

L'ethnocentrisme intellectuel

Outre le facteur idéologique, toute la construction de la culture populaire, de la culture de l'Autre, au sein des premiers films du cinéma novo peut être considérée comme l'expression d'un certain ethnocentrisme des intellectuels qui ont jugé la culture populaire à partir des données de sa propre culture, sans, dans un premier temps, aucun souci de relativisation. Avant de poursuivre, essayons d'expliquer ce que nous entendons par relativisation. Dans leur livre intitulé *Le savant et le populaire*, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron attirent l'attention sur la difficulté de parler de relativisme culturel lorsqu'il s'agirait de comparer des cultures différentes d'une même société, notamment quand il s'agit de la culture des groupes dominés. Dans ce cas, il y aurait deux façons d'analyser la culture populaire. Soit nous la considérons comme une culture autonome à part entière avec ses propres « systèmes symboliques¹⁰³³ » en ignorant sa possible interaction avec l'univers environnant, soit nous ignorons la supposition d'autonomie et l'analysons comme partie d'un processus de circularité et de dépendance où les rapports culturels sont perçus comme le produit inéluctable d'une domination sociale.

Les auteurs arguent qu'en raison du fait que la culture populaire, culture dominée, est mélangée et subit beaucoup l'influence de la culture dite d'élite, culture dominante, il est difficile de ne pas juger la culture de l'Autre (pleine d'influences et de marques de « ma » culture) à partir de ma propre culture. Les auteurs soulignent que l'impartialité, le supposé relativisme culturel, ne serait possible, ou moins problématique, que si la culture analysée était totalement pure et différente de la culture de l'analyste, ce qui configurerait un rapport « d'interaction inégale » nous permettant de tracer un « *en-deçà de la domination*¹⁰³⁴ » qui permettrait de vérifier le degré d'acculturation d'une culture déterminée. Et uniquement dans ce cas pourrions-nous considérer une analyse culturelle de l'altérité réalisée à partir de ses propres catégories comme étant de l'ethnocentrisme, voire du racisme.

Cette définition des sociologues français qui nie l'idée d'autonomie des cultures populaires pose quelques problèmes d'ordre empirique. Premièrement, le fait que la culture de l'Autre contienne certains aspects et influences de ma culture ne la rend pas égale à la mienne à tel point que je puisse utiliser cette dernière comme référentiel analytique. La culture de l'Autre est, dans le pire des cas,

¹⁰³³ GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil, 1989. p. 19.

¹⁰³⁴ Idem. p. 20. Ce sont les auteurs qui soulignent.

un mélange de ma culture avec les aspects authentiques de sa propre culture (ou même d'une troisième). Une authenticité qui passe, parfois, par la manière, par la façon même dont les éléments de ma culture sont récupérés et incorporés par la culture de l'Autre, puisque ces éléments sont très rarement d'ordre mimétique. Ce qui fait en sorte que la nouvelle culture ne soit pas l'une ou l'autre, mais un ensemble nouveau constitué par un mélange de l'une et de l'autre, comme c'est d'ailleurs le cas de la culture populaire brésilienne.

Dans la pratique, les analyses de la culture populaire se révèlent souvent problématiques parce que parfois, dans l'envie de définir une altérité pour mieux la refuser ensuite, l'analyste finit par la construire comme quelque chose de monolithique, de traditionnel et de retardé qui serait, pour cette raison et contrairement à ce qui est présumé par les deux auteurs, complètement différent de sa propre culture, laquelle serait plus moderne (voire plus corrompue). C'est exactement le cas de la construction du populaire par les intellectuels brésiliens de gauche du début des années 1960, particulièrement, ce que nous intéresse ici, par les cinémanovistes, qui la considéraient comme authentique, mais prélogique, primitive. Afin de mieux baliser les différences et justifier la supposition d'archaïsme, les jeunes cinéastes n'ont pas hésité à transformer la culture populaire en folklore, symbole majeur de traditionalisme. Donc, comme nous ne croyons pas aux déterminismes *économistes* qui subordonnent le culturel au social, ni à la théorie qui en découle et qui considère la culture populaire comme le reflet direct de la culture dominante, nous estimons, étant donné notre ferme croyance dans une relation de circularité réciproque et non hiérarchisée entre les cultures, qu'analyser la culture populaire avec la culture hégémonique comme paradigme entraîne inévitablement un certain ethnocentrisme. Une culture (une chose) n'est supérieure ou inférieure qu'à partir du moment où nous établissons un paradigme. Nous pensons aussi, malgré le sentiment de conformisme qu'il peut parfois imprimer aux analyses, que le relativisme culturel, dans sa manière d'éviter les hiérarchisations entre les cultures, est la meilleure manière de comparer deux formes d'expressions culturelles différentes sans encourir le risque de valorisation d'ordre ethnocentrique.

Dans l'essence du christianisme, Feuerbach affirme que « la croyance des peuples sauvages est une croyance sans jugement¹⁰³⁵ » comparée au rationalisme de la culture dite savante. C'est dans ce sens-là, un peu prétentieux, que les cinémanovistes ont conçu la culture populaire comme quelque chose d'aliéné et d'aliénant. Inspirés par la supposition que la culture nationale (synonyme de culture populaire) serait le reflet de la culture dominante (reflet de la culture coloniale, donc aliénée) et que les pays sous-développés ne pouvaient pas avoir une culture développée (le culturel étant soumis au

¹⁰³⁵ FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 324.

social), ainsi que par le fait réel que le peuple n'avait pas beaucoup d'instruction (ce qui transformerait ses expressions culturelles en pratiques intuitives, « sans jugements»), les intellectuels ont décidé que la culture populaire était aliénée et qu'il fallait alors lui en imposer une autre, du dehors, plus authentique car politiquement engagée. Ainsi, les intellectuels brésiliens de gauche des années 1960, avec leur envie paternaliste d'apporter la conscience au peuple, ont fini par hiérarchiser le rapport entre les cultures, ce qui les a conduit à manifester un involontaire ethnocentrisme.

En fait, la vision que les cinémanovistes avaient de la culture populaire était la même que celle qu'en avait les classes moyennes, qui constituaient le public effectif et majoritaire de leurs films, c'est-à-dire, la vision d'un public qui pratiquait une culture dite d'élite et supposée être supérieure à une culture tenue pour inférieure et aliénée car pratiquée par un peuple considéré comme inférieur et aliéné. En dénonçant la culture populaire à la classe moyenne, le cinéma novo, même si cela n'était pas son intention de départ, ne faisait que confirmer certains clichés qu'ils avaient sur la culture du peuple. Paradoxalement, les cinéastes, comme le constate Gilles Deleuze, condamnent la culture populaire brésilienne à partir de l'optique d'une culture bourgeoise calquée sur la culture colonialiste qu'ils abominaient¹⁰³⁶.

Ainsi, la tentative d'éveil de la conscience de la masse se confondait parfois avec une envie de civilisation qui s'identifiait à une mentalité ethnocentrique qui préjugait la culture de l'Autre. Dans un discours de 1885, Jules Ferry justifiait l'importance de la colonisation par des besoins de trois ordres : économique, patriotique et civilisateur. Concernant ce dernier, qu'il associait à un besoin humanitaire, il a affirmé que « les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures. Je dis qu'il y a pour elles un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. [...] de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, avec grandeur et honnêteté de ce devoir supérieur de la civilisation¹⁰³⁷». Une citation qui ressemble à un texte de Glauber Rocha où il parle de la libération révolutionnaire provoquée par la culture révolutionnaire, notamment par le cinéma épico-didactique, l'un de ses représentants illustres. Nous y lisons que :

« L'objectif infini de la libération révolutionnaire est de conférer à l'homme une capacité chaque fois plus grande de produire ses matériels et de les utiliser selon un développement mental profond. [...] La révolution élèvera la société sous-développée à la catégorie de développée et y émergera une nouvelle nécessité : l'action

¹⁰³⁶ DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985. p. 288.

¹⁰³⁷ Extrait d'un discours de Jules Ferry à la Chambre des Députés le 28 juillet 1885. Apud : HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998. p. 13.

démystificatrice des nationalismes culturels ; l'action civilisatrice contre mythes et traditions conservatrices...¹⁰³⁸».

Ce qui veut dire contre le peuple (les plus démunis) et sa culture qui doivent être civilisés car les intellectuels brésiliens aussi, dans leur paternalisme, se sentaient supérieurs au peuple qu'ils devaient sauver de l'ignorance.

Ainsi, la négation de la culture de l'Autre par les intellectuels était fondée sur l'affirmation prétentieuse de la supériorité de leur culture qui avait comme paradigme la culture hégémonique, prise comme centre de l'univers. La simplicité ou la naïveté supposées du populaire n'existaient que lorsque l'on la comparait à la culture des classes dominantes, que l'on oubliait son spécificité. En essayant d'intellectualiser le populaire, les cinémanovistes ont tenté de ramener le populaire à la culture hégémonique qu'ils considéraient comme supérieure.

Les intellectuels ont pris du temps pour se rendre compte que c'était justement dans la différence entre la culture populaire et la culture dite d'élite que, pour le meilleur ou pour le pire, résidait le potentiel d'authenticité et de résistance de la première au cosmopolitisme de la seconde. En agissant de la sorte, ils ont fini par s'identifier à un ordre bourgeois qu'ils condamnaient et qui les faisait tomber dans un rapport culturel qui niait tout relativisme et légitimait le rapport de goût associé à la différence entre les classes. Autrement dit, la culture populaire a été médiatisée par un discours de gauche qui n'était pas si éloigné du déni de culture populaire manifesté par les élites pour qui, comme l'avait observé Gramsci dans sa critique des généralisations pleines de préjugés du médecin italien Cesare Lombroso, « les éléments des groupes subalternes ont souvent quelque chose de barbare ou de pathologique¹⁰³⁹ ». Les cinémanovistes oubliaient que « toute culture est une adaptation à l'environnement, c'est-à-dire une manière de comprendre le monde et d'agir sur lui. En ce sens, il est nécessaire de rechercher la *cohérence* interne de ce système explicatif et non pas de le juger par rapport à notre conception de la vie¹⁰⁴⁰ », comme l'affirme l'historien Robert Muchembled qui critique les historiens qui tentent de comprendre l'univers de la culture populaire à partir de leur propre culture.

La culture populaire a ses propres codes qui lui assurent, d'une certaine manière, son autonomie par rapport à la culture hégémonique. La spontanéité et l'ambiguïté de quelques-uns de ses codes, qui constitueraient l'indice de particularité de cette culture, amalgament concomitamment des éléments libérateurs avec des éléments aliénants. Ignorer sa logique propre ou vouloir subvertir

¹⁰³⁸ ROCHA, Glauber. "A revolução é uma Eztétika 67". In : *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit. p. 100.

¹⁰³⁹ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 5. Op. cit. p. 131.

¹⁰⁴⁰ MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris: FlamMárion, 1978. p. 80.

soudainement, du dehors vers le dedans, les aspects considérés comme négatifs et parasitaires pourrait être perçu comme une tentative de mise en adéquation de cette culture aux canons de la culture dominante, comme une tentative d'homogénéisation qui conduirait inévitablement, pour le meilleur ou pour le pire, à une dépersonnalisation, comme l'essai la mondialisation culturelle, de cette culture qui a sa propre forme d'expression.

L'un des exemples les plus évidents de l'ethnocentrisme cinémanoviste est, sous le couvert de l'engagement marxiste, le texte d'ouverture du film *Barravento* (ainsi que plusieurs de ses dialogues) qui rappelle un autre texte, modèle du genre, écrit en 1934 par Arthur Ramos, un médecin et anthropologue qui fut le premier à avoir utilisé la psychanalyse dans l'interprétation des religions afro-brésiliennes :

« En étudiant [...] *les représentations collectives des classes retardées* de la population brésilienne, dans le secteur religieux, je n'endosse absolument pas, comme je l'ai répété plusieurs fois, les postulats d'infériorité du Noir et de son incapacité de civilisation. *Ces représentations collectives existent dans n'importe quel groupe culturellement retardé. C'est une conséquence des pensées magique et prélogique*, indépendantes des questions anthropologico-raciales, parce qu'elles peuvent apparaître... dans les agglomérations *culturellement retardées*, classes pauvres des sociétés, *chez les enfants*, chez les adultes névrosés, dans le rêve, dans l'art, dans certaines conditions de régression psychique... Pour l'œuvre de l'éducation et de la culture, *il est nécessaire de connaître ces modalités de la pensée primitive, pour la corriger, en l'élevant à des étapes plus avancées, ce qui sera obtenu par une révolution éducationnelle qui agit en profondeur...* qui descende aux degrés les plus reculés de l'inconscient collectif et libère les attaches prélogiques auxquelles l'on se trouve enchaîné¹⁰⁴¹». (C'est nous qui soulignons).

Arthur Ramos a été le continuateur des idées de Nina Rodrigues, un autre médecin et anthropologue brésilien pionnier dans l'étude des Noirs et des religions afro-brésiliennes. Néanmoins, au contraire de la position raciste de ce dernier, qui avait été malheureusement très influencé par les thèses racistes venues d'Europe (comme l'eugénisme, par exemple) qui l'ont amené à affirmer que « le Noir est incapable de civilisation », le premier, positiviste et défenseur du culturalisme, ne croyait pas à l'infériorité des Noirs, même s'il considérait, de manière ethnocentrique, leur culture inférieure. En fait, il défendait l'idée, très progressiste à l'époque, d'infériorité culturelle des cultures prélogiques des peuples primitifs face aux cultures civilisées.

Outre l'existence d'une mauvaise foi envers l'univers populaire, insistons sur l'erreur des cinémanovistes d'attribuer aux pauvres la seule responsabilité de leurs malheurs, alors qu'ils étaient plutôt victimes d'un système qui ne cherchait qu'à les abrutir en stimulant leur ignorance afin de

¹⁰⁴¹ RAMOS, Arthur. *O negro Brasileiro*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1934. p. 29. Apud : LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 69-70.

maintenir l'inégalité sociale. La culture populaire pouvait être (et elle l'était assez souvent) aliénante, mais le problème n'était pas là puisque elle était plutôt et, comme l'avait affirmé Marx, à la fois une conséquence et une résistance à cette exploitation. Les réalisateurs du cinéma novo confondaient conformisme, qui fait abstraction de l'envie de changement en raison du manque d'espoir, et aliénation politique. Le peuple n'ignorait pas les problèmes, simplement il ne voyait pas de solution.

En fait, en voulant faire le bien, le cinéma novo, par une voie distincte, a fini par délégitimer la culture populaire, de la même façon ethnocentrique que le faisait l'élite cosmopolite brésilienne. On ne doit jamais oublier que ce qui gênait davantage l'élite brésilienne dans la culture populaire et motivait ses préjugés n'était pas forcément l'opposition culture populaire versus culture savante, mais l'opposition barbare versus civilisé, archaïque versus moderne. Le populaire était nié en tant que culture proche du « peuple », de la « plèbe », ce qui voulait dire au Brésil proche des Noirs, des ex-esclaves, et des Indiens et signifiait synonyme de barbare par opposition à la culture savante venue, elle, d'Europe, de la dite civilisation. La culture populaire commence à se faire accepter au Brésil quand le préjugé envers les choses natives décline, quand on cesse de penser que tout ce qui était bon venait nécessairement d'Europe.

Toutefois, malgré les quelques similitudes qu'ils partageaient, la vision qu'avaient les cinémanovistes du peuple et de leur culture était loin de la position raciste et pleine de préjugés des classes dominantes. La vision des jeunes cinéastes était plutôt concernée par l'idée de modernité, de progrès humain, social et technologique. Voyons à présent comme l'opposition archaïque versus moderne a été représenté dans les films.

2.5.5 - Archaïque versus moderne

L'une des principales caractéristiques du Brésil des années 1950 et 1960 était la vision dualiste du pays qui le divisait en dichotomies opposées et inconciliables du genre féodal/capitaliste, sous-développé/développé, industriel/non-industriel, rural/urbain et archaïque/moderne, entre autres, qui étaient diffusées, notamment, par les théories *cepalistas*¹⁰⁴². Ce dualisme, qui apparaît très clairement dans la plupart des films de la première phase du cinéma novo, serait potentialisé à partir du *Tropicalisme* qui inaugure une nouvelle ère où les pôles autrefois considérés comme

¹⁰⁴² De Cepal, la Commission Économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes créée en 1948 par l'ONU visant le développement économique entre les pays membres. Les cepalistas, comme l'économiste brésilien Celso Furtado, prônaient l'idée que seul un processus d'industrialisation bien orchestré et organisé de l'intérieur pourrait délivrer les pays d'Amérique latine du sous-développement.

antinomiques sont établis comme simples juxtapositions d'un même et unique Brésil avec toutes ses contradictions. Le mouvement récupère et valorise ce qui était autrefois jugé primitif.

Dans le cinéma novo de la première phase, l'opposition dualiste se faisait entre le rural et l'urbain, et l'archaïque et le moderne avec cette dernière opposition définissant non seulement les différences opposant la campagne à la ville mais aussi le populaire à l'érudit. Il est important de noter qu'au Brésil, depuis toujours, les expressions de la culture populaire, même après le modernisme qui a su les mettre en valeur, ont souvent été considérées comme archaïques et non civilisées comparativement à la culture érudite venue d'Europe.

A Rio de Janeiro, depuis l'aube du XXème siècle, l'envie de modernisation de la ville passait non seulement par un changement radical de son centre ville, mais surtout par un processus d'*hygiénisation* qui devait détruire toutes les habitations des pauvres afin de les expulser de la région qui devait se civiliser et ainsi se rapprocher esthétiquement des principales villes d'Europe. Ensemble avec les pauvres, on devait aussi virer du centre toutes les expressions de la culture populaire – considérée comme une culture retardée, vulgaire et ignorante - qui n'aurait plus droit de cité dans un pays moderne et tourné vers la culture européenne¹⁰⁴³. Les formes plus résistantes devaient, dans le meilleur des cas, passer par un processus d'eupéanisation.

Cette opposition entre un Brésil rural et archaïque, associé à la tradition et aux mysticismes de la culture populaire, en opposition à un autre Brésil moderne et éclairé, associé à la culture hégémonique, apparaît de manière transparente dans les films *Barravento*, *Os Fuzis* et *Deus e o diabo na terra do sol*, où les personnages principaux sont rationalistes, viennent de la ville ou envisagent d'y aller. Il y a dans ces films une véritable apologie des villes comme le berceau des personnes éclairées et de la modernité, en opposition au primitivisme et à l'ignorance du monde rural.

Mais pourquoi les cinéastes ont-ils choisi de situer la diégèse de leurs films à la campagne ? Plusieurs hypothèses sont possibles. Nous pensons que cela est notamment dû à l'influence des communistes (à leur idée d'une révolution par étapes qui leur faisait croire que le Brésil était encore à la phase féodale, ce qui rangeait les propriétaires terriens du côté de leurs principaux ennemis, à leur modernisme qui s'opposait à n'importe quelle forme de passéisme), mais aussi à l'influence du roman régionaliste des années 1930 et de ses critiques du monde rural brésilien.

Comme nous l'avons vu, les grands propriétaires terriens étaient, à coté des impérialistes yankees, les grands ennemis des communistes parce qu'ils étaient considérés comme des alliés des impérialistes et le principal obstacle au projet de développement nationaliste de la gauche. Ainsi,

¹⁰⁴³ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca – Da “Belle Epoque” ao tempo de Vargas*. Niteroi Universidade Federal Fluminense, 1993. (Thèse présentée au concours de professeur d'Histoire).

l'idée de situer l'histoire des films dans l'intérieur du pays n'avait rien ou très peu d'une quête d'authenticité, dans le sens d'une tradition pas encore corrompue par la modernité, comme cela a parfois été relayé dans la presse, notamment la presse internationale, ainsi que dans la plupart des recherches sur le cinéma novo. Le *Nordeste* a été choisi pour son sous-développement, ses contradictions et ses aspects populaires et archaïsants qui le transformait en une espèce de microcosme de la souffrance des Brésiliens pauvres, ainsi que de tous les pauvres du Tiers Monde. Il s'agissait, tout en cherchant une identité pour le cinéma brésilien fondée sur la représentation critique du populaire-national, de dénoncer le modèle de société rurale, traditionaliste et retardée car entièrement appuyée sur le pouvoir à la fois paternaliste, dictatorial et exploiteur des "colonels" et de leurs hommes de main. Un modèle considéré, à juste titre, comme le symbole majeur de la forme de société conservatrice, passéiste et précapitaliste dont la culture, tout aussi archaïque, puisque fondée sur l'oralité des mythes populaires et l'omniprésence du mysticisme, s'opposerait à l'idéal de modernité et de rationalité voulu par certains intellectuels de l'époque. Ces derniers cherchaient à instaurer une « société de philosophes », dans le sens platonicien, où l'intellectuel serait une espèce de précepteur et de gourou politique qui conduirait le peuple, à partir de l'éveil de sa conscience critique et politique, à faire la révolution bourgeoise (avec l'aide de la bourgeoisie nationaliste et urbaine) qui précéderait de peu la révolution socialiste. Une révolution qui serait aussi culturelle dans la mesure où elle éliminerait tous les mythes et toutes les formes de mysticisme aliénants.

Certains chercheurs parlent encore, toujours quant au choix du *sertão*, d'une influence possible de la théorie du foquisme, développée par Che Guevara avec l'aide de l'écrivain français Régis Debray, qui prônait la création d'un foyer (*foco* en espagnol) à partir d'un groupe de guérilleros qui se focaliserait sur une population déterminée jusqu'à ce qu'elle se révolte. Si cette influence existe, elle ne serait pas liée à l'idée d'un encerclement de la ville par les paysans, étant donné que les films du cinéma novo n'étaient pas réalisés pour le grand public, encore moins pour les *sertanejos*, mais pour les classes moyennes à qui les films étaient destinés. Ainsi, les films visaient à exercer une influence non pas sur les paysans, comme dans le cas de la théorie cubaine, mais sur les étudiants et les intellectuels des villes. Toutefois, nous pensons que cette influence est peu probable puisque les communistes brésiliens étaient adeptes de l'encerclement des villes par les ouvriers et non pas par les paysans.

Jean-Claude Bernadet désigne une autre raison. Il attribue le choix du *sertão* au concept de *desenvolvimentismo* nationaliste défendu par l'Iseb et à l'idée de création d'un front unique qui serait constitué par un groupe de nationalistes de différentes classes (y compris une partie de la bourgeoisie), unis autour d'un projet de développement du pays et contre l'impérialisme. Ainsi, afin

de ne pas blesser la sensibilité de cette bourgeoisie urbaine, les films de la première phase ignorerait volontairement les problèmes urbains en transférant leurs histoires vers l'intérieur du pays, lieu de résidence des grands propriétaires terriens, les représentants de la société précapitaliste et inégale qu'ils voulaient combattre. Selon lui, qui utilise comme exemple le documentaire *Maiores absoluta* (« Majorité absolue »), réalisé par Leon Hirszman en 1964 :

« Il y a [dans le film *Maiores Absoluta*] une sorte de compréhension implicite qui a fait que les thèmes qui pourraient être perçus comme délicats par cette bourgeoisie furent éloignés de la thématique cinématographique. Ceci est une hypothèse pour comprendre que les œuvres principales du cinéma novo [de la première phase seulement] ont eu une problématique rurale, au détriment de la thématique urbaine ; que les agitations ouvrières (le rôle de la CGT, les 152 grèves de 1962, etc.) n'ont pas été abordées par le cinéma documentaire ni de fiction, aussi bien que l'organisation des paysans a été rejetée. Dans la campagne, ce qui intéressait fondamentalement était la critique du latifundium et la dénonciation de la misère, puisque la lutte paysanne – formation de lutte autonome et projet populaire – pourrait effrayer cette même bourgeoisie, pour plus « développementiste » qu'elle fût. Cela peut aussi expliquer l'absence des Ligas Camponesas des films¹⁰⁴⁴ ».

Toutefois, il importe de souligner que cela ne veut pas dire (et le texte de Bernadet ne laisse pas de place au doute) qu'il y avait un pacte entre les cinéastes et la bourgeoisie. Ce qui est supposé, une idée que nous défendons aussi, est qu'il y avait une identification idéologique des films avec le moment historique de leur réalisation ; que les films, comme nous l'avons observé dans la première partie de ce chapitre, furent largement influencés par les théories des membres de l'Iseb et du PCB, qui avaient beaucoup de points en commun.

Nous pouvons noter, dans cette dénonciation du retardement économique, politique, culturel et technique de la vie à l'intérieur du pays, une grande influence du modernisme avec sa valorisation des villes comme lieu de la transformation, de la liberté, du rationalisme et d'une culture du progrès technique, de la modernité et de l'industrialisation en opposition à toutes sortes de tradition. Dans les films de la première phase, la ville n'apparaît que par allusions ou contrastes avec le *sertão* pauvre, rétrograde et obscurantiste.

Dans le film *Barravento*, la vision d'un intérieur archaïque et de la ville comme le berceau du rationalisme est très claire. Firmino arrive de la ville, symbolisé par le phare, pour provoquer les changements nécessaires pour sortir le village et la culture de pêcheurs de l'âge du mysticisme parasitaire et obscurantiste qui contribuerait à leur aliénation et à leur soumission facile à

¹⁰⁴⁴ BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (la première édition est vraisemblablement de 1985). p. 47-48.

l'autoritarisme et à l'exploitation du patron bourgeois propriétaire du filet, c'est-à-dire, du moyen de production. Plus que former Aruan, envers qui il ressent encore une certaine rancune du passé, Firmino veut atteindre le pouvoir conservateur du maître. Il veut mettre fin à la tradition et aux croyances religieuses qui, comme il le dit, « ne mènent nulle part ».

La vision de Glauber Rocha, de formation protestante, concernant le *candomblé* dans le film n'est pas très loin des visions néo-colonialistes ayant souvent prédominé au Brésil, qui considéraient les religions afro-brésiliennes comme culturellement retardées. Sans vouloir faire aucune association hasardeuse ou inférer sans aucune possibilité de prouver, il est tout de même important d'observer que les principaux détracteurs de ces religions au Brésil sont, depuis toujours, les protestants de la ligne charismatique, à l'américaine, même si, comme nous avons déjà affirmé, en dehors des écrans ou des textes le cinéaste pensait différemment.

La critique d'Alberto Moravia sur le film va dans le même sens que Rocha. Pour lui, qui juge le *candomblé* sous la bannière du syncrétisme, les rites afro-brésiliens constituent « un effleurement de monstrueuses divinités naturalistes noires sous les visages idéalisés de la Famille Sacrée et des saints chrétiens, d'une confluence de répugnantes pratiques magiques directement et immédiatement ancrées dans le symbolisme catholique », tandis que Firmino serait un progressiste « qui ne peut éviter un choc avec la magie qui paralyse la vie du village et qui détermine son retard économique et culturel¹⁰⁴⁵ ».

Firmino et surtout Aruan symbolisent la jeunesse, l'innovation et le rationalisme par opposition à l'âge avancé, au conservatisme et au mysticisme du maître. A la fin, légèrement influencé par les idées révolutionnaires de Firmino, Aruan part vers la ville afin de gagner de l'argent, mais surtout pour acquérir des connaissances intellectuelles pour revenir épouser Naïma et, si possible, révolutionner le village en dépossédant le maître et la culture conservatrice et vieillissante qu'il symboliserait. La ville est représentée dans le film comme une sorte d'université révolutionnaire du peuple, un lieu de passage obligatoire pour les candidats à l'insurrection qui doivent y subir une sorte de rite initiatique de transformation avant de pouvoir opérer leur révolution. Ainsi, ce n'est pas un hasard si, à la fin, en partant vers la ville Aruan semble quasiment entrer dans le phare.

Il y a une phrase dans le film qui marque autant l'opposition entre l'archaïque et le moderne que la vision ethnocentrique, qui a caractérisé les films de la première phase du cinéma novo. Une phrase qui peut même, de nos jours, être considérée comme politiquement incorrecte. Quand Firmino, juste après avoir coupé le filet des pêcheurs, rencontre Cota, cette dernière, après l'avoir écouté dire que la vie dans la ville est difficile, l'invite à vivre avec elle en lui disant que son père lui avait

¹⁰⁴⁵ MORAVIA, Alberto. «Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros». In : ROCHA, Glauber et alii. *Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit. p.4.

légua deux radeaux de pêche qui seraient suffisants pour les nourrir. Et il répond : « Moi, pêcheur ? Cela est une vie d'Indien. Ici ce n'est pas l'Afrique, c'est le Brésil ». Puis il explique qu'il a coupé le filet pour que le peuple se révolte et qu'il compte retourner en ville, qu'il venait de critiquer, où la vie va s'améliorer. L'expression « vie d'Indien » signifie au Brésil vie difficile, mais ici elle signifie également une vie sauvage et primitive et suppose d'abord que la vie en ville est, malgré tout, supérieure à celle du pêcheur et ensuite que la vie au Brésil est plus moderne qu'en Afrique, où elle serait encore primitive, tribale. Dans ce cas, la phrase sert à marquer l'opposition entre une vie rudimentaire (village et Afrique) et une autre développée (ville et Brésil).

La phrase peut aussi avoir un rapport avec les pratiques religieuses que Firmino condamne, puisqu'il associe les conditions précaires de travail des pêcheurs à leur soumission au primitivisme du *candomblé*, héritage africain, qu'il critique juste avant de couper le filet. Ainsi, pour lui, ces pratiques culturelles retardées, dont il oubliait qu'elles servaient aussi à l'affirmation culturelle et au processus d'intégration sociale des Noirs, ne pouvaient fonctionner que sur un continent culturellement attardé comme l'africain, plus habitué aux pratiques animistes et à ses conséquences, mais pas au Brésil, pays où la culture serait (devrait être ?) plus développée. Ce mépris de la culture des Indiens et des Africains dénonce la position ethnocentrique du cinéma novo.

La phrase, très malheureuse et ambiguë, peut encore être une allusion simpliste et réductrice à la traite négrière. L'esclavage (ou le travail servile) des pêcheurs, aussi bien que leurs pratiques magiques et primitives d'attribuer aux *orixás* le succès ou l'échec d'une action ou d'une nécessité humaines, ce qui les empêcherait de réagir contre l'exploitation patronale, renverrait à l'histoire africaine et à la collaboration de certaines tribus noires avec les trafiquants d'esclaves. Ainsi, passifs et résignés, comme certains Africains l'auraient été pendant la traite, ils accepteraient l'exploitation sans broncher parce qu'ils croient que la résolution de leurs problèmes viendrait de l'au-delà, et non pas d'une confrontation directe avec le propriétaire de leur filet. Outre le fait qu'ils pensaient comme cela parce qu'ils se retrouvaient effectivement désemparés devant l'État, il est surprenant qu'en plein XX^{ème} siècle un village entier soit obligé d'atteler sa survie à l'existence d'un instrument de travail qui appartient à des exploiters soutenus par les forces de l'ordre, tandis que le peuple ne dispose d'aucune aide du gouvernement. Or, cela ne semble pas surprendre l'instance narrative, qui préfère attribuer sa misère à sa pratique religieuse. Au contraire de ce que l'instance narrative suppose, les pêcheurs savent très bien qui sont leurs ennemis. Simplement, conscients de leur faiblesse et de n'avoir ni les conditions ni les moyens de lutter à égalité contre les patrons, ils évitent la confrontation qui leur serait inévitablement défavorable.

La valorisation de la ville comme un lieu moderne et éclairé d'enseignement révolutionnaire au peuple apparaît aussi à la fin du film *Deus e o diabo na terra do sol* lorsque Manuel parvient à la

mer. Comme nous l'avons déjà analysé, cela ne signifie pas que la prophétie du leader messianique Sebastião a été exaucée et que le *sertão* est devenu la mer symbole de l'abondance. Non, mais tout simplement que Manuel est arrivé à la ville et va pouvoir, finalement, subir sa formation révolutionnaire. Cela ne nous semble pas un hasard si dans l'une des versions du scénario il y avait une dernière partie où le personnage retournait au *sertão* pour essayer de faire la révolution.

Dans ce film il n'y a pas de marques du progrès. Le *sertão* est affirmé comme le lieu de l'aliénation et de la tradition par excellence. L'aliénation du peuple et la tradition du *coronelismo*, du mysticisme et du *cangaço*, sont représentées comme des obstacles (et non comme des étapes) au progrès symbolisé par la révolution nihiliste, laquelle constitue l'affirmation de la téléologie du film qui remettrait tout à zéro, avant d'instaurer la révolution socialiste. De modernes dans le film, il n'y a que les idées ambiguës d'Antonio, le personnage relais, lié à l'instance narrative et à l'idéologie de son créateur.

Dans le film *Os fuzis*, cette apologie de la ville et de la technologie apparaît dans le conflit qui oppose les soldats au peuple. L'opposition entre la ville progressiste et l'intérieur retardé apparaît très clairement lorsque l'un des soldats essaie, à l'intérieur d'un bar, d'humilier le peuple en lui demandant le nom des pièces du fusil qu'il a démonté, symbole de la modernité technologique. Le peuple, à l'évidence, n'y arrive pas. Il est nécessaire que Gaúcho, un autre membre de la ville, vienne le secourir car il est incapable de le faire tout seul.

Cette opposition entre le progrès des villes et le retardement de la campagne apparaît aussi dans la représentation des camions qui sont associés aux personnages venus de la ville. D'ailleurs, c'est en raison de leur retardement et de leur manque de technologie que Gaúcho reste coincé dans le village. Ayant eu un problème avec l'une des pièces de son camion, Gaúcho, en raison du manque de mécaniciens dans le village, est obligé d'envoyer son assistant la réparer dans la capitale. Il dit à son assistant qu'il doit faire vite car il n'a pas envie de pourrir dans un tel trou.

Mais la technologie est aussi représentée comme l'ennemie du peuple. D'abord dans la figure du fusil qui sert à défendre le patron de l'entrepôt, mais aussi à les tuer (comme dans le cas de l'assassinat d'un paysan par l'un des soldats, un paysan dont nous ne voyons jamais le visage pour mieux symboliser l'idée de totalité, de la partie d'un tout). Puis dans la scène des camions qui amènent les soldats (tandis que le peuple se déplace souvent à pied) et les fusils et emportent la nourriture qui devrait les nourrir.

Quant à l'opposition archaïque versus moderne ou ignorant versus éclairé, elle apparaît dans les formes différentes et opposées des deux structures narratives qui constituent le film, puisque *Os fuzis* présente une partie documentaire et une partie fictive. La grande majorité des scènes du peuple, des plans statiques qui dénoncent l'arrêt dans le temps de ces vies, sont liées à la religion. Ils

apparaissent souvent en pérégrination, suivant le bœuf saint, dans des processions, en cherchant à manger et à boire ou en enterrant leurs enfants. La religion semble omniprésente dans leur vie. Dans la bande son, nous entendons la voix off du leader messianique ou des chants religieux. Tout cela pour mieux construire la vision d'un peuple pusillanime, mystique, aliéné, retardé et lâche ou tel qu'un enfant incapable de se défendre tout seul et qui doit être protégé. Dans la partie fictive, où il y a l'opposition entre Gaúcho et les soldats, notamment Mário, les plans sont plus changeants, plus agités. Dans leurs conversations ils questionnent les choses, se posent des questions : ils pensent.

Cette vision apologétique de la ville par opposition à une campagne rétrograde change dans les films de la deuxième phase. Nous pouvons citer la représentation de la ville dans les films *Terra em transe* et *A grande cidade (La grande ville)*, réalisé par Carlos Diegues en 1966, tous deux de la deuxième phase du cinéma novo. *La grande ville*, deuxième long-métrage de son réalisateur, sorti un an avant le film de Glauber Rocha, commence avec un plan surplombant la baie de Guanabara, une espèce de *stablising shots*¹⁰⁴⁶, durant lequel nous pourrions lire le texte d'un père jésuite du XVIIème siècle, Simão Vaconcellos, qui exalte la beauté et la grandeur de la ville et entendre la narration extra-diégétique d'un match de football. La ville, semble nous dire l'instance narrative, dominée par l'aliénation symbolisée par le football, serait stagnée dans le temps et traverserait des moments identiques à ceux du XVIIème siècle ou - autre lecture plus en adéquation avec la diégèse du film qui est développée par la suite - que la beauté et la grandeur de la ville appartiendraient au passé, la réalité du présent étant beaucoup moins glamour et luxuriante.

Tout de suite après le plan d'ouverture, apparaît soudainement le personnage de Calunga (Antonio Pitanga) avec son discours exaltant la ville : « Quiconque a vu Rio de Janeiro, ne pourra pas cacher son admiration pour les grandes et belles choses qui s'offrent à nos vues. Cette terre est la plus fertile et luxuriante qui existe au Brésil. C'est un paradis terrestre. Combien de terres dans le monde sont un paradis terrestre ? ». Le texte, qui est dit tourné vers la caméra, vers le public, est énoncé de manière très ironique, avec un petit sourire sardonique de l'acteur. Dans sa partie finale, lorsque le texte parle de fertilité et de luxuriance, Calunga, qui jusqu'alors parlait devant une photo de la baie, apparaît au milieu de la nature, une sorte de brousse, à quelques mètres d'une lagune qui ressemble à un marais, sans aucune construction ou végétation plus développée. Ce qui est montré vient contrarier de manière quasiment cynique ce qui est énoncé par le texte.

Ensuite, Calunga apparaît au milieu d'une ville chaotique qui semble surpeuplée, où les personnes ne se parlent pas et circulent au milieu des vendeurs ambulants et des automobiles, allant dans

¹⁰⁴⁶ Un plan invariablement statique aussi connu par "plan de situation", dans la mesure où il nous permet de situer l'action où se déroulera le film.

différentes directions, comme si elles étaient déboussolées. Il s'arrête devant un cinéma qui présente un film américain, *The black shield of Fallworth* (*O escudo negro de Falworth*, en portugais, et *Le chevalier du roi*, en français, de Rudolf Maté, États-Unis, 1954), l'un des premiers films en Cinémascope. C'est comme si le réalisateur voulait dénoncer la domination du marché cinématographique brésilien par les Américains, mais surtout l'omniprésence des Américains au Brésil après le putsch militaire et l'aliénation du public/population, à qui il demande, en regardant la caméra : « Qu'est-ce que vous faites au cinéma ? ». Au-dessus du titre du film américain, sur la façade du cinéma, nous lisons les mots « noite » (nuit) et « libertad », comme s'il s'agissait d'un oxymoron qui définissait la situation du Brésil de l'époque qui vivait une période obscurantiste et sans aucune liberté.

Le film raconte l'histoire de Luzia (Anecy Rocha) qui part à Rio de Janeiro pour retrouver son fiancé qui, entre-temps, est devenu un trafiquant et habite une favela. La ville est représentée presque comme un grand chantier, comme si elle était en construction, avec des *Nordestinos* devenus fous qui parquent dans les rues et d'autres qui, désillusionnés de l'eldorado des grandes villes, ne pensent qu'à retourner au *sertão* comme le personnage d'Inácio (Joel Barcellos) qui travaille dans le bâtiment. La ville est montrée comme un enfer, plein de personnes oisives, de chômeurs, de vendeurs ambulants, de mendiants, d'artistes de rue, mais aussi de camions et de petits canons de l'Armée de Terre et ne ressemble en rien à la ville éclairée et progressiste à laquelle les films de la première partie faisaient allusion. Dans ce film, la ville est violente, symbole de la corruption des valeurs morales des *Nordestinos* qui se débrouillent comme ils peuvent : comme *malandro* (Calunga), comme travailleur exploité (Inácio) ou comme bandit (Jasão/Leonardo Villar) qui se venge à sa façon du système injuste. Dans le film, le Nord rime, comme le dit Luzia, avec la mort dont elle et Jason seront victimes à la fin. En fait, ces personnages du *Nordeste* présents dans le film, représentent, en quelque sorte, le retour des cinéastes eux-mêmes vers les villes. Après le coup d'État, les problèmes éludés dans la première phase montrent finalement leur visage avec tout ce qu'ils ont de plus cruel et violent.

Le film *Terra em transe* commence là où finit le film *Deus e o diabo*, avec l'arrivée de Manuel en ville, mais aussi, nous l'avons dit ci-dessus, avec le retour de l'intellectuel à la ville qu'il avait au départ échangée contre le *sertão*. Mais, au contraire des films de la première phase, la ville dans ce film, qui reflète la désillusion totale de la gauche en essayant de synthétiser sa position ambiguë et oscillante avant le putsch militaire de 1964 qui a mis fin à ses rêves révolutionnaires, est représentée comme chaotique, confuse et en transe. La ville aurait perdu son aura de modernité et de rationalisme qui la caractérisait. Par conséquent, dans cette logique de dégradation et de « primitivisation » de la ville, qui apparaît atteinte par des vagues d'irrationalismes dont elle se

croyait exempte, il semble absolument cohérent que Glauber Rocha l'ait représentée comme si elle était noyée dans une sorte de folie carnavalesque.

Avec leur critique rationaliste de l'univers culturel des pauvres, les cinéastes du cinéma novo, issus des classes moyennes, se plaçaient à l'extérieur de la culture populaire. Ils n'ont jamais essayé, dans la phase qui nous concerne ici, de l'analyser de l'intérieur, en essayant de comprendre sa logique particulière, et non à partir d'une position de classe ou de l'utilisation d'une autre culture, supposée être supérieure, comme paradigme. Dans cette analyse exogène, ils auraient oublié de considérer deux aspects fondamentaux de la culture des pauvres : la fonction « escapista» (l'échappatoire, la fuite) et son importance au sein de l'aspect clanique du pays.

2.6 – La culture populaire comme une forme de résistance

Ici nous allons analyser deux aspects de la culture populaire qui furent ignorés par les cinémanovistes et qui, pour plus ambivalents qu'ils soient, peuvent être perçus comme deux formes de résistance et qui ont une énorme importance dans la vie des pauvres.

2.6.1 - L'escapismo

Nous considérons comme « escapistas» toutes ces solutions qui servent à détourner l'homme du présent et qui peuvent être de plusieurs types. Ambivalent, l'« *escapismo*» apparaît dans la vie du peuple à la fois comme une forme de conformismo, mais aussi comme une valve d'échappement, un moment de fuite temporaire de la réalité, comme dans les grandes fêtes populaires (y compris le football ainsi que n'importe quel type de spectacle ou concert), qui constitue à la fois un déni de la réalité (comme dans le cas des utopies et des religions auxquelles les pauvres recourent, dans une sorte de dernier recours, en quête du miracle qui pourrait changer leur vie difficile) qu'une forme de résistance qui peut être passive ou pas. De tous ces moments qui rendent possible l'oubli et/ou la négation du réel, nous analyserons ici l'importance et les particularités du miracle (ou des promesses de miracle) dans la vie des pauvres brésiliens.

La religion populaire, comme n'importe quelle forme d'utopie, peut parfois être perçue comme une forme de négation, plus consciente que l'on imagine, de la réalité et comme une forme d'utopie qui, elle aussi, transfère le salut, comme l'idée de miracle, vers l'avenir, toutes les deux (miracle et utopie) cherchant un remède à une réalité contrariée. Ne croyant plus aux promesses des autorités politiques, l'homme simple se réfugie dans le religieux parce que celui-ci lui apporte le baume

immédiat dans la promesse de changement utopique et miraculeux dont il a besoin pour supporter la vie difficile. Cela, néanmoins, ne l'empêche pas de souhaiter qu'il y ait des changements plus efficaces, définitifs et immédiats dans le présent. D'ailleurs, nous avons vu que, dans l'histoire du messianisme au Brésil, à plusieurs reprises, certains de ses mouvements n'ont pas attendu la venue d'un messie pour opérer des changements radicaux, bien que temporaires, dans la vie de l'homme simple de l'intérieur du pays. Ainsi, au contraire de ce que les films représentent, l'option religieuse n'était pas la cause des malheurs du peuple, mais la conséquence. Ils espéraient trouver dans le transcendantal la protection qu'ils n'avaient pas sur terre. Comme le note Max Weber :

« Le sort du paysan est si fortement lié à la nature, si dépendant de processus organiques et d'événements naturels et en soi si peu orienté vers la systématisation rationnelle, y compris d'un point de vue économique, qu'il ne dévient généralement l'un des porteurs d'une religiosité que dans le cas où il est menacé d'esclavage ou de prolétarisation par des puissances intérieures (fiscale ou seigneuriales) ou extérieures (politiques)¹⁰⁴⁷ ».

Cette option peut-elle être considérée comme une forme d'aliénation ? Pas plus que la croyance des intellectuels dans une révolution socialiste qui serait imminente et qui n'a jamais eu lieu. Indifférente à la question de l'aliénation, la foi religieuse apparaît aussi comme un rafraîchissement et un soulagement et, dans ce cas, le pauvre se retrouve dans la même situation qu'un malade condamné par les médecins mais qui, malgré la mort imminente, n'arrête jamais ses médicaments. Ces derniers ne renverseront pas le diagnostic clinique, mais procurent un soulagement temporaire. Le malade démontre de cette manière son attachement à la vie en attendant, jusqu'à la dernière minute, qu'un miracle survienne pour le sauver.

Pour ceux qui ne sont pas dans la position du moribond, il est très facile de critiquer ou de considérer exagéré son attachement à la vie, ainsi qu'il est facile pour les intellectuels de classe moyenne de condamner certaines manifestations populaires sous l'accusation qu'elles ne changeraient en rien la vie des personnes. S'ils vivaient la vie de difficultés, de souffrance, d'abandon et de marginalisation des pauvres, ils sauraient, comme le dit Guimarães Rosa dans son roman *Grandes Sertão : veredas*, que « n'importe quel amour est déjà un peu de santé, un repos dans la folie » quotidienne. La question de l'aliénation dépend du point de vue social et idéologique de celui qui critique. Ce qui est invariablement considéré comme aliénant par les intellectuels représente pour les pauvres, la plupart du temps, une espèce de refuge, de petite échappée dans la forme d'une résistance passive à une situation désespérée face à laquelle ils pensent avoir épuisé

¹⁰⁴⁷ WEBER, Max. *Sociologie de la religion*. Traduit et présenté par Isabelle Kalinowski. Paris: FlamMárión, 2006. p. 206.

toutes les solutions terrestres. Autrement, il ne leur resterait qu'à renoncer à la vie, à l'idée d'un miracle, comme le patient malade qui renoncerait aux médicaments.

Les cinémanovistes critiquaient la religion sans chercher à comprendre les multiples déterminismes et variables sociologiques et politiques de la foi du peuple qui ne gardait aucun lien avec l'Église en tant qu'institution. En ce sens, il est par ailleurs plus cohérent de parler de croyance que de foi. Cette dernière est, invariablement, le fruit d'une réflexion intérieure plus mûrie et de longue haleine. Elle possède quelques certitudes d'ordre théologique, de la vérité divine. La foi « est l'accueil dans la grâce de la vérité révélée qui permet de pénétrer le mystère dont elle favorise une compréhension cohérente¹⁰⁴⁸».

Quant à la croyance, elle est plus intuitive, subjective, irrationnelle, incohérente, changeante et terrestre. Elle est, invariablement, une croyance de l'ici-bas et est constamment associée à une nécessité, à une carence, à un besoin de quelque chose. On croit à quelque chose sans nécessairement en comprendre le sens, ce qui explique cette instabilité du croyant qui peut croire en plusieurs choses en même temps et les abandonner au fur et à mesure que ses vœux sont exaucés. En outre, la croyance est aussi plus ambivalente que la foi dans la mesure où elle est à la fois une affirmation de soi, d'un libre arbitre, et un suivi à l'aveugle de quelqu'un (un leader messianique) dans l'attente de quelque chose (l'accomplissement d'une bienfaisance) sans, toutefois, le besoin de respect pour une institution quelconque ou pour un monarque suprême autre que celui qui les guide. Invariablement, les mouvements se dissipent après la mort de leur leader.

Dans la religion populaire, où la croyance est le corollaire des malheurs et non leur cause, on croit au miracle comme à une forme de rédemption et de ré-ordonnement d'un réel insatisfaisant. Comme l'observe Marilena Chaui, le miracle :

« est d'une étourdissante simplicité pour l'âme religieuse populaire (et éloigné pour les théologies, qui le tolèrent à peine à l'extrémité de la religiosité), puisque c'est le miracle qui restaure l'ordre prédéterminé du monde par un effort de l'imagination et de la volonté. Soutien des religions populaires, le miracle est la véritable profanation cosmique pour les religions purifiées, intériorisées et rationalisées. Dans les religions officielles purifiées, Dieu est raison (préparant la désacralisation du monde). Dans les religions populaires, Dieu est volonté. *Le miracle, en même temps qu'il affirme la toute-puissance de la divinité à laquelle il fait appel – et qui n'aurait pas le moindre intérêt si elle n'était pas capable de restaurer le véritable cours de ses décisions – manifeste une relation strictement personnelle avec le suppliant – rend proche le pouvoir distant, rend le visible invisible, assure que l'appel et le cri ont été, finalement, entendus*¹⁰⁴⁹».

¹⁰⁴⁸ GEFFRÉ, Claude. «Foi, croyance et religion». Revue Mission de L'Eglise, 162 (hors série), janvier 2009. Texte consulté le 10 dec 2012 sur http://www.dominicains.fr/menu/nav_magazine/Reflexion/Reflexions-theologiques/Foi-croyance-et-religion.

¹⁰⁴⁹ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 85. (C'est nous qui soulignons).

Ou encore comme l'observe Michel de Certeau qui, à partir d'une analyse du langage employé par les paysans qui vivaient autour du leader messianique Frei Damião à l'intérieur de l'état du Pernambuco, associe les particularités du miracle à celles du champ idéologique :

« les récits de miracles sont aussi des chants, mais graves, relatifs non à des soulèvements mais au constat de leur permanente répression. Malgré tout, ils offrent au *possible* un lieu imprenable, car c'est un non lieu, une utopie. Ils créent un espace autre, qui coexiste avec celui d'une expérience sans illusion. Ils disent une vérité (le miraculeux), non réductible aux croyances particulières qui lui servent de métaphores ou de symboles. Ils seraient à côté des analyses des faits l'équivalent de ce qu'une idéologie politique introduit dans cette analyse¹⁰⁵⁰».

Et il poursuit, affirmant qu'à partir de cet usage particulier de la notion de miracle :

« *Les 'croyants' ruraux déjouent ainsi la fatalité de l'ordre établi.* Et ils le font en utilisant un cadre de référence qui, lui aussi, vient d'un pouvoir externe (la religion imposée par les missions). Ils réemploient un système qui, bien loin de leur être propre, a été construit et répandu par d'autres, et ils marquent ce réemploi par des 'super-stitions', *excroissances de ce miraculeux que les autorités civiles et religieuses ont toujours soupçonné, à juste titre, de contester aux hiérarchies du pouvoir et du savoir leur 'raison'. Un usage ('populaire') de la religion en modifie le fonctionnement.* Une manière de parler *ce langage reçu le mue en un chant de résistance, sans que cette métamorphose interne compromette la sincérité avec laquelle il peut être cru, ni la lucidité avec laquelle, par ailleurs, sont vues les luttes et les inégalités cachées sous l'ordre établi*¹⁰⁵¹».

Autant pour Chaui que pour Certeau, le miracle, outre être une forme de résistance à la religion officielle, est une façon de fuir et de nier la réalité qui est loin d'être le simple produit de l'imagination voulu par Feuerbach¹⁰⁵². Ainsi, au contraire de ce que supposent les intellectuels de gauche brésiliens, incapables de se rendre compte de son ambivalence, la conception religieuse du miracle n'est pas forcément synonyme d'aliénation, puisqu'il n'y a pas de rupture ou séparation du réel, mais une tentative de restauration à partir d'une négation. Les pauvres croyaient dans les leaders messianiques parce qu'ils ne croyaient plus dans les institutions, dans les élections, dans les partis ou dans les hommes politiques. Croire dans le miracle en devenir est nier au réel et aux institutions toute possibilité de changement en affirmant que l'unique forme d'aide, s'il y a, ne

¹⁰⁵⁰ CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990. p. 34. Vol 1. *Arts de faire* (c'est l'auteur qui souligne).

¹⁰⁵¹ Idem. p. 34-35. (C'est nous qui soulignons).

¹⁰⁵² FEUERBACH, Ludwig. *L'essence du christianisme*. Op. cit. p. 232.

pourra plus venir du monde inégal dans lequel ils vivent. Croire à l'hypothèse thaumaturgique c'est, non pas s'aliéner, mais maintenir allumée la flamme de l'espoir en une vie meilleure ; c'est continuer à penser que cela vaut toujours la peine de vivre, c'est contourner l'idée de la mort, souvent dans les paysages arides de l'intérieur du pays. Comme le note Robert Muchembled, « Protéger son corps, sa famille, ses animaux et ses biens est le souci constant du paysan. Accroître ses richesses l'occupe également beaucoup. *Le travail n'y peut suffire et, dans un monde de pénurie pour les masses, le seul espoir en ce domaine s'accroche à des recettes magiques*¹⁰⁵³».

Mais la religion peut aussi être perçue comme une forme de philosophie populaire¹⁰⁵⁴, dans le sens où c'est à travers elle que le sens commun essaie d'expliquer, de comprendre et de donner sens aux phénomènes empiriques qui régissent la vie quotidienne. En analysant la ressemblance entre la manière dont l'homme recourt à la pensée religieuse pour expliquer les notions de souffrance et de perplexité et, dit autrement, la manière dont le religieux interviendrait pour les éclaircir et/ou les soulager par rapport à ces deux notions, l'anthropologue américain Clifford Geertz soutient que :

« L'étrange opacité de certains événements empiriques, l'imbécile manque de sens d'une douleur intense ou inexorable et l'énigmatique inexplicabilité de la flagrante iniquité, tout cela soulève la suspicion inconfortable que peut-être le monde, et partant la vie de l'homme dans le monde, n'ait pas effectivement un ordre authentique quelconque – aucune régularité empirique, aucune forme émotionnelle, aucune cohérence morale. La réponse religieuse à cette suspicion est souvent la même : la formulation, par le biais de symboles, d'une image d'un tel ordre authentique du monde, qui résoudra et même célébrera les ambiguïtés perçues, les énigmes et paradoxes de l'expérience humaine. L'effort n'est pas pour nier l'indéniable - qu'il existe des événements inexplicables, que la vie blesse ou que la pluie tombe sur le juste – mais pour nier qu'il existe des événements inexplicables, que la vie est insupportable et que la justice est un mirage¹⁰⁵⁵».

Mis à part le fait que nous pensons que les religions populaires au Brésil ne sont pas une tentative de nier que « la justice est un mirage », mais, au contraire, qu'elles sont corollaires de la constatation de ce mirage, qu'elles doivent leur existence, au moins leur prolifération, presque entièrement à une sorte de désenchantement du monde provoqué, entre autres choses, par la constatation des

¹⁰⁵³ MUCHEMBLE, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV-XVII siècle)*. Op. cit. p. 106. (C'est nous qui soulignons).

¹⁰⁵⁴ Luc Ferry affirme que « les grandes religions nous promettent [...] que nous allons pouvoir grâce à elles surmonter nos peurs les plus profondes et parvenir ainsi à une vie bonne. Mais elles le font cependant à une condition bien précise : c'est que nous nous en remettons tout entiers et sans réserve à un Dieu transcendant en lequel nous devons avoir foi et confiance (le mot latin *fides* désigne d'ailleurs à lui seul ces deux composantes de la croyance religieuse). Pour être sauvé, il faut passer *par la foi et par un autre*. La philosophie nous promet bien la même chose, mais elle nous assure que nous pouvons y arriver *par la raison et par nous-mêmes* ». In: FERRY, Luc. *Vaincre les peurs: la philosophie comme amour de la sagesse*. Paris: Odile Jacob, 2006. p. 35. (C'est l'auteur qui souligne).

¹⁰⁵⁵ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC Editora, 1989. p. 79.

injustices et des inégalités, nous sommes d'accord sur le fait que la religion est pensée comme un outil qui permettrait au peuple de chercher une réponse à certains phénomènes du quotidien.

A partir d'une analyse qui considère certains mouvements messianiques brésiliens comme des mouvements politiques à base religieuse, Marilena Chaui note que loin d'être uniquement la conséquence du sentiment d'abandon qui caractérisait les populations marginalisées, comme cela a été le cas pour certaines d'entre eux, quelques-uns (Canudos, Juazeiro et Contestado) ont constitué des réponses concrètes aux problèmes sociaux et politiques concernant les pauvres des régions où ils ont eu lieu, ce qui les empêche d'être considérés comme des mouvements aliénés¹⁰⁵⁶.

D'après la philosophe brésilienne, parmi les réponses données par les millénaristes brésiliens, il y en aurait trois qui auraient un fondement religieux. La question de la justice, qui concerne l'ordre général du monde et non des aspects particuliers de l'ordre social ; le désir de changement immédiat et profond de la situation environnante que la répression mute en changement dans l'avenir et, troisièmement, en raison du sentiment de faiblesse et d'impuissance qu'ils éprouvent face aux puissantes classes dominantes, les plus démunis estiment « qu'ils ne pourront changer l'ordre en vigueur que s'ils s'unissent pour former une communauté véritable et nouvelle, indivise, prototype du monde en devenir¹⁰⁵⁷ ». La philosophe attire encore l'attention sur les similitudes entre Canudos, Contestado et les confréries anabaptistes et puritaines de l'Europe du XIX^{ème} siècle, ainsi qu'avec l'organisation des partis de gauche.

La troisième caractéristique désignée par Chaui attire notre attention sur l'importance du sentiment d'affiliation à une communauté pour les subalternes. Abandonnés par l'État, ils ressentaient le besoin d'appartenir à une collectivité, à une sorte de confrérie, afin de chercher la solidarité des autres et ne pas se sentir plus seuls qu'ils ne l'étaient déjà, mais aussi et surtout, comme souligne la philosophe, dans le dessein de constituer un groupe qui pourrait se transformer en un atout dans leur lutte pour de meilleures conditions de vie. Mais l'intérêt pour l'aspect clanique n'est pas une particularité des subalternes.

Ainsi, il est important de connaître ces mécanismes de valorisation des caractères associatifs en place dans certaines sociétés en voie de développement, où ils sont plus récurrents que dans les sociétés développées, pour comprendre l'importance pour le peuple des associations à caractères religieux, comme le messianisme et le *candomblé*, et festifs, comme le carnaval et même le football (avec ses groupes de supporters). Comme nous allons le voir maintenant, le sentiment d'appartenance est très important pour des sociétés aussi stratifiées que la brésilienne, pour lesquelles il en constitue l'une des particularités.

¹⁰⁵⁶ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Op. cit. p. 75.

¹⁰⁵⁷ Idem. p. 76.