Avant de poursuivre l'analyse de la séquence sur la question de l'authenticité, nous devons nous attarder un peu sur la phrase montrant l'envie de Moacyr de faire un ballet avec les œuvres du compositeur populaire. Nous avons ici une tentative de rendre le populaire plus érudit, semblable à celle qui surviendrait avec la bossa nova, moins de deux ans après la sortie du film. Récupérée par les jeunes intellectuels de la classe moyenne, la samba s'est muée en bossa nova, incorporant des accords et des paroles plus sophistiqués avec un rythme plus syncopé qui la rapprochait davantage du jazz sans l'éloigner totalement de la samba.

Notons aussi le fait que l'intellectuel attribue au manque de familiarité avec le thème, la raison pour laquelle il n'aurait pas encore commencé son projet avec les musiques du compositeur populaire, ce qui montre la distance qui séparerait les deux univers culturels et les deux classes sociales. Sans une plus grande intimité, l'intellectuel pourrait finir par construire cette culture qu'il méconnaissait, qu'il voit parfois comme du folklore, mais qui est, invariablement, un produit subjectif d'un vécu et d'une expérience personnelle distante de son univers. En soulevant cette question dans son deuxième film, Nelson Pereira dos Santos anticipait ce qui serait l'un des principaux débats autour des jeunes intellectuels du cinéma novo et du CPC concernant leur manque de connaissance empirique de la culture et de l'univers populaires, ce qui les aurait conduit à une idéalisation et à une "idéologisation" de cette même culture. Nous reviendrons sur cette question un peu plus tard.

Cette séparation entre deux univers socioculturels complètement antinomiques avec des préoccupations et intérêts entièrement divergents est fabuleusement bien marquée par la mise en scène du réalisateur brésilien. Au début de la séquence, le compositeur - à qui le droit d'entrée dans l'espace des intellectuels n'a pas été immédiatement accordé, comme le symbolise l'hésitation

d'Hélène à le laisser entrer – est filmé comme un objet exotique, assis sur une chaise (et non sur le même canapé, pour mieux marquer la séparation) placée devant un miroir et face aux intellectuels, comme sur une scène, légèrement à l'écart du groupe, sans jamais en faire vraiment partie, sans jamais être vraiment adopté par le groupe. Avant qu'il ne commence à chanter, en même temps qu'on le voit assis sur la chaise, on voit aussi le reflet de son dos dans le miroir.

Pourquoi cette insistance sur un plan en apparence si anodin ? Plusieurs lectures sont possibles. La première, et plus banale, concerne le fait que jusqu'au XVII^e siècle le miroir était un objet de luxe, ce qui semble bien être le cas de celui du film dont la seule utilité est décorative, dénotant le côté bourgeois de Moacyr. Deuxièmement, il y a le sens métaphorique du type idéal, du modèle, ce qui viendrait corroborer la phrase de Moacyr où il considère Espirito comme « les plus grand compositeur de samba vivant » et qui est prononcée au moment exact où ce dernier s'assoit devant le miroir, ce qui attribue à la scène le sens de représentation idéalisée des choses et des êtres. Ce dernier sens nous ramène à l'origine latine du terme *speculum*, signifiant miroir, qui a donné le mot spéculation, mais aussi considération⁵³⁹, deux mots aux résonances hautement intellectuelles.

Selon Chevalier et Gheerbrant, le miroir refléterait « la vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience⁵⁴⁰ », mais il peut aussi refléter la pureté. Si cela est bien vrai, les intellectuels ne verraient que le dos du peuple. Nelson Pereira dos Santos démontrerait avec cette scène que lorsque les intellectuels spéculent sur le peuple, celui-ci apparaîtrait le dos tourné, à l'envers du réel, comme le montre l'image spéculaire. Et cela pour deux raisons. Soit parce que le peuple ne se reconnaîtrait pas dans cette interprétation, soit parce que les intellectuels, par une série de raisons qu'ils ignoreraient (et que Moacyr veut connaître en se familiarisant davantage avec l'univers du compositeur), n'arriveraient pas à percevoir le vrai visage du peuple et de sa culture.

Cette difficulté d'appréhension de l'univers populaire est frappante dans le dialogue sur la culture populaire qui suit la petite présentation de la samba par le compositeur. Au fur et à mesure qu'ils commencent à parler de culture populaire et de certaines tentatives échouées de mélanger le populaire et l'érudit⁵⁴¹, Espirito commence à être isolé jusqu'à disparaître totalement du cadre. Comme si l'instance narrative voulait marquer cette distance, cette séparation entre les intellectuels et le peuple, comme si elle voulait affirmer que les théorisations des intellectuels ne concernent pas le peuple ou, mieux, qu'elles l'excluent, qu'elles se font sans le peuple, objet de ses discussions mais

⁵³⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 9e. Traduction de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 1995. p. 393.

⁵⁴⁰ Idem. Ibidem.

⁵⁴¹ Mariarosaria Fabris suppose que la deuxième partie du dialogue, où l'on parle de l'échec de la pièce de quelqu'un nommé Adalberto dans sa tentative ambitieuse mais malheureuse de mélanger le ballet et la culture populaire, fait allusion à Alberto Cavalcanti et à son film *O canto do mar (Le chant de la mer)*. Nelson Pereira dos Santos : *um olhar neo-realista ?*. Op. cit. p. 185-186.

rarement le sujet. Aucun des intellectuels présents n'a pensé à demander au peuple, symbolisé par la figure du compositeur, ce qu'il pensait de tout cela, s'il aimerait voir ses chansons adaptées pour un ballet. Mais le peuple n'a rien à voir là-dedans. Ce rôle est celui, exclusif, de l'intellectuel. Tout ce dont le compositeur a besoin à ce moment-là du récit, lui qui avait déjà tout perdu, est que sa musique soit écrite pour qu'il puisse la transmettre à la chanteuse, pour qu'il puisse manger et continuer à vivre, et non pas que son art soit théorisé, encensé et réinventé par des abstractions intellectuelles.

Oublié, abandonné et attiré dans le hors-champ du film et de la conversation entre les intellectuels, Espirito ramasse son papier avec les paroles de sa chanson et s'apprête à partir quand Moacyr, le seul à avoir remarqué qu'il partait, vient lui parler un peu étonné de ce départ soudain. Mal à l'aise, Espirito lui dit simplement qu'il doit partir. A la porte et à l'abri du regard des autres, Moacyr lui demande, à voix basse, comme s'il ne voulait pas que les autres entendent, comme s'il avait honte de cette relation, qu'il revienne le lendemain pour qu'il lui écrive la musique. Quand il ferme la porte, le compositeur semble très déçu et frustré. Ce n'était pas encore cette fois-là que l'intellectuel l'aurait aidé.

Cette discussion montre une préoccupation grandissante dans le milieu intellectuel brésilien depuis l'émergence du modernisme dans les années 1920. A l'instar de ce qu'ont fait les peintres modernistes européens avec l'art brut africain, les intellectuels brésiliens cherchaient aussi à récupérer intellectuellement la culture populaire en la considérant comme source unique d'authenticité. D'après la sociologue Maria Isaura Pereira de Queiroz, en se constituant en intermédiaires privilégiés de la diffusion de la culture populaire, les intellectuels ont fini par la soumettre à leur subjectivité et goût. De cette manière, ainsi comme leur définition de culture populaire était directement associée et soumise à leur conception de l'authenticité, ils ne se seraient liés aux couches sociales défavorisées que parce qu'ils les considéraient comme « les détentrices de l'authenticité⁵⁴²».

Rio, zona norte est un film très conscient de ce débat. A travers Moacyr, alter-ego du réalisateur, le film semble dire que les intellectuels cherchaient une façon de représenter cette culture, mais qu'ils n'avaient pas encore trouvé la bonne manière de le faire. Ainsi, il reviendrait au personnage de Moacyr, un compositeur raté qui acceptait n'importe quel type de boulot afin de pouvoir manger, le rôle de l'élément co-génial, celui qui devrait détecter la génialité de la supposée authenticité, la faire sortir de son ghetto et la dévoiler au monde. En fait, n'ayant pas pu commercialiser son œuvre dont

⁵⁴² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. « Ainda uma definição do 'ser brasileiro' ». In : RODRIGUES, Leôncio Martins et alii. *Trabalho e cultura no Brasil*. Recife : ANPPCS ; Brasília : CNPQ, 1981. p. 256. Apud : FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 185.

on ne connaît pas la qualité, il se rachèterait en récupérant l'œuvre du compositeur populaire. Ce type d'écriture à la première personne, caractéristique des cinémas engagés, a aussi eu une influence sur le cinéma novo (nous y reviendrons).

A la fin du film, après la mort d'Espírito, Moacyr semble prêt à chercher et à enregistrer ce qui reste de la musique du compositeur pour qu'elle ne soit pas oubliée, pour préserver le nom et l'identité musicale du compositeur. Ce n'est pas un hasard si c'est un numéro de téléphone écrit par l'intellectuel sur un bout de papier, sur l'une des chansons du compositeur, qui permet à Espírito de récupérer son identité. C'est à l'intellectuel, semble dire le réalisateur, que revient la tâche de restituer l'identité au populaire. C'est Moacyr qui, appelé à la maison, va à l'hôpital reconnaître le compositeur populaire et lui attribuer une identité. Est aussi symptomatique de cette nouvelle posture de l'intellectuel le fait que Moacyr, à partir du moment où il se décide à rassembler les chansons d'Espírito, demande à Honório d'arrêter de l'appeler Monsieur. C'est comme s'il s'était soudainement devenu peuple.

Si, dans le premier film, Nelson Pereira se contentait de présenter les situations sans en tirer les conséquences, dans le deuxième il est plus objectif dans sa critique. A travers l'exploitation subie par Espírito, c'est toute l'histoire de l'exploitation des subalternes et celle de la lutte de classes au Brésil qui sont représentées dans ce film. Toutefois, le film ouvre les portes au paternalisme en représentant le peuple comme incapable de se défendre tout seul, en raison de son ignorance, et d'avoir donc besoin des intellectuels pour y parvenir.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si Glauber Rocha considère le film comme « le premier symptôme de réalisme critique du cinéma brésilien » et qu'il trouve que « *Couro de gato, Aruanda, Arraial do Cabo, Barravento, Escola de samba, alegria de viver*⁵⁴³ [soient] rattachés à cette descendance de *Rio, zona norte*, à grande ou à petite échelle, avec une grande ou une petite conscience de ses acteurs...⁵⁴⁴ ».

Fabris voit en Espírito une métaphore du cinéma indépendant⁵⁴⁵, qui, avec ses difficultés à enregistrer et à véhiculer ses œuvres, se voit obligé de faire des accords peu judicieux afin d'obtenir un peu d'argent. Et cela n'est pas insensé si nous pensons aux difficultés similaires rencontrées par les cinéastes indépendants qui se voient eux aussi obligés de se soumettre aux lois inexorables du marché pour que leur œuvre soient diffusées pour qu'ils puissent continuer à réaliser des films.

⁵⁴³ Respectivement *Peau de chat*, court-métrage réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1961 et qui plus tard a été incorporé au long-métrage à épisodes *Cinco vezes favela*, produit par le CPC de Rio de Janeiro ; *Aruanda*, l'un des documentaires déflagrateur du cinéma novo et réalisé par Linduarte Noronha en 1960 ; *Arraial do Cabo*, un autre documentaire très important pour le cinéma novo réalisé par Paulo César Saraceni et Mário Carneiro en 1959 ; *Barravento*, le premier long-métrage de Glauber Rocha, monté par Nelson Pereira dos Santos et *École de samba, joie de vivre*, l'un des épisodes de *Cinco vezes favela*, réalisé par Carlos Diegues en 1962.

⁵⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. cit. p. 110.

⁵⁴⁵ FABRIS, Mariarosaria. Op. cit. p. 88.

Quoi qu'il en soit, le fait est que, ayant été produits par le système de quotas, les deux premiers films de Nelson Pereira dos Santos ont lancé les bases d'un cinéma indépendant qui sera l'une des principales revendications du cinéma novo.

1.2.2.2 - Les documentaires

Deux documentaires furent très importants pour l'esthétique du cinéma novo. Il s'agit de *Arraial do Cabo*, réalisé en 1959 par Paulo César Saraceni et Mário Carneiro, et *Aruanda*, réalisé en 1960 par Linduarte Noronha.

Le premier raconte en 17 minutes les transformations sociales subies par une petite communauté de pêcheurs du littoral Nord de l'état de Rio de Janeiro depuis l'implantation d'une usine d'alcali dans les environs. En polluant la mer et en tuant les poissons, l'usine est en train d'expulser les pêcheurs du lieu. Cette invasion intrusive et destructrice de l'industrialisation et du progrès, qui viennent perturber les formes primitives de la vie d'un village paisible, est matérialisée dans la manière que les réalisateurs filment l'autobus amenant les ouvriers à l'usine. Dans cette scène, le son de guitare presque monastique qui accompagne les scènes décrivant le quotidien de la communauté est échangé contre celui du bruit assourdissant du moteur de ce camion-bus qui est filmé comme une sorte de monstre qui vient leur dérober la tranquillité et le droit à l'existence. Un plan filmé de l'intérieur au moment de son passage montre l'une des maisons humbles des pêcheurs en train de trembler, comme si elle avait peur, comme si ce camion, symbole de l'usine, allait la détruire.

Le film - qui fut produit par le Musée National et par la Saga Films, dont Joaquim Pedro de Andrade était l'un des associés, à partir d'une recherche de l'anthropologue Geraldo Markan - a été primé dans plusieurs festivals de cinéma européens et est aujourd'hui considéré comme le premier succès du cinéma novo, même si le mouvement n'existait pas encore en tant que tel à l'époque de sa sortie. Dans un moment où les jeunes cinéastes étaient en pleine quête d'un cinéma indépendant et "typiquement brésilien", d'une image qui fut à la fois expression de vérité et dénonciation, Glauber Rocha affirme à propos d'*Arraial do Cabo* que « c'est de cette indépendance culturelle que naît le film brésilien. Non pas parce qu'il a des thèmes nationaux, selon les théoriciens du nationalisme... [...] L'art brésilien a besoin de se nationaliser à travers son langage, sa forme, son expression, parce que les thèmes nationaux sont logiquement les thèmes qui séduisent l'artiste⁵⁴⁶ ». Il est important d'observer que l'on commençait à parler aussi de forme et non plus seulement de

⁵⁴⁶ ROCHA, Glauber. « Documentários : *Arraial do Cabo* e *Aruanda* ». *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, 6 agosto de 1960.

contenu. Il ne suffisait pas simplement d'avoir un contenu brésilien et de dénoncer la réalité. Un cinéma "typiquement brésilien" devrait aussi avoir une forme "typiquement brésilienne".

Mais le film n'a pas recueilli une critique unanime. Un an après l'article de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet publiait un autre article sur les deux documentaires où il détruisait l'œuvre de Saraceni et Carneiro. Pour lui, ce film était un échec total. Le critique reprochait aux réalisateurs de n'avoir pas exposé clairement le conflit entre l'usine et les pêcheurs et condamnait avec véhémence leur manque de positionnement. Même si l'on devine aisément le parti pris en faveur des pêcheurs, l'opposition entre les deux camps serait représentée de façon simpliste et peu appuyée faisant de la position anti-industrielle du film un acte quasiment réactionnaire⁵⁴⁷. En poursuivant sa diatribe contre le film, Bernadet affirme qu'«Il est possible que tout ce qui est dans le film soit vrai, mais le naturalisme ne suffit pas. Cela ne sert à rien de montrer les choses comme elles sont, sans atteindre ce qu'elles ont de problématique⁵⁴⁸».

Ayant formulé sa critique après les deux autres précitées, et comme s'il voulait les rassembler dans une sorte de complémentarité dialectique, Maurice Capovilla est celui qui apporte une lecture plus équilibrée, plus impartiale et moins émotionnelle du film, tout en essayant de se mettre dans la position des réalisateurs afin de mieux expliquer leurs hésitations et le manque de fermeté de leur position, de leur focalisation, mis en exergue par Jean-Claude Bernadet. Capovilla pense qu'une défense manichéenne des pêcheurs aux dépens de l'usine serait perçue comme réactionnaire et que malgré le passéisme sentimental des auteurs, ils ne tomberaient pas dans l'idéalisme. D'après lui, «Le film finit par montrer que les pêcheurs fuient le progrès, parce qu'il est un phénomène qui n'intègre pas l'homme à la communauté par le travail, quand il est appliqué de haut en bas, sans prendre en considération ses activités plus vitales⁵⁴⁹».

Arraial do Cabo a inauguré l'idée d'une caméra à la main et une idée en tête. En raison d'une production aux moyens précaires qui limitait les recours techniques mis à disposition des réalisateurs, ceux-ci ont été obligés d'utiliser la caméra à la main parce qu'il n'y avait pas de trépied. Fétichisée à l'extrême, l'expression est devenue le slogan et le modèle du cinéma d'auteur à

⁵⁴⁷ Ce film est le responsable du premier conflit entre le cinéma novo et les membres du CPC (et du PCB), ces derniers l'ayant accusé d'être anticommuniste et opposé au processus d'industrialisation du pays. Tout cela parce que l'usine objet de la critique du réalisateur, la Compagnie Nationale Alcalis, était une entreprise "nationaliste" engagée dans la production de barille, une plante importante pour la production de la soude mais aussi du verre, du savon, de la cellulose, entre autres produits. La barille, qui à l'époque était importée à prix d'or, faisait l'objet de la lutte brésilienne pour plus d'autonomie et moins de dépendance économique envers les pays étrangers, ce qui évidemment était apprécié par les communistes. Apud : SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo : para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro : Mauad X, 2006. p. 88-89.

⁵⁴⁸ BERNADET, Jean-Claude. « Dois documentários ». *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 12 de agosto de 1961 Apud : BERNADET, Jean-Claude. *Trajectoria crítica*. São Paulo : Polis, 1978. p. 52.

⁵⁴⁹ CAPOVILLA, Maurice. « Cinema Novo ». *Revista Brasiliense*, São Paulo, n 41, p. 182-186, maio/juin de 1962. Apud : RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro : Record, 2000. p. 86.

la brésilienne, le cinéma indépendant et moderne souhaité par les jeunes réalisateurs du cinéma novo. Ainsi, « Ce qui se posait comme un problème de production se transformait, selon l'opinion de Mário Carneiro, en un système de production. La caméra à l'épaule serait plus efficace que montée sur un trépied⁵⁵⁰ ».

Une chose intéressante à noter dans ce film - qui constituerait également une particularité des jeunes intellectuels défenseurs de l'instrumentalisation de l'art, notamment les membres du cinéma novo et du CPC – est le silence du peuple. La voix off construit le sentiment et exprime la souffrance du peuple, mais en aucun moment, comme dans la séquence entre le compositeur populaire Espirito et les intellectuels dans *Rio, zona norte*, la parole n'est cédée au peuple pour qu'il explique ce qu'il pense de l'usine, ce qu'il en est. Le seul membre du peuple dont nous entendons la voix est une sorte de prédicateur à l'allure d'un fou. Plus tard, dans plusieurs courts-métrages que Paulo César Saraceni réalisera sur certaines manifestations de la culture populaire brésilienne, cette posture changera radicalement et on sentira une préoccupation de laisser le peuple parler, de le laisser s'exprimer à sa façon même si cela peut lasser le spectateur. Au lieu de parler à la place du peuple, la parole lui est cédée. La caméra et le montage chercheront à ne pas trop interférer, servant comme simple moyen d'enregistrement d'une culture qui, dans plusieurs cas, est essentiellement orale.

Aruanda est un terme d'origine africaine aux multiples significations très utilisé par quelques religions afro-brésiliennes. Dans le film, qui raconte la formation du *quilombo*⁵⁵¹ Olho D'água da Serra do Talhado dans les terres arides du *sertão* de l'état du Paraíba, il signifie paradis ou terre promise. Le film montre ce qui reste de la communauté noire dans la région. Totalement isolés du reste du pays, ses membres vivent exactement comme la famille de l'esclave Zé-Bento, le fondateur du *quilombo* vers le milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire, de la culture du coton et, pendant les périodes de sécheresse, de la production de céramique en terre cuite produite par les femmes.

En montrant des familles du présent vivant de la même façon que ses ancêtres dans le passé, dans un état de misère totale à l'écart des villes, abandonnées par les autorités et n'ayant que la farine de

⁵⁵⁰ SOUZA, Claudio Mello e. « A condenação do talento ». *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 5 de agosto, 1961. Apud : GALVÃO e BERNADET. Op. cit. p. 202.

⁵⁵¹ Un *quilombo* était un lieu de refuge pour les Noirs fugitifs, grand symbole de résistance dans la lutte contre l'esclavage. Il n'y avait pas que des Noirs, mais également des hommes libres et, même certains esclaves. Ces esclaves étaient, selon certains historiens, des Noirs qui ne voulaient pas fuir les fermes au moment des invasions et des assauts par des membres des *quilombos* et qui étaient amenés de force. Les *quilombos* vivaient d'agriculture et de chasse et échangeaient parfois leurs excédents de produits avec les villages plus proches. Le plus célèbre d'entre eux, qui a occupé dans le Nordeste une aire plus grande que celle du Portugal, s'appelait *Quilombo dos Palmares* et fut exterminé par une puissante artillerie des forces de l'ordre en 1694. Son dernier commandant, le brave guerrier Zumbi dos Palmares, fut assassiné très probablement le 20 novembre 1695. Zumbi est devenu un héros national et l'image de l'éternelle lutte des Noirs brésiliens. Le 20 novembre, jour de sa mort, est devenu le jour de la conscience noire. Le cinémanoviste Carlos Diegues a réalisé deux films représentant l'odyssée des *quilombos* : *Ganga Zumba* (1964) et *Quilombo* (1984), ce dernier dans le cadre d'une coproduction avec la France.

manioc comme aliment, le film s'approprie l'Histoire pour mieux dénoncer le présent, un recours semblable à celui utilisé par Glauber Rocha dans *Deus e o diabo na terra do sol (Le dieu noir et le diable blond)*, réalisé en 1964, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, et *Os inconfidentes (Les conspirateurs)* réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972. En outre, le film cherche à dénoncer le fait que les années passent et que rien ne vient soulager la souffrance des pauvres qui se perpétue depuis toujours.

La petite fiction du début du film montrant le départ de Zé-Bento en quête de l'Aruanda, sa terre promise, transforme le film dans une espèce de microcosme d'une situation plus globale concernant des milliers de paysans du sertão brésilien qui, vivant toujours comme des esclaves des grands propriétaires terriens avec le silence connivent des gouvernants locaux et nationaux, sont obligés de quitter leur terre en quête d'une terre promise, d'une Aruanda, où ils pourraient vivre de manière autonome. Les pérégrinations du supposé Zé-Bento avec sa femme et leurs deux enfants au début du film rappellent celles de la famille de Fabiano dans le roman *Vidas secas (Sécheresse)* écrit par Graciliano Ramos en 1938 et adapté par Nelson Pereira dos Santos en 1963.

Concernant la critique du film, Glauber Rocha et Jean-Claude Bernadet, en dépit du fait que tous les deux désignent des points positifs et négatifs de l'œuvre, ont une position quasiment antinomique. La critique de Glauber est un peu confuse, pleine d'hésitations, comme si le film ne devait jamais être supérieur à *Arraial do Cabo*, même s'il lui semblait plus organisé. Glauber s'attaque particulièrement au montage du film, qu'il considérait « désastreux », en lui reprochant l'absence de procédés techniques qui le rapprocheraient d'un cinéma classique que pourtant il condamnait. Toutefois, en même temps qu'il affirme que les responsables du film n'étaient pas des habitués de cinémathèque, raison pour laquelle ils « méconnaissent les lois grammaticales du montage et doivent avoir assisté à quelques documentaires, mais peut-être aucun de grande importance », il affirme aussi que

« Les coupures sont discontinues, les travellings sont équilibrés, la photographie change de tonalité à chaque seconde, mais [Linduarte] Noronha et [Rucker] Vieira amènent Zé-Bento jusqu'au lieu de l'ancienne Aruanda. Une force interne naît de cette technique brute et crée à chaque instant un état filmique qui s'affronte et s'impose » dans un film qui n'est « ni académique ni révolutionnaire, mais une chose et autre⁵⁵² ».

Pour Jean-Claude Bernadet, qui ne dissimule non plus sa préférence pour le film, « Linduarte Noronha, avec *Aruanda*, ne s'est pas limité à montrer les choses telles qu'elles sont. Il les a interprétées. L'histoire, du départ des esclaves jusqu'à aujourd'hui, est reconstituée » et avec ses

⁵⁵² ROCHA, Glauber. « Documentários : *Arraial do cabo e Aruanda* ». Op. cit.

imperfections « peut marquer une date dans la cinématographie brésilienne ». De façon prémonitoire, le critique observe que « Le film est aussi important parce que, au-delà de son effet de provocation et de stimulation, au-delà de son traitement d'un sujet brésilien, il est conçu d'une manière qui peut se transformer dans un style et donner au cinéma brésilien une configuration particulière (en dehors de n'importe quel emploi de folklore, exotisme, naturalisme etc.), ce qu'il, pour ce que j'en sais, n'a jamais eu, pas même de loin ». Effectivement, le type de représentation du film, avec cette lumière blanchâtre et exposée caractérisant et exprimant la chaleur brûlante du sertão brésilien, aura une large influence sur le premier cinéma novo, notamment sur les trois films qui constituent la « trilogie du sertão » : *Vidas secas (Sécheresse)*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis (Le Fusils)*, de Ruy Guerra, 1963) et *Deus e o diabo na terra do sol (Le Dieu noir et le diable blond)*, de Glauber Rocha, 1964). Dans les derniers passages du texte du critique, nous pouvons constater cette envie de faire table rase du passé en réinventant la tradition qui avait caractérisé le cinéma de la Vera Cruz et qui caractériserait celui défendu par le cinéma novo.

Ainsi, il ne fait aucun doute que, comme l'avait affirmé Glauber Rocha, ces deux films ont inauguré une nouvelle ère du documentaire au Brésil, mais il ont surtout ouvert, chacun à sa façon, la porte d'un nouveau cinéma qui - avec une nouvelle esthétique sans sophistications formelles et une nouvelle forme de production simple et de captation de la réalité appuyée sur les thématiques sociales brésiliennes et tournée vers l'Homme brésilien – a émergé au début des années 1960 au Brésil, comme un aboutissement des idées qui étaient en marche, qui mûrissaient depuis le début des années 1950. La base d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau langage du cinéma brésilien, ancrée sur la représentation de l'univers et de la culture du peuple brésilien, était lancée. Avec ces deux documentaires, qui ont inauguré une nouvelle phase du cinéma brésilien, le cinéma novo s'apprêtait à entrer en scène.

Comme l'a observé Ismail Xavier, en essayant de résumer la conception du nouveau cinéma préconisé et théorisé par Glauber Rocha et les critiques de gauche, le cinéma novo a fait de la précarité technique un langage propre et de la représentation réaliste des problèmes concernant les plus démunis son style, ainsi « la caméra à la main devient un trait typique du Cinéma Novo, créant des nouvelles stratégies de mise en scène et de montage. La rupture avec le langage du cinéma industriel – continuité, propreté technique, équilibre – ouvre le chemin à la transformation de la pauvreté en invention stylistique⁵⁵³ ».

⁵⁵³ XAVIER, Ismail. « Critique, idéologie, manifestes ». In : *Le cinéma brésilien*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1987. p. 225.