



HAL
open science

La construction identitaire de l'adolescent face à l'absence du père à travers la production cinématographique brésilienne

Lucie Chérel

► **To cite this version:**

Lucie Chérel. La construction identitaire de l'adolescent face à l'absence du père à travers la production cinématographique brésilienne. Art et histoire de l'art. 2012. dumas-00714101

HAL Id: dumas-00714101

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00714101v1>

Submitted on 3 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Master Langues et cultures étrangères et régionales.

Les Amériques

**La construction identitaire de
l'adolescent face à l'absence du père à
travers la production
cinématographique contemporaine
brésilienne**

Lucile CHEREL

Directrice de recherche : Mme Rita GODET

2011

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Master Langues et cultures étrangères et régionales.

Les Amériques

**La construction identitaire de
l'adolescent face à l'absence du père à
travers la production
cinématographique contemporaine
brésilienne**

Lucile CHEREL

Directrice de recherche : Mme Rita GODET

2011

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Rita Godet, pour le temps dédié à ce travail et pour ses précieux conseils.

Je voulais également remercier mon co-directeur, Rogério Lima, qui m'a permis de poursuivre mes recherches à Brasilia, ainsi que Jorge Nóvoa, à Salvador de Bahia.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui ont contribué, d'une forme ou d'une autre, à la réalisation de ce mémoire.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	6
I- Socialisation primaire: socialisation par la famille.....	17
A- Profil des familles.....	17
1- Une première approche visuelle : l'importance du document iconographique.....	17
2- Cadre spatio-temporel.....	19
3- Des familles nombreuses sans figure paternelle	21
B- Profil des adolescents	23
1- Une triple alliance de classe-sexe-race	23
2- Nego, Cocada, Josué et Reginaldo : quatre jeunes adolescents.....	26
3- Dario, Dênis et Dinho : l'entrée dans le monde adulte.....	28
4- De l'importance du nom hérité du père	29
C- La figure du père et ses représentations	31
1- Le pouvoir des images	33
2- L'évocation permanente du père.....	34
3- L'irresponsabilité du père	35
D- La figure maternelle	41
1- Les mères chefs de famille	41
2- Une continuité entre les mères : Cleuza et Inacia	45
3- Un discours péjoratif	46
4- Une attitude paradoxale	47
5- Relations mère/fils.....	49
6- Relations privilégiées mère/fille	55
E- Les relations fraternelles.....	58
1- Solidarité et complicité	59
2- Le langage, révélateur d'un état sociétal.....	60
3- Transfert d'autorité paternelle	65
4- Une inquiétude justifiée	66
II- Socialisation secondaire	67
A- Milieu professionnel.....	67
1- L'identité professionnelle : une obsession permanente.....	67
2- Un élargissement des réseaux sociaux	69
3- De jeunes pères à la dérive : l'exemple de Dênis.....	71
B- Les relations avec les pairs	73
1- L'exemple de Nego et Cocada.....	73

2-	Groupes de pairs et langage	78
C-	Influence des médias dans la socialisation	80
1-	Les dangers de la télévision	80
2-	L'exemple de Dora	82
3-	Représentations de genre	83
4-	Un outil de persuasion	84
D-	L'absence de l'institution scolaire	86
III-	La construction identitaire à travers les différentes formes de socialisation	88
A-	Des prises de risques à l'évocation du suicide	88
1-	Le vol	89
2-	Les drogues	91
3-	Le suicide	92
B-	L'ailleurs, « partir pour savoir qui l'on est »	94
1-	Camionneur : un « îlot refuge »	94
2-	Une envie de liberté et d'indépendance	97
3-	<i>A estrada</i> : un symbolisme récurrent	99
C-	L'idéalisation du père et figures de substitution	100
1-	Un père exemplaire	100
2-	Des pères de substitution	101
D-	Au-delà du déterminisme : des destins sur le fil	107
1-	Un phénomène transgénérationnel	107
2-	Une continuité symbolique	109
CONCLUSION	115
BIBLIOGRAPHIE	120
Ouvrages	120
Sources électroniques	126
Références filmiques	129
ANNEXES	130
ANNEXE 1 : Jaquettes des DVD	130
ANNEXE 2 : Synopsis des films	134
ANNEXE 3 : Récompenses des films	136

INTRODUCTION

Dans un contexte de mondialisation où l'individualisme est grandissant, les pays sont souvent confrontés à une crise identitaire. En effet, face à la globalisation des échanges et à l'ouverture des frontières, les différents états se retrouvent chaque jour un peu plus confrontés au multiculturalisme. Chacun doit alors tenter d'appréhender ces nouveaux espaces de sociabilité et ces nouvelles cultures afin de confronter son identité et de la renégocier en permanence en prenant soin de ne pas tomber dans un processus d'assimilation qui consisterait à nier sa culture d'origine au profit du modèle culturel occidental dominant. Hier perçue comme une donnée immuable, déterminée pour toujours, l'identité apparaît aujourd'hui aux yeux des sociologues, entre autres, comme une notion en perpétuelle évolution dès la naissance et jusqu'à la mort en fonction des interactions avec les différents acteurs de la société, au niveau individuel ou collectif, imposé ou négocié. Aujourd'hui, la multiplicité des groupes d'appartenance, qui permet à l'individu à la fois de s'identifier et de se différencier, est toujours plus grande : « plus fondamentales dans la construction identitaire individuelle, les identités sociales de groupes demeurent le plus souvent liées à la socialisation familiale, à la condition professionnelle, ethnique, religieuse »¹ et permettent ce bricolage identitaire individuel introduit par Lévi-Strauss. Cependant, la socialisation commence inévitablement par la famille, sphère primaire non négociée. Le concept de famille évolue en permanence tout comme les changements sociaux, au long du XX^{ème} siècle et déjà au début du XXI^{ème} siècle : ils se transforment et continuent de transformer nos institutions sociales et économiques. Actuellement, la famille permet à chacun de ses membres de construire son identité indépendamment les uns des autres contrairement au rôle de transmission morale et patrimoniale qu'elle jouait auparavant; or, au sein de la cellule familiale, les rôles du père et de la mère restent primordiaux et l'absence d'un des parents peut avoir des conséquences sur la construction identitaire de l'enfant. Néanmoins, il est difficile aujourd'hui de continuer à parler de famille structurée en ayant pour point d'ancrage la famille traditionnelle ou famille nucléaire (constituée d'un couple et de leurs enfants, d'un couple sans enfant ou encore d'un adulte et de ses enfants) mise en lumière par Philippe Ariès². En effet, dans un contexte néolibéral globalisé, on assiste à une décomposition de la famille traditionnelle, à l'explosion

¹RUANO-BORBALAN, J.-C. Introduction générale, p1-10 dans *L'identité, l'individu, le groupe, la société*. p.6

² ARIES, P. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*.

de ce modèle, qui laissent place à de nouvelles structures familiales, qu'il s'agisse de couples homosexuels, de familles monoparentales, de familles recomposées... Une des conditions du bon déroulement de ce travail sera de prendre en compte la rupture avec cette apparence familiale, prémisses de notre recherche lorsqu'on est confrontés aux classes défavorisées. Le concept de famille implique donc beaucoup plus que de simples liens de consanguinité pour décrire la structure familiale, ce qui implique de le repenser dans le contexte brésilien en considérant les négligences subies par les enfants et les adolescents. D'ailleurs, intégrer la violence comme donnée inhérente dans l'interprétation de la structure familiale par les adolescents est important pour comprendre la variation et l'élargissement du concept de famille, qui, selon moi, ne correspond plus aujourd'hui à l'espace domestique qui évoque la tendresse, le bien-être, les valeurs morales, l'union... un portrait éloigné du quotidien analysé.

Le père a pendant longtemps été considéré comme le chef de la famille, synonyme d'autorité et de respect mais aussi de travail et d'argent. Cette tradition de la famille patriarcale a entraîné un abandon des études psychologiques ou sociologiques sur le rôle du père comme membre de l'institution familiale³. Cependant, les changements socio-économiques et culturels qui ont vu le jour au long de ces dernières décennies ont permis de replacer le rôle du père au centre des débats. S'il était considéré comme un être jouant un rôle mineur durant les premières années de vie du bébé, les psychologues et sociologues reconnaissent aujourd'hui son importance primordiale dès les premiers jours qui suivent la naissance. De plus, si la paternité était perçue comme un comportement inné, on est aujourd'hui conscient que ce rôle s'apprend chaque jour, il s'agit d'une relation qui se construit durant la vie par les liens qui se tissent entre l'enfant et le géniteur. Ainsi, la présence physique ne suffit pas, contrairement à ce qu'on a pu croire auparavant, le père (biologique ou non) doit maintenir une relation socio-affective avec son enfant à travers l'éducation, l'amour, l'attention et la protection qu'il lui porte. On pourrait alors considérer la définition suivante de la paternité comme une base pour notre travail,

« La paternité est une expérience humaine profondément liée à des compromis sociaux et institutionnels qui la légitiment, c'est-à-dire, une construction qui doit être comprise face au contexte socio-culturel d'un temps. »⁴.

³ Au sujet de l'histoire de la désertion de paternité au Brésil, se référer au chapitre 3 de l'ouvrage d'A.-L. THURLER, *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*, pp191-214. La sociologue retrace l'héritage occidental romain et du droit canonique. Elle s'intéresse ensuite à la monarchie du XIXème siècle avant de revenir aux origines de la famille patriarcale brésilienne à travers l'homme européen et les femmes indigènes, puis noires. Elle termine son chapitre sur une présentation de la « *Roda dos Expostos* » ou « *Tour d'abandon* », lieu où les mères pouvaient déposer leur bébé de manière anonyme.

⁴Définition proposée par Inês Hennigen et Neuza Guareschi, dans l'article de Everton Leandro Da Costa, disponible sur la page web <http://www.feb.br/revistafebre/Paternidade_Socio_Afetiva_-_Everton.pdf>

Cependant, en règle générale, dans les pays occidentaux, il s'avère que les chercheurs s'intéressent davantage aux évolutions de la figure paternelle dans les milieux bourgeois que dans les milieux populaires plus précaires, où le père ne fréquente pas les services d'aide⁵ tandis qu'au Brésil, des travaux ont été menés sur le sort des femmes seules confrontées à l'absence de leur conjoint et à l'éducation de leurs enfants. Comme le constate Cristiane S. Cabral,

« l'invisibilité du père adolescent est un fait et le débat sur la grossesse adolescente est imprégné des conceptions normatives qui impriment des contours de « précocité » et de « problème » à l'évènement – une problématisation en termes de différences de genre et de classe qui traverse ce phénomène étant absente. »⁶.

Pourtant, la figure paternelle mérite toute notre attention si l'on veut cerner les défis sociaux d'un temps.

La paternité au Brésil, issue de la tradition de la famille patriarcale romaine est passée d'un statut de vérité juridique à une vérité biologique avant d'être considérée comme un défi socio-affectif, reconnu par la Constitution Fédérale de 1988. Or, paradoxalement, le Brésil doit faire face à un problème actuel, celui de la non reconnaissance du père à la naissance. En effet, l'absence de reconnaissance paternelle est une réalité brésilienne mise en lumière depuis peu, notamment par Ana Liési Thurler. Bien qu'il n'existe pas de chiffres officiels, selon une étude qu'elle a menée, environ 30% des enfants naîtraient « sans » père sur ce territoire⁷. Si ce problème n'est pas propre au Brésil, mais serait un phénomène rencontré plus généralement dans les anciens pays colonisés, il s'agit d'un des pays les plus concernés à cause, entre autres, des rapports sociaux de type patriarcal qui y persistent. Elle nous explique que

Toutes les citations, à l'origine en langue portugaise, ont été traduites par mes soins. Version originale, « [a] paternidade é uma experiência humana profundamente implicada com propósitos sociais e institucionais que a legítima, ou seja, uma construção que deve ser compreendida face ao contexto sócio-cultural de um tempo. »

⁵ JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.133

⁶ Version originale : « a invisibilidade do pai adolescente é um fato e o debate sobre gravidez na adolescência esta impregnado de concepções padronizadas que imprimem contornos de « precocidade » e de « problema » ao evento – esta ausente uma problematização em termos de diferenças de gênero e de classe que atravessam o fenômeno » CABRAL, S. C. *Gravidez na adolescência e identidade masculina : repercussões sobre a trajetória escolar e profissional do jovem* < <http://www.scielo.br/pdf/csp/v19s2/a10v19s2.pdf> > 2002, p.181

⁷ A travers une enquête, la *Pesquisa Nacional d'Amostra Domicilio* (PNAD), menée par l'*Instituto de Geografia e Estatística* (IBGE), en 2005, il y avait 56,3 millions de foyers au Brésil ayant le profil suivant : 50% de ces foyers sont des couples avec des enfants, 18,1% sont formés par des femmes seules avec enfants, 15,4% par des couples sans enfant, 10,4% par des célibataires (des retraités, en majorité) et 6,3% sont formés par d'autres types. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=686> MORERA de ALMEIDA

l'arbitraire masculin était et reste souvent perçu comme naturel surtout dans les classes populaires de la société⁸. Nous nous retrouvons ainsi souvent confrontés à des familles monoparentales à l'intérieur desquelles la mère est la chef-de-famille assumant, seule, la survie des enfants. D'autre part, rappelons qu'Ana Liési Thurler, sociologue brésilienne, après plusieurs années de recherches, dans son ouvrage *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*, publié en 2009, fait le constat suivant : s'il existe différentes définitions correspondant à différents rôles du père, la plupart des enfants sans reconnaissance paternelle souffre de l'absence de ces trois formes de figure paternelle (biologique, juridique et socio-affective).

Ce comportement problématique dévoilé par différents acteurs de la société (sociologues, anthropologues, psychologues, enseignants, etc.) entraîne évidemment une redéfinition des rapports homme/femme mais également mère/fils/fille et père/fils/fille particulièrement pendant l'adolescence, période charnière de la vie. En effet, l'adolescence est reconnue par de nombreux sociologues comme étant la période de la vie qui correspond au passage de l'enfance au monde adulte, à une quête identitaire, à une remise en question du concept de « soi » nécessaire à l'acquisition d'une maturité adulte. Comme le souligne, Erik Erikson, « la question du « Qui suis-je ? » devient primordiale pour l'individu en croissance »⁹. L'individu va alors chercher à revendiquer son identité personnelle mais, paradoxalement, il va ressentir un besoin d'identification face au regard des autres. Il est difficile voire impossible de donner une définition unique et unanime de l'adolescence aujourd'hui puisque ce concept serait à présent dépassé aux yeux de certains sociologues qui n'y voient plus de début ni de fin face au chaos-monde dans lequel chacun resterait finalement un éternel adolescent,

« Il semble que nous entrions maintenant dans une forme post-moderne de l'adolescence. La figure de l'adolescence en tant que période constituée, enchâssée entre la période de latence et l'accès à une maturité adulte, semble actuellement mise à mal : les thématiques adolescentes se généralisent en amont et en aval alors que s'estompent les garanties sociales constitutives de l'adolescence comme tranche d'âge particulière et période préservée d'originalité, d'essais et d'erreurs »¹⁰.

⁸ Propos issus d'un article d'Ana Liési THURLER, disponible sur internet à l'adresse suivante, <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-69922006000300007&script=sci_arttext>

⁹ERIKSON, E. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*.

¹⁰ MASSON, A. *L'adolescence aujourd'hui*. p.6

D'autre part, au Brésil, o Estatuto da Criança e do Adolescente considère cette phase comme caractéristique entre douze et dix-huit ans. Selon l'auteur, « l'adolescence [...] est une attitude culturelle. L'adolescence est une attitude ou une posture de l'être-humain durant une phase de son développement, qui doit refléter les attentes de la société sur les caractéristiques du groupe. L'adolescence est donc un rôle social. » Dans sa version originale :

Malgré tout, nous continuerons de considérer ici l'adolescence comme ce passage transitoire entre deux mondes (l'enfance et l'âge adulte) ancré dans le présent pendant lequel cette jeunesse se trouve en période de crise et d'instabilité identitaire faite d'essais, d'erreurs et de doutes. Comme le développe Antoine Masson, une des caractéristiques de cette période est bien l'incessante interrogation, la remise en question permanente (sur sa naissance, ses origines, son identité soudain remise en cause face au soi étranger, à l'autre, sur le monde, le passé, l'avenir...), « le point d'adolescence est encore un lieu et un moment à partir duquel sont questionnés les éléments transgénérationnels, les répétitions familiales et historiques, ainsi que l'organisation sociale toute entière »¹¹. De plus, l'adolescent sera contraint à faire des choix face à un temps du « tout-possible » afin de pénétrer dans le monde adulte, cela après avoir été confronté à une personnalité hétérogène lors d'un passage d' « a-normalité » obligé.

De plus, quand nous nous penchons sur la production cinématographique de ce vaste territoire, nous constatons qu'aujourd'hui ce thème des enfants et adolescents sans père devient récurrent et que la volonté existe de la part des cinéastes de dénoncer ce problème. José Carlos Avellar constate d'ailleurs une évolution quant au traitement des relations père-fils à l'écran. Si les enfants étaient déjà présents sur les écrans du Cinéma Novo, leurs apparitions physiques les montraient dominés par le poids de la tradition patriarcale avec un père au centre des productions cinématographiques incarnant l'exemple (*Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, par exemple). Aujourd'hui, avec l'évolution des sciences sociales et l'importance des problématiques identitaires, on accorde une place non négligeable aux jeunes sur le grand écran¹² qui semblent confrontés à une nouvelle figure paternelle : un père synonyme de contre-exemple (*Abril despedaçado*, *Abril brisé*, de Walter Salles, par exemple) ou un père absent. Walter Salles, dont la préoccupation pour la paternité est apparue très tôt dans sa production cinématographique¹³ et en devient un leitmotiv, évoque d'ailleurs dans une interview ce constat alarmant : « Le grand compositeur Caetano Veloso disait que le Brésil

« é uma atitude cultural. A adolescência é uma atitude ou postura do ser humano durante uma fase de seu desenvolvimento, que deve refletir as expectativas da sociedade sobre as características deste grupo. A adolescência, portanto, é um papel social ».

¹¹ MASSON, A. *L'adolescence aujourd'hui*. Article disponible à l'adresse suivante : <http://www.passado.be/public/_documents/adolescence-aujourd-hui.pdf> (p.4)

¹² AVELLAR, J.-C. Três irmãos, *Cinémas d'Amérique Latine*. n°10

¹³ Que ce soit *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Abril despedaçado* ou *Linha de passe*...

n'est pas une patrie mais une matrice »¹⁴.

Si cette réalité apparaît aujourd'hui dans les écrits (ouvrages, presse, etc...), ces derniers s'attardent davantage sur le sort de la mère seule et les conséquences de l'absence de reconnaissance paternelle, acte allant à l'encontre de la citoyenneté, sur la démocratie, « nous ne pouvons pas préserver les inégalités entre nos enfants. Pour construire une société plus solidaire et un Brésil plus solidaire, l'universalisation de la reconnaissance paternelle est fondamentale »¹⁵. Les études sur ces jeunes semblent, jusqu'à ce jour, quasi inexistantes ; d'autant plus au cinéma, qui s'avère pourtant être un support artistique d'analyse sociologique très intéressant pour analyser ces problèmes. En effet, un certain nombre de cinéastes proposent des films (fictions, documentaires...) qui dressent un tableau sociologique du Brésil mettant en scène des enfants et adolescents sans père. Il nous faudra d'abord préciser en quoi le cinéma représente un support légitime à nos yeux pour mener à bien notre étude et préciser le choix de nos films.

Afin de mener à bien cette étude, nous avons décidé de nous pencher sur la production cinématographique brésilienne en tant que miroir de la société contemporaine brésilienne de cette toute fin de XXème siècle, début de XXIème siècle. Les films réalisés autour de ce sujet et sélectionnés pour cette étude ont été réalisés entre 1998 et 2008¹⁶ et dressent un portrait du Brésil actuel. Il m'a semblé intéressant de sélectionner trois films dont le genre est distinct pour en voir ainsi les ressemblances et les différences: *Central do Brasil* de Walter Salles, une fiction, *Linha de passe* de Walter Salles et Daniela Thomas, un genre hybride entre fiction et documentaire et *Puisque nous sommes nés* de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana, un documentaire¹⁷. Il faudra donc prendre en compte ces différentes échelles dans notre étude. D'autre part, le lieu traité n'est pas le même: si le premier des films est tourné dans le Nordeste brésilien, le second traite du problème des grandes métropoles tandis que le dernier évoque

¹⁴Interview de Stéphane DREYFUS au ciné-rencontre de La Croix disponible, en partie, sur le site internet : <http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2368278&rubId=5548> *Walter Salles parle d' « Une famille brésilienne »*; cf bibliographie

¹⁵ THURLER, A.-L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. Citation à l'origine en portugais, « Não podemos preservar as desigualdades entre as nossas crianças. Para construir uma sociedade mais solidária e um Brasil mais solidário, a universalização do reconhecimento paterno é fundamental ».

¹⁶*Central do Brasil*, 1998; *Linha de passe*, 2008 et *Puisque nous sommes nés*, 2008 ; tous récompensés par de nombreux prix, cf. Annexes

¹⁷ Cf. Annexes, présentation des films étudiés

les deux espaces. Cependant, une piste semble intéressante car ces lieux s'entrecroisent autour d'une quête imaginaire de l'ailleurs qui revient comme un leitmotiv, la volonté d'aller se découvrir autre part : si l'un veut quitter le Nordeste pour rejoindre les grandes villes, l'autre aimerait quitter le paysage urbain pour partir sur les routes du Nordeste. En effet, ce constat nous permettra d'appréhender une réalité brésilienne en tant que phénomène national. D'autre part, il faut soulever un point important : les films sont loin d'être une exacerbation de la violence bien souvent dénoncée par différents critiques à propos de la production cinématographique contemporaine brésilienne. Au contraire, ils proposent un portrait davantage nuancé d'où le qualificatif d'« humaniste » que reçoivent parfois leurs films. En effet, la force du documentaire de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana repose, selon eux, sur le récit des doutes et rêves de deux adolescents sans père du Nordeste. La volonté des réalisateurs est clairement exprimée : ils veulent, grâce à leur film, rompre avec cette vision manichéenne du destin misérabiliste réservé à ces enfants. Trop souvent assimilée au déterminisme, à un avenir fait de violence, de criminalité, ou de drogue, les réalisateurs souhaitent proposer un tableau plus nuancé et objectif de catégorie sociale brésilienne, sans pour autant tomber dans l'autre extrême qui consisterait à nier un fait de société. Selon Walter Salles, « LDP humanise des personnages réels de la périphérie pauliste ouvrant le débat sur la violence urbaine au cinéma pour un nouveau palier ».¹⁸ et selon Marcos Strecker, à propos de la production de ce dernier, il s'agit d'autres visages présentés au cinéma plus poétiques et moins manichéens. Cette affirmation est bien évidemment sujette à polémique, certains affirmant que les productions de ce réalisateur sont trop humanistes, silencieuses et au service d'un marché capitaliste mondialisé alors que ce dernier prône la « *révolution des âmes* »¹⁹. Il est vrai que Walter Salles a vécu une majeure partie de sa vie à l'étranger (notamment en France) et qu'il a peut-être plus de recul sur sa propre nation ou, au contraire, qu'il est plus voire trop utopique sur la réalité contemporaine de ce pays à l'inverse de son frère, João Morreira Salles, plus fataliste et sceptique, qui dénonce ouvertement une violence exacerbée qu'il est grand temps de placer au cœur des débats nationaux. Cependant, notre rôle ici n'est pas d'émettre un jugement sur les tenants et les aboutissants de ces productions mais de tenter, en les décortiquant, de mettre en lumière un fait de société en prenant comme point de départ ces œuvres, révélatrices d'une réalité contemporaine, consciemment ou non, tout en sachant qu'il ne s'agit pas d'une enquête menée sur le terrain mais bien de supports artistiques ayant

¹⁸ LDP : *Linha de passe* – STRECKER, M. *Na estrada : o cinema de Walter Salles*, p.152 Citation originale : « *LDP humaniza personagens reais da periferia paulistana levando a discussão da violência urbana no cinema para um novo patamar.* »

¹⁹ DEBS, S. *Cinéma et littérature au Brésil - Les mythes du Sertao. Emergence d'une identité nationale.* p.224

subi des choix et ayant été orientés selon les envies des cinéastes. Le cinéma en soi s'est aujourd'hui imposé comme le moyen de communication par excellence et son importance pour la compréhension de l'histoire des sociétés n'est plus à prouver. Comme le soutient Marc Ferro²⁰, les documents historiques sont tout aussi susceptibles d'être sujets à une subjectivité quelconque que les films, tout comme la fiction et le documentaire ; ce qui ne les empêche pas de révéler l'état d'une société à une époque précise (celui de la période traitée à l'écran mais aussi celui du réalisateur au moment où il produit son œuvre). C'est pourquoi les regards croisés de nos quatre cinéastes représentent une des facettes du Brésil contemporain. L'analyse tiendra compte des aspects sociaux de la société brésilienne tout en ayant conscience que ces aspects sont représentés par des objets esthétiques qui projettent une certaine vision de la réalité. Cette volonté de dialoguer avec la société à travers des images est entrée dans les mœurs et s'est convertie en un véritable outil didactique permettant ainsi de toucher un public de masse dans des milieux où l'analphabétisme était ou est encore galopant et où la lecture reste trop souvent perçue comme une pratique élitiste. S'écarter des comportements à risques extrêmes nous permettra également d'envisager la réalisation de « réussites paradoxales » afin de redonner un autre visage à ces adolescents, un miroir plus nuancé de leurs futurs possibles, sans perdre de vue la dureté des conditions de vie et le fort déterminisme social qui règne encore dans ces milieux.

Soulignons, en effet, qu'il est toujours difficile pour une personne travaillant sur la sociologie de ne pas tomber dans l'un ou l'autre des versants,

« Les chercheurs qui étudient les cultures populaires, confie Bachmann, sont soumis à un dilemme permanent : osciller entre le misérabilisme, qui met l'accent sur les relations à la culture légitime et qui disqualifie le peuple au nom de ses manques, et le populisme, qui prophétise et voit en lui les germes d'un monde nouveau (...). La tentation est grande, pour le sociologue, de se transformer en thuriféraire d'une « culture jeune », conçue comme pôle de diffusion culturelle et de ressourcement social. »²¹.

Ce constat rejoint également l'analyse qu'Antoine Masson nous propose de l'adolescence qui n'est pas une, même au sein d'un groupe social défini. Tout n'est jamais tout blanc ou tout noir, et tout dépend de la façon dont l'adolescent jouera les cartes dont il disposera,

« Si la manière de vivre l'adolescence est tributaire du contexte social, il faut cependant éviter toute relation causale simpliste qui déterminerait la forme d'adolescence. [...] Certains peuvent se débrouiller avec des cartes complexes et en tirer une force inestimable, d'autres peuvent brûler leurs cartes pourtant excellentes. Le jeu reste ouvert et inventif [...], une majorité des individus trouvent des ressources en eux-mêmes et dans ce qu'ils ont vécu, pour parvenir à se débrouiller avec l'actualité plus ou moins bonne ou exécrationnelle dans laquelle ils vivent » (p.1-2).

Dans ce contexte, nous tenterons de voir quelles sont les stratégies mises en place face aux

²⁰ FERRO, Marc. *Le cinéma, une vision de l'histoire*.

²¹ LEPOUTRE, D. *Cœur de banlieue*. p.26

problèmes rencontrés par ces jeunes dus à l'absence de figure paternelle. Ainsi, à plus grande échelle, nous pouvons nous demander comment l'adolescence pourrait être le reflet d'une société à un moment donné ? Il nous faudra ainsi analyser les différentes représentations du père dans ces films, les carences que celui-ci entraîne et voir quelles sont les solutions envisageables pour pallier cette absence.

Ce septième art nous permettra donc de nous confronter à un problème de la société brésilienne: l'absence de reconnaissance et de figure paternelles et les conséquences qu'elle entraîne dans la construction identitaire de l'adolescent d'un point de vue sociologique. En effet, la socialisation est ce qui permet à l'individu d'affirmer son identité, de la définir et de la faire évoluer comme le souligne Alex Mucchielli, « Dans la mesure où la désunion familiale devient -pour des raisons socio-économiques- un phénomène de société, c'est au niveau sociologique que vont se faire sentir ses répercussions »²². Elle permet à la fois d'affirmer sa singularité en conservant certains traits identitaires et, en même temps, elle offre la possibilité d'évoluer, de se transformer et de s'adapter en fonction de la situation.

Je souhaite donc, grâce à ce travail de recherche, mettre en lumière un fonctionnement des rapports humains à l'intérieur d'une société à travers le comportement de l'adolescent confronté à une perte de repères. Bien que l'identité soit propre à chacun et ne soit pas quelque chose de figé, stable et déterminé pour toujours, est-il possible d'observer des points communs dans la construction identitaire de ces jeunes sans père? Des différences existent, évidemment, en fonction du contexte familial et extra-familial notamment, mais aussi parce que chacun possède une singularité. Cependant, nous pouvons nous interroger sur la façon dont le père se manifeste encore après sa disparition dans le quotidien de l'enfant et quelles sont les stratégies de ce dernier pour parvenir à se trouver une place dans la société? Se reconnaissent-ils dans la société brésilienne? On lit souvent que le Brésil rime avec violence, celle-ci rattachée aux classes pauvres et à ces adolescents en perte de repères; ne peuvent-ils pas s'épanouir différemment?

En d'autres termes, je pourrais poser la question suivante : comment l'absence de figure paternelle influe-t-elle sur la construction identitaire du jeune brésilien? Nous tenterons de voir les relations existant entre les sphères de socialisation primaire et secondaire. En quoi la famille, sphère primaire, constitue un terreau indispensable, mais qui ne sera bonifiée que si la sphère de socialisation secondaire intervient positivement ? Nous essaierons de voir quelles stratégies conscientes ou inconscientes sont mises en place par les adolescents pour aboutir à

²²MUCCHIELLI, A. *L'identité*. p.101

une construction identitaire stable et à une insertion constructive dans la société. Cette génération représente le futur d'une société, il est donc fondamental de s'intéresser à son sort. J'envisage donc de tenter d'y répondre en analysant la quête identitaire de différents profils d'adolescents proposés par ces cinéastes.

Dans ces lieux où les conditions de vie s'avèrent difficiles, les cinéastes s'intéressent aux relations, aux modèles et aux codes de conduite que les adolescents assimilent hors de l'institution scolaire dans des sphères de socialisation importantes. Ce travail se découpera en trois phases. La première partie aura pour objet les relations entre l'adolescent et son premier groupe d'appartenance, l'appartenance primaire qui correspond aux relations qu'entretient l'individu avec sa famille. Elle correspond à la première étape de la construction sociale de la personne à travers une identité donnée et peu négociée par l'individu qui nous permet de devenir membre de la société²³. On s'attardera ainsi au cadre familial de ces jeunes et aux relations qu'ils entretiennent avec les différents membres de leur famille, première instance de socialisation. Il s'agira d'observer, entre autres, d'un point de vue sociologique, les représentations du père chez ces adolescents, les relations mère/fils/fille, les relations fraternelles ; quelles sont les conséquences de l'absence d'un parent, en l'occurrence du père, dans la socialisation de l'adolescent? La deuxième partie sera axée sur la socialisation secondaire, qui correspond à une construction réflexive de l'identité face à la confrontation avec le monde extérieur (les espaces publics, la rue, les transports, la station-service, les lieux de travail, la gare routière, l'église...). Les relations avec les pairs, l'entrée dans le monde du travail sont décisifs pour traverser ce passage. L'individu va alors négocier son rôle et son identité avec ces sous-mondes dans un cadre social. Enfin, la troisième et dernière partie, sera synthèse des deux premières dans laquelle nous tenterons de mettre en avant la construction identitaire de ces adolescents compte-tenu de leur expérience familiale individuelle et de la manière dont ils évoluent dans le contexte social afin de mettre en lumière les problèmes quotidiens auxquels ils se retrouvent confrontés et les stratégies mises en place afin de parvenir à une intégration sociale réussie.

²³RUANO-BORBALAN, J.-C. *Identités, l'individu, le groupe, la société*. p.4

Il nous faudra donc dans un premier temps nous pencher sur le profil des familles présentées dans les films, sur leur situation familiale, leur origine sociale, les conditions dans lesquelles elles évoluent afin d'appréhender au mieux les interactions dans cette première sphère de sociabilité. Les films sélectionnés reflètent le constat d'Ana Liési Thurler selon lequel, les familles les plus touchées par l'absence de père appartiennent généralement aux classes les plus pauvres²⁴. En effet, les films dressent le portrait de différents adolescents issus de quartiers populaires. On sait que les premiers liens sociaux et symboliques pour l'enfant naissent au sein du groupe familial auquel il appartient. Cependant, les enfants dont les familles vivent dans la précarité et sans figure paternelle, dans la plupart des cas, ont des difficultés à obtenir un tel socle social puisqu'ils manquent de ressources matérielles et psychologiques. Qu'en est-il des héros de nos films ? Le cadre familial, premier lieu d'apprentissage des identifications et de l'appropriation des identités multiples, dévoilera les comportements des membres de la famille autour de la personne absente : le père. Comment, à l'intérieur même de cet espace, la figure paternelle se manifeste quotidiennement à travers les discours, les gestes, l'abstrait ou le concret ? Quel portrait de ce dernier nous est présenté à l'intérieur de la sphère familiale ? En quoi influe-t-elle sur le parcours chaotique de l'adolescent, de façon positive ou négative, dans son apprentissage de la vie ? Cet être est-il à l'origine de relations conflictuelles ou, au contraire, plus solidaires ? Quelle(s) image(s) du père renvoie-t-on aux jeunes à travers les différents discours et les représentations qui en sont faites ?

²⁴THURLER, A.-L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*.

I- Socialisation primaire: socialisation par la famille

A- Profil des familles

1- Une première approche visuelle : l'importance du document iconographique

Les jaquettes des DVD nous proposent une première approche du sujet traité²⁵. En effet, les images présentées sont tout d'abord réalisées dans le but d'attirer l'œil et de donner envie au public de venir découvrir le film : l'objectif commercial est primordial et correspond donc à des stratégies de vente. Cependant, l'autre objectif consiste, bien évidemment, à travers une image et un titre, à proposer, implicitement ou explicitement, un résumé ou ne peut plus condensé du film ; le réalisateur transmet un premier message. Grâce à ces éléments visuels, le spectateur fait souvent la connaissance des personnages principaux et doit être en mesure d'imaginer le thème abordé. C'est ainsi, qu'avant même d'avoir visionné la bande-annonce ou le film, on peut en proposer une interprétation et après avoir vu le film, confirmer ou non ces premières impressions. A travers l'observation de ces trois jaquettes, on retrouve rapidement un point commun : la présence d'enfants et/ou d'adolescents. Sur deux d'entre elles apparaît également un personnage féminin, qui assumera probablement le rôle de la mère. Cependant, aucune figure paternelle n'est présente sur les couvertures des pochettes.

Sur la pochette de *Central do Brasil (Gare Centrale)*, on observe un duo de personnages sobrement vêtus : une femme d'une cinquantaine d'années prenant les mains d'un jeune adolescent d'une dizaine d'années. La position des personnages témoigne de l'attention et de la protection de la femme envers le jeune homme. Elle semble remplir le rôle de la mère voire de la grand-mère. En arrière-plan, on distingue un décor aride, désertique, un chemin de terre menant à une maison qui semble perdue, isolée du reste du monde. Cet environnement peut nous faire penser à cette région délaissée qu'est le Nordeste brésilien. Le titre « urbain », *Central do Brasil*²⁶, ne semble pas alors en accord avec l'iconographie. Cependant, d'autres images nous sont proposées à l'arrière de la pochette ; elles nous livrent davantage d'indices. En effet, nous découvrons d'autres portraits de l'adolescent, Josué, l'acteur principal dans différentes postures, exprimant différentes expressions (sérieux, joie, tristesse...). Nous retrouvons à nouveau le décor rural et sec du Nordeste mais cette fois, nous pouvons apercevoir Josué, de dos, courant à toute allure en direction de cette petite maison et

²⁵ Cf. Annexes 1 : jaquettes des DVD

²⁶ Référence à l'immense gare de Rio de Janeiro

au premier plan, Dora, cette femme, de dos également, observant Josué partir à toutes jambes. Néanmoins, il reste une image d'une grande importance puisqu'il s'agit de ces deux mêmes personnages accompagnés d'un homme au volant d'un camion. On aperçoit alors la reproduction d'un portrait de famille heureuse : Josué grimpé sur les genoux du chauffeur routier tentant alors de prendre le contrôle du véhicule avec l'aide de cet adulte. En arrière-plan, Dora le visage serein, contemple cette scène et semble heureuse. Enfin, sur la tranche du boîtier, on peut observer encore une fois un de ces portraits de Josué souriant semblant regarder quelqu'un dont on ignore l'identité. Il apparaît donc clairement comme le héros de notre film.

Dans *Linha de Passe (Une famille brésilienne)*, nous changeons de décor. Nous apercevons, sur la photo servant de décor à la pochette, en arrière-plan, une grande ville à la tombée de la nuit, faiblement éclairée. Nous nous trouvons donc dans l'un de ces grands centres urbains brésiliens. Nous notons alors rapidement une double organisation spatiale de l'iconographie dénonciatrice d'un antagonisme architectural. Premièrement, cette opposition entre les premier et deuxième plans : une opposition nette entre la ville dure des grands buildings, ce centre urbain synonyme de richesses, de pouvoir qui sert de toile de fond et, au premier plan, la façade de la maison de la famille, modeste, au mur tagué et au toit en piteux état représentant le cancer, la tumeur de la ville, les déshérités de la société. Deuxièmement, nous observons deux étages différents, ou plutôt le dernier étage d'un bâtiment où l'on peut apercevoir le visage d'une femme accoudée à la seule fenêtre existante, la mère, le regard dirigé vers l'objectif, les traits tirés, le visage fatigué et le regard légèrement passif, blasé. Cette femme laisse place, au-dessus d'elle, sur le toit de ce même bâtiment, à ses quatre fils âgés d'environ 10 à 25 ans, tous d'apparence modeste et physiquement différents. Cette hiérarchie se poursuit, pas seulement verticalement, mais également horizontalement de gauche à droite puisque les quatre héros se trouvent ordonnés du plus jeune au plus vieux. Un élément semble très important sur cette photo : le ballon de foot retenu par le pied de Reginaldo, d'autant plus que la pose des personnages ne semble pas anodine. Tous sérieux et trois d'entre eux, le regard tourné vers la gauche en hauteur, semblent observer la même chose tandis que le quatrième, Dario, regarde fixement l'objectif. Le spectateur s'interroge alors sur la nature de ce spectacle. Or, ce n'est qu'après avoir vu le film que nous pouvons émettre une hypothèse qui semble d'ailleurs plus que probable. En effet, Dario est le fils sur lequel reposent tous les espoirs de la famille puisqu'il tente de percer dans le monde du football. La fin du film est essentielle notamment du point de vue symbolique puisqu'il s'agit d'un match important de sélection auquel Dario est convié à participer. C'est alors qu'il s'apprête à marquer un but : il tire, le ballon part vers le but. Cependant, la caméra s'arrête avant que l'on

puisse avoir la certitude que le ballon parvient à l'intérieur. En ce sens, les trois frères pourraient bien observer ce ballon envoyé en direction des buts. Au dos de la pochette, nous retrouvons cette organisation spatiale de la ville avec, cette fois, Reginaldo, balle au pied, regardant l'objectif. De plus, on nous offre un portrait de famille, attablée, chaque membre ayant un visage heureux, éclatant de rire, tableau qui contraste avec les regards incertains de la devanture. Nous voilà donc en présence d'une famille brésilienne parmi tant d'autres.

Sur la pochette de *Puisque nous sommes nés (No meio do mundo)*, on monte en intensité puisque nous avons affaire, à deux reprises, à un enfant ou jeune adolescent, seul, livré à lui-même. L'un d'eux dormant paisiblement sur la banquette d'un camion et un autre, pieds nus, vêtu simplement, en équilibre sur la bordure d'un trottoir en plein numéro d'équilibriste. Le titre français semble donc en adéquation avec les images proposées : des enfants grandissant seuls devant trouver leur chemin. Le titre brésilien, quant à lui, se réfère à une expression couramment employée dans le Nordeste pour se référer à un endroit perdu, isolé, où quelqu'un est parti vivre, en l'occurrence ces enfants se retrouvant dans un espace abandonné et méconnu. De plus, ce titre rappelle à chacun qu'il fait partie de ce monde et que le contenu de ce film pourrait bien avoir une connotation universelle²⁷. Quant aux indices géographiques, les plans des photographies correspondent à un angle qui ne nous permet pas d'en savoir beaucoup plus. Cependant, le peu de décor entourant un des enfants, situe l'action en milieu rural : marchant au bord d'une route, on peut apercevoir deux chèvres de l'autre côté de la route, en contrebas, entourées par une végétation grillée par le soleil. Ces quelques caractéristiques se rapprochent bien du Nordeste au sujet duquel nous avons l'habitude d'entendre une telle description.

2- Cadre spatio-temporel

Tous ces films sont bien contemporains et traitent de réalités qui correspondent à cette toute fin du XXème début du XXIème siècle. Notre étude ne prétendra pas explorer chaque recoin de ce vaste territoire de 8,5 millions de km² qu'est le Brésil mais tentera néanmoins d'être représentatif de cet état, de porter un regard général sur l'ensemble de ce pays. En effet, les films sélectionnés ont été tournés dans des lieux différents, à la fois urbains et ruraux. Si *Puisque nous sommes nés* se penche sur six mois de la vie de deux adolescents du Nordeste brésilien dans l'état de Pernambuco dans un petit village nommé São Caetano – Pe sur un territoire de 5km². *Linha de Passe* est une saga familiale qui relate cinq mois de la vie d'une

²⁷ Interprétation dévoilée par les cinéastes lors de l'interview écrite réalisée le 04 juin 2011.

famille brésilienne, de mai à septembre, à travers douze chapitres traversés de doutes, de joie, de peur, d'espérance... dans la banlieue de São Paulo, tournés dans la cité Lider à l'est de ce centre urbain, quartier oublié du reste de la ville comme en témoigne la réaction d'un employé lors de l'inscription de Dario lors des sélections de football, « -D'où tu viens ? -De la Cité Lider. -C'est où ? -Ici, à São Paulo. » (20'18"). Enfin, l'histoire de *Central do Brasil* commence à Rio de Janeiro pour prendre fin dans le Nordeste brésilien dans l'état de Pernambuco près de Bom Jesus do Norte, à Vila do João, quelques jours plus tard. Cette donnée spatiale est importante puisque, comme le montrent les résultats des enquêtes d'Ana Liési Thurler sur la déresponsabilisation paternelle, il s'agit bien d'un phénomène national touchant aussi bien les villes que les campagnes. Les environnements sont donc bien distincts pour les uns et pour les autres et il ne faudra pas oublier de prendre ce critère en compte dans notre analyse puisque les codes socio-culturels s'avèrent parfois différents. Néanmoins, les logements (le type d'habitat), quant à eux, sont semblables.

On ne se trouve pas à l'intérieur des *condominios fechados*²⁸ mais bien dans les périphéries urbaines, dans des zones délaissées assez misérables où le superflu et les excès matériels n'existent pour ainsi dire pas, bien qu'on assiste aujourd'hui, soulignons-le, à un phénomène de macrocéphalie urbaine entraînant une micro-ségrégation, sur le continent latino-américain, où se côtoient chaque fois plus les quartiers aisés et les quartiers défavorisés. Des plans similaires d'une forte opposition entre le centre-ville en dur, les grands buildings et les périphéries délaissées aux terrains vagues faites de bric et de broc sont récurrents dans *Linha de passe* afin de recadrer le spectateur spatialement (la toile de fond du menu du DVD, le prologue, à la 53'19" minute, au début du chapitre *Juin* à la 28'19" minute lorsqu'on passe d'un plan d'ensemble des gratte-ciels à un plan plus rapproché des périphéries aux formes transitoires de l'habitat populaire d'où Cleuza quitte sa maison pour se rendre à son travail). Dans *Puisque nous sommes nés*, les panoramiques sur le mobilier et le décor intérieur nous permettent de tirer des conclusions quant au niveau de vie de cette famille nordestine. Le peu de biens matériels et l'étroitesse du lieu témoignent d'une certaine précarité du mode de vie. En effet, la maison possède peu de pièces communiquant les unes avec les autres et les repas sont partagés à même le sol, debout ou sur quelques chaises. Puis, lorsqu'il est temps d'aller se coucher, la caméra s'ingénie à parcourir les différents recoins de la maison en multipliant les plans d'ensemble pour voir comment s'organise la famille au niveau spatial (15'14): tous semblent dormir profondément les uns à côté des autres au milieu de vêtements. Par la suite, on peut observer la sobriété du lieu, les quelques ustensiles servant

²⁸ Terme portugais pour *quartiers fermés*

à la cuisine, l'absence d'eau courante... *Central do Brasil* présente cependant un cadre spatial assez original puisque la plus grande partie du film se déroulera sur les routes, dans un bus, un camion, en chemin vers le Nordeste, un voyage initiatique représentant la quête identitaire de Josué et de Dora. On passera donc rapidement de la Gare Centrale, une gare asphyxiante et angoissante, au petit appartement de Dora avant d'embarquer dans un bus vers le Nordeste pour enfin arriver à destination dans un petit village perdu de cette région. Nous serons donc confrontés ici à des espaces de la marginalité, qu'il s'agisse de l'espace urbain ou de l'espace rural. Enfin, il est important ici d'évoquer le passage de l'espace de l'habitat à l'espace de la rue. En effet, pour ces jeunes livrés rapidement à eux-mêmes, l'espace de la rue surgit alors comme un lieu d'occupation, un territoire conquis.

On passe alors d'un espace public, lieu de passage, de transit, à un espace privé « assurant » la survie de chacun. Cette dénonciation à l'écran des enfants des rues et de cet antagonisme ville/favelas-campagne étaient déjà présente et dénoncée au cinéma pendant les années 1940-1960 à travers les courants européens et américains fortement engagés dans un compromis à la fois esthétique et politique investis dans une même lutte, lutte contre l'hégémonie hollywoodienne éloignée des réalités quotidiennes nationales. On retrouve ainsi ce constat dans le Néoréalisme italien avec *Sciuscia* de Vittorio de Sica (1946), les Nouveaux Cinémas Latino-américains tel le très célèbre *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, ou encore le Cinéma Novo notamment à travers les cinq courts-métrages, *Cinco vezes favelas* (1962), lorsqu'on nous présente dans *Couro do gato*, de João Pedro de Andrade, la surexposition de la ville blanche, propre, en opposition à la ville sale, ombragée. Cette réalité des années 1960 semble donc perdurer et l'écart entre ces deux mondes continue à se creuser : la grande Cité régurgite ce dont elle ne veut pas, elle est responsable de la misère puisqu'elle la génère en même temps qu'elle assure les besoins vitaux des enfants. Elle apparaît soudain paradoxalement comme la mère nourricière responsable d'un cercle vicieux.

3- Des familles nombreuses sans figure paternelle

Dans les films sélectionnés pour cette étude, nous avons affaire à différentes familles nombreuses à l'exception de celle de Cocada, dans *Puisque nous sommes nés*, un enfant des rues qui n'a plus de famille. Nego, quant à lui, est l'un des neuf frères et sœurs de sa famille (on saura par la suite que sa mère, Inacia, a eu deux autres enfants depuis la fin du tournage), nés de neuf pères différents (certains violents, disparus du jour au lendemain, alcooliques et/ou décédés...) tandis qu'Inacia est encore enceinte à l'heure du tournage. Le film nous

permet de faire connaissance avec sa famille puisque l'équipe du tournage se rend à plusieurs reprises chez la mère de Nego et pénètre à l'intérieur de la maison, filmant ainsi les relations familiales. A peine avons-nous franchi la porte d'entrée que le nombre important d'enfants présents interpelle le spectateur: Inacia, la mère de Nego, donne le biberon à un bébé et l'on distingue alors trois silhouettes de fillettes autour d'elle (11'42). Les images qui suivent s'inscrivent dans cette continuité, associées à une bande-son constituée d'un brouhaha permanent qui correspond à un mélange de la télévision, des pleurs du bébé ou des cris et discussions des enfants jouant un peu plus loin, et dominé par des dialogues entre les différentes personnes. Cette multiplicité des voix contribue alors à dresser un portrait d'une famille nombreuse tout comme les différents prénoms découverts tout au long du film (Nego, Galega, Junior, Little Luis, Daniela...).

Cleusa, dans *Linha de passe*, enceinte tout au long du film, est déjà la mère de quatre garçons nés de quatre pères différents comme en témoigne la photo déposée sur le buffet du salon (18'48").

Enfin, *Central do Brasil* propose la quête identitaire de Josué, qui va finir par retrouver la famille de son père constituée de deux grands demi-frères. Dans toutes ces familles, la figure paternelle est absente et la mère remplit les deux rôles parentaux, sauf dans *Central do Brasil*. Dans ce film, le rôle maternel de la mère décédée parvient alors à être assumé plus ou moins volontairement par Dora, une ancienne institutrice qui va finalement prendre Josué sous son aile.

Les personnages sont donc confrontés à des situations précaires où l'emploi stable n'est pas coutumier tandis que les débrouilles de la rue sont monnaie courante. Ainsi, nous avons affaire à Dora, une ancienne enseignante, incarnation même d'un système éducatif défaillant, corrompu et sans scrupule, qui survit grâce à un petit boulot improvisé dans la Gare Centrale consistant en la rédaction de lettres pour les personnes ne sachant pas écrire en échange de quelques reais. La mère de Nego, quant à elle, s'occupe des tâches domestiques, du ménage, à de la cuisine, de la quête de l'eau au camion-citerne et du travail au champ. Enfin, Cleusa, chef de famille dans *Linha de passe*, est employée domestique contrainte à un long trajet jusqu'à son lieu de travail contre une faible rémunération chez une femme médecin.

Ces familles monoparentales vivent donc dans des conditions difficiles. En effet, partant d'une faible scolarité, le travail est bien souvent instable, pénible, et le(s) revenu(s) de la mère sont peu élevés et bien souvent fluctuants. Chaque membre de la famille doit alors se

débrouiller pour gagner sa vie et subvenir aux besoins de la famille le plus rapidement possible. Bien souvent, l'analphabétisme reste présent dans ces milieux comme en témoigne la mère de Josué, Ana, qui vient demander de l'aide à Dora pour rédiger une lettre destinée à son mari. Il en va de même pour ce dernier qui a lui aussi fait appel à quelqu'un sachant écrire pour rédiger sa lettre ainsi que les frères qui demandent à Dora de leur faire découvrir le contenu de l'enveloppe laissée par leur père. Enfin, Josué lui-même en tire profit, sans mentionner tous les personnages qui apparaissent au début et au milieu du film et qui viennent bénéficier de l'instruction de Dora pour rédiger un courrier.

B- Profil des adolescents

1- Une triple alliance de classe-sexe-race

Tout d'abord, rappelons brièvement le contexte socio-politique dans lequel évoluent ces adolescents. Entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, nous assistons à une explosion démographique qui voit croître le nombre d'habitants de 10 à 30 millions dont 51% représentent des jeunes de moins de dix-neuf ans²⁹. Ce phénomène a été déterminant pour l'évolution de la législation brésilienne en ce qui concerne l'enfant et l'adolescent³⁰. Les premiers mouvements populaires surgissent avec l'objectif de doter l'Etat d'une assistance publique pour les enfants abandonnés et délinquants³¹. C'est le 13 juillet 1990 que sera publiée la loi sur l'enfant et l'adolescent, *Lei Federal n°8.069/90, o Estatuto da Criança e do Adolescente* qui reconnaît le droit d'accès à la justice comme un droit primordial (titulo VI, art. 141 a 224). C'est un des premiers pays du monde à effectuer une législation pour la défense des droits des enfants et adolescents. Si la législation brésilienne est précurseur dans ce domaine, les limites démocratiques apparaissent vite. Accéder à la justice s'avère être difficile pour les classes populaires. Nombreux sont les facteurs (économiques, sociaux,

²⁹ Selon la *Pesquisa Nacional d'Amostra Domicilio* (PNAD) de 2005, disponible à l'adresse suivante : <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=686>

³⁰ Rappelons que dans le Brésil colonial et jusqu'à la fin de XIX siècle, les politiques de prise en charge des enfants des rues étaient des institutions d'assistance privées, généralement liées à l'Eglise.

³¹ En 1927 le *Codigo dos Menores no Brasil* verra le jour. Il connaîtra une évolution en 1979. Cependant, les termes employés restent ségrégatifs : « *menor abandonado* », « *deliçiente* », et ce jusqu'en 1989. L'exclusion, la répression et l'assistencialisme qualifiaient ainsi les politiques publiques.

culturels...) qui les mettent à l'écart, d'où leurs droits parfois violés³².

D'autres critères sont à prendre en compte et à vérifier dans nos films. Quand on évoque la non-reconnaissance, il s'agit d'abord d'un problème de classe puisque nous travaillerons avec les classes populaires à faibles revenus, confrontés parfois à la classe privilégiée brésilienne³³. D'autre part, cette réalité se retrouve directement à travers l'origine de la population : la non-reconnaissance paternelle touche davantage les populations noires³⁴. Dans ce contexte de mondialisation et de globalisation, les rapports humains tendent parfois vers une universalisation des comportements et provoquent ainsi un sentiment de crainte face à ses origines et à son identité, d'où une revendication plus forte de cette dernière. On assiste ainsi à une montée des intégrismes, des comportements racistes, l'étranger devenant synonyme de menace pour notre société. Face à cette réalité, il est légitime de s'interroger sur le sort de cet étranger au Brésil, s'il apparaît d'une quelconque manière dans nos films, et de quelle façon il s'exprime. Soulignons d'ailleurs qu'il est bien difficile, au Brésil, de savoir quelles sont les origines de chacun, de donner une définition d'un Noir, d'un Indigène ou d'un Blanc (d'où le vif débat autour de la politique de quotas encore en vigueur à l'Université) chacun possédant souvent du sang indien, européen et/ou africain dans ses veines. Le Brésil est bien connu pour sa diversité, son métissage justifiant cette terre de la mixité raciale à l'intérieur de laquelle les hommes vivraient en parfaite harmonie notamment grâce à la fameuse « Démocratie Raciale », concept politique instauré et revendiqué par la population. Cependant, cette notion a vite laissé entrevoir des limites et s'est imposée comme un concept dépassé, un discours utopique bien loin de la réalité quotidienne des comportements. Ainsi, le Brésil à l'entrée du XXIème siècle, comme la majorité des pays pour ne pas dire l'ensemble de la planète, souffre encore de discrimination raciale et si les Noirs sont à première vue des citoyens à part entière, libres et égaux en droits, il suffit de se pencher d'un peu plus près sur la question pour se rendre compte d'une toute autre réalité face à laquelle chacun a encore un

³² Cette violation est ouvertement dénoncée dans le document « Diretrizes Nacionais para a Política de Atenção Integral à Infância e à Adolescência », publié par le CONANDA (Conseil National des Droits de l'Enfant et de l'Adolescent) en 2001 : la plus grande violation des droits de l'enfance, au Brésil, se trouve « *dans les conditions de privation et d'inégalité dans lesquelles se retrouve un grand nombre d'enfants, d'adolescents et leurs familles, pour qui les actions d'assistance sociale persistent dans le paradigme qui renforce le caractère sélectif et résiduel* », version originale : « *nas condições de privação e desigualdade em que se encontram grande numero de crianças, adolescentes e suas famílias, para quem as ações de assistência social persistem no paradigma que reforça o caráter seletivo e residual* », cela à cause d'une des conséquences du pays de présenter un des plus grands écarts dans la répartition des revenus au monde. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.abmp.org.br/textos/442.htm>>

³³ Il existe, bien sûr, aussi des enfants sans reconnaissance paternelle dans les classes aisées et/ou de couleur blanche mais les statistiques restent faibles.

³⁴ THURLER, A.L. *Em nome da mãe*. p.144-149

long chemin à parcourir pour arriver à construire un espace de tolérance et d'égalité. De plus, la revendication d'union autour du concept de « *baianidade* » vise à renforcer ce sentiment d'appartenance à un groupe, à ancrer cette apparence d'osmose, de tolérance et d'égalité dans l'imaginaire brésilien et camoufle, ainsi, un peu plus les rapports de domination persistants.

D'ailleurs, les personnages des films viennent confirmer ces constats alarmants puisqu'ils sont issus des classes démunies, sont tous métis ou noirs, ces derniers souffrant de discrimination. D'autre part, peu importent les origines de la gent masculine, ces géniteurs refuseront davantage de reconnaître un enfant, illégitime ou non, noir, tout comme ils s'opposeront plus fortement à reconnaître un enfant de sexe féminin que de sexe masculin ; la fille représentant un poids pour la famille, davantage synonyme de charge et de bouche à nourrir que de source de revenu³⁵.

Une question surgit alors face à ce constat d'un nombre plus élevé de jeunes filles sans reconnaissance paternelle que de jeunes hommes qui aurait pu faire à elle seule l'objet d'une problématique pertinente: pourquoi les héros de nos films sont tous de sexe masculin ? Pourquoi accorder si peu de place à la jeune fille et tant à la fratrie ? Il serait possible d'émettre quelques pistes de réponses intéressantes bien que notre travail n'a pas pour objectif de s'y attarder longuement.

Il s'agit là d'un trait identitaire très intéressant. En effet, à cette période de la vie qu'est l'adolescence, le garçon ressent un besoin plus important de s'identifier au père, à cette figure masculine, pour affirmer son identité. Selon Jean Le Camus, Widlöcher définit le père tout d'abord, en tant qu'individu qui permet la séparation d'avec la mère, la dynamisation et la socialisation mais aussi, en ce qui concerne les adolescents de sexe masculin, comme le « symbole d'une position virile » qui fera que le garçon « cherchera à s'identifier à lui »³⁶. Il existe également une étude intéressante menée auprès d'enfants qui démontre que le père a une fonction très importante de stimulation et d'encouragement qui favorise l'envie de réussite chez le garçon et le développement de sa sociabilité³⁷. D'autre part, le père est souvent perçu comme l'individu détenant le rôle de l'autorité et des sociologues ont observé que chez les enfants sans père, ce manque d'autorité se faisait ressentir, notamment à l'adolescence, lorsque le garçon ne parvient plus à trouver ses limites et tente alors de prendre le dessus au sein de la

³⁵ THURLER, A.-L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. pp.108-116

³⁶ LE CAMUS, J. « Présentation » dans *Le père et le jeune enfant*. pp.325-336

³⁷ LAMN, E. M. « L'influence du père sur le développement de l'enfant » dans *Le père et le jeune enfant*. pp.337-349

famille, par exemple. Nous poursuivrons donc notre analyse en ayant bien conscience de ces affirmations afin de vérifier en quoi elles peuvent aider à comprendre les profils de nos jeunes. Les jeunes filles, si elles ne sont pas enrôlées dans les réseaux de prostitution, se retrouvent souvent à la maison à l'abri des dangers de la rue, aidant leur mère aux tâches domestiques quand les garçons sont davantage livrés à eux-mêmes, et investissent la rue, espace de ségrégation majoritairement masculin. Les relations de complicité sont donc souvent plus importantes entre la mère et la fille durant l'adolescence de celle-ci et son comportement, souvent qualifié de plus sage, provoque moins de conflits. Cette question des rôles préétablis selon les genres prend toute son importance et mériterait plus ample réflexion.

2- Nego, Cocada, Josué et Reginaldo : quatre jeunes adolescents

Un court parallèle peut s'effectuer avec les acteurs sélectionnés dans nos films. Si Nego et Cocada sont filmés dans leur quotidien, Reginaldo, Josué ou Dario sont des personnages interprétés par des acteurs issus de milieux précaires. Avant de croiser Walter Salles, Vinicius de Oliveira (interprète de Josué dans *Central do Brasil* et dix ans après, dans *Linha de passe*) était un de ces enfants des rues qui se retrouvait à l'aéroport de Rio de Janeiro à cirer des chaussures du haut de ses neuf ans, ayant abandonné l'école deux ans auparavant pour aider sa famille à survivre. Kaique de Jesus Santos (interprète de Reginaldo dans *Linha de passe*) est lui aussi issu d'un quartier défavorisé et fréquentait l'ONG *Casa de Zezinho*³⁸ avant d'être repéré par hasard. De même, les rôles secondaires sont interprétés par des amateurs reproduisant à l'écran leur quotidien (les coursiers, les joueurs de football, les évangélistes...). Ces fictions deviennent d'autant plus réelles lorsqu'on connaît le parcours des acteurs et leur proximité avec ces milieux qui renforcent certainement la véracité du sujet traité.

Nous découvrons l'identité des enfants au fur et à mesure que le film se déroule. Grâce aux conversations avec différentes personnes, nous comprenons que Nego et Cocada sont les deux héros du film *Puisque nous sommes nés* et ont un point commun: l'absence de père. En effet, Cocada est orphelin. On ignore presque tout de son passé si ce n'est qu'il n'a pas de mère et que son père s'est fait assassiner sous ses yeux, traumatisme profond pour Cocada. Du haut

³⁸ Cette importante ONG (Organisation Non-Gouvernementale), fondée en 1994 par Tia Dag est basée au sud de São Paulo dans les quartiers Capão Redondo, Parque Santo Antônio et Jardim Ângela. Elle travaille avec des enfants et adolescents de 6 à 21 ans en situation de vulnérabilité. L'objectif est de recréer un espace familial dans lequel l'enfant peut bénéficier d'une éducation qui lui ouvrira des portes pour son futur et lui offrira la possibilité du choix. En privilégiant les réseaux sociaux, elle agit dans différents domaines telles l'école, la santé, les lois, la famille, la citoyenneté... Pour de plus amples informations, consulter le site officiel en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.casadozezinho.org.br/>>

de ses quatorze ans, il erre dans cette station-service perdue au cœur du Nordeste où il semble avoir trouvé refuge. Ayant établi une relation de confiance avec Mineiro, un routier, il dort dans les cabines de camions et, pour subvenir à ses besoins, effectue toutes sortes de tâches contre une faible rémunération qui lui permet de se nourrir dans la cafétéria de la station. Ces différents boulots informels lui permettent de se construire un réseau social qui jouera un rôle important dans sa construction identitaire.

Nego quant à lui va bientôt atteindre ses quatorze ans et vit chez sa mère. Il est un des aînés d'une grande fratrie et évolue au milieu de nombreux frères et sœurs. Il a connu son père mais celui-ci est décédé lorsqu'il était petit. Quant aux journées de Nego, s'il est inscrit à l'école comme l'ensemble de ses frères et sœurs étant en âge d'y aller, il semble pourtant passer davantage de temps à réaliser des petits boulots ou à errer dans la station essence et ses alentours, activités à la base de sa socialisation. L'école, quant à elle, est absente de l'écran. Ces adolescents sont donc au centre du film. On ne connaît pas leurs noms, ont-ils hérité du nom de leur père? On peut le supposer puisqu'ils les ont connus avant qu'ils décèdent, d'autant plus que Cocada se rendant au cimetière nous permet de connaître l'identité de son père, José Fransisco da Silva (56'14). Il est toutefois légitime de se poser la question quand on connaît le parcours de la mère de Nego qui a eu ses onze enfants avec neuf maris différents.

Nego ressemble d'ailleurs étrangement au personnage principal de *Central do Brasil*, Josué, aussi bien physiquement que psychologiquement ou moralement. Il s'agit de Josué Fontenele de Paiva, « *Paiva par mon père et Fontenele par ma mère* » (02'43''). Dans les premières minutes du film, la mère de Josué meurt dans un accident. Du haut de ses neuf ans, il décide de partir à la recherche de son père dont il connaît le nom, la profession (menuisier) et l'adresse : Jesus de Paiva – Setio Volta do Pedro – Bom Jesus do Norte – Pernambuco (01'24'').

Dans *Linha de passe*, nous avons affaire à quatre frères nés de quatre pères différents. Reginaldo (Kaique de Jesus Santos), le cadet, qui a dix ans, est à la recherche de son père dont il ne sait rien excepté sa couleur de peau, noire, dont il a hérité. Obsédé par les bus, il passe une grande partie de son temps dans la gare routière et dans les transports choisissant le chauffeur de bus en fonction de sa couleur de peau, espérant certainement y rencontrer son père biologique.

Ce sont donc essentiellement ces personnages sur lesquels nous nous focaliserons : de jeunes, voire très jeunes adolescents, témoignant ouvertement du manque de repères paternels. En effet, l'adolescence est une période s'étendant sur plusieurs années et si les stades de réflexion varient, il est plus simple d'émettre des ressemblances ou de percevoir des

différences au sein d'une tranche d'âge donnée. D'ailleurs, nous partirons du principe que Josué et Reginaldo peuvent être considérés comme de jeunes adolescents et non plus comme des enfants compte-tenu de leur parcours familial et des réalités auxquelles ils sont confrontés quotidiennement. Parfois matures avant l'âge « requis », ils sont contraints de grandir plus vite. Cependant, il est fondamental de s'attarder sur le sort réservé aux trois grands-frères de Reginaldo qui nous permettra de percevoir les difficultés rencontrées quelques années plus tard, lors de la fin de la période adolescente, et d'émettre des hypothèses quant au futur de nos quatre jeunes adolescents.

3- Dario, Dênis et Dinho : l'entrée dans le monde adulte

Dario (Vinicius de Oliveira), le troisième fils de Cleuza, est un joueur de football prometteur, à l'aube de ses dix-huit ans, et voit, à travers cette passion, la possibilité d'être sélectionné dans une équipe professionnelle. Il devient alors synonyme de possible ascension sociale pour sa famille et donc d'amélioration des conditions de vie de cette dernière. Une grande pression repose ainsi sur ses épaules notamment à travers Cleuza qui voit en lui l'incarnation de la fierté et l'espoir d'un avenir meilleur, étant elle-même férue de football et grande supportrice de l'équipe des Corinthians. Il est le seul personnage dont on connaît l'identité exacte puisqu'on aperçoit sa carte d'identité lors de la sélection (27'20'') : Dario Costa Alves est le fils de Cleuza Santos Costa et d'Eduardo Pereira Alves. En effet, au Brésil, contrairement à la France, l'enfant hérite régulièrement du nom de la mère et du nom du père : le nom de la mère apparaît en premier et le nom du père en deuxième. Ainsi, si Dario a un fils, il lui lèguera le nom de son père, le nom de la mère disparaissant presque automatiquement lors de la deuxième génération.

Dênis (João Baldasserini), quant à lui, est le second fils de Cleuza, père d'un petit garçon, Cirio, et exerce la profession instable de coursier (motoboy). Le travail dans ce domaine étant aléatoire, il finit par se tourner du côté des boulots informels pour gagner plus d'argent. Enfin, Dinho (José Geraldo Rodrigues), l'aîné de la famille s'est tourné vers la religion évangéliste dans laquelle il se réfugie et qui semble donner un nouveau sens à sa vie jusqu'à ce qu'il remette en question ses principes, la sincérité du Pasteur et l'existence des miracles. Ces deux frères sont à présent de jeunes adultes mais méritent qu'on s'arrête sur leur sort sachant que sortir de la période adolescente aujourd'hui n'est pas évident.

Au-delà des portraits que certains qualifient de clichés dans *Linha de passe*, il semble intéressant de voir qu'ils représentent à eux quatre les tendances actuelles de la société brésilienne : la montée galopante de l'adhésion à l'église évangéliste, la prolifération des coursiers qui parcourent les avenues des grandes villes, le football comme rêve d'ascension sociale dans les milieux populaires (comme nous en fait part Kaique de Jesus Santos qui rêvait avant de faire ses premiers pas dans le milieu du cinéma), et, pour en finir, l'absence de figure paternelle dans ces milieux comme l'affirme Walter Salles lorsqu'il parle de « *matrie* » brésilienne. Le choix des personnages peut donc être qualifié de simpliste, mais il semble bien que le plus important est la façon dont ces profils sont traités à l'écran et en ce sens, *Linha de passe*, paraît parfaitement soulever une partie de la complexité dans laquelle vivent ces jeunes au quotidien. Il ne s'agit pas d'en faire un portrait idyllique ou, au contraire, misérabiliste, mais bien de rester au milieu de la balance, d'avancer doucement sur le fil de l'équilibriste qui risque de chuter à plusieurs reprises mais qui parvient à se redresser jusqu'à la dernière seconde tandis qu'il reste encore quelques mètres à parcourir.

4- De l'importance du nom hérité du père

Un des problèmes initiaux auxquels est confrontée une partie de ces personnes est l'absence de nom de famille. En effet, le nom et le prénom sont les deux premiers attributs qui permettent à chacun d'affirmer son identité individuelle. C'est d'autant plus important que ces attributs relèvent d'une imposition de l'État et qu'en découle une volonté de s'attacher à son patronyme. Vivre sans connaître ses origines s'avère très difficile surtout dans un pays où pendant longtemps, ces enfants sans père ou nés hors-mariage étaient victimes de discrimination. En effet, les enfants héritaient du patrimoine maternel et portaient sur le registre de naissances des qualificatifs tels que « illégitimes », « naturels », « impurs », « adultérins » ou encore « incestueux » et ne jouissaient pas des mêmes droits juridiques³⁹.

Le nom représente le don par excellence. Par des rites d'institution et de consécration, l'enfant forme une trinité avec la mère et le père. Il forme même une double trinité avec le père et le père de son père. Ainsi, la naissance constitue un acte fondateur en soi, transcendant les différences de classe, de sexe, de race, de lieu dans la fratrie. Marie-Blanche Tahon,

³⁹FERNANDES NOVAES HIRONAKA, G.M. *Dos filhos havidos fora do casamento*. Article disponible à l'adresse suivante: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=528>>

sociologue et anthropologue à l'Université du Québec à Montréal, en parle ainsi : « l'acte de l'imposition du nom propre impose inauguralement un droit d'être un humain, un vivant-parlant, et un devoir d'être un humain, un vivant parlant. »⁴⁰. La non-reconnaissance paternelle entraîne une rupture dans la filiation et un désengagement de la parentalité dans une double dimension publique et citoyenne. En effet, cette pratique inclut donc l'absence du nom paternel tandis que d'autres frères dans la fratrie le possèdent, traduisant ainsi une inégalité entre les frères. Il ne s'agit pas là de défendre la préservation de la patrilinéarité, ni du Nom du Père, bien que le nom –donné ou nié– soit détenteur d'un pouvoir référentiel et identificatoire. Il possède une forte valeur symbolique puisqu'il assure la filiation symbolique du père. Cette garantie permet à l'enfant de connaître ses origines. Bernard This, médecin et psychanalyste, reconnaît lui aussi l'importance de la reconnaissance paternelle en ce sens que l'homme ne porte pas l'enfant dans le ventre : il le reconnaît, le nomme, coupant ainsi la relation fusionnelle imaginaire, en se positionnant entre la mère et l'enfant⁴¹.

A travers l'acte de reconnaissance et de nomination, la filiation –qui n'est pas seulement biologique– s'établit aussi juridiquement. Comme nous l'explique Ana Liési Thurler, la carte d'identité, quant à elle, devient la métaphore du citoyen. En effet, les papiers et identifications formelles sont synonymes de pouvoir : ils établissent nos droits et nos devoirs. Les papiers (tels que le Registre Civil, la Carte d'Identité, la Carte Professionnelle, le Permis de conduire, le Passeport, la Carte d'électeur...) sont des symboles matérialisés de ce que nous sommes à l'intérieur du système :

« Les papiers d'identité marquent le passage de formes traditionnelles et informelles de reconnaissance, fondées sur les relations sociales directes, à de nouvelles formes légitimes pour des citoyens libre et égaux devant la loi. »⁴².

Le problème auquel se retrouvent confrontés ces enfants sans père est que l'obtention de la carte d'identité ne peut se faire que si ce dernier a bien été inscrit sur le registre civil des naissances, document à la base de la citoyenneté. Or, l'inscription sur les registres civils de naissances était payante jusqu'en 1997. Ce n'est que le 10 décembre 1997, sous Fernando Henrique Cardoso, que fut instaurée la gratuité.

⁴⁰ TAHON, M.B. *Pour penser la mère : distinguer privé et domestique*. p.146

⁴¹ THIS, B. *Le père, acte de naissance*. p.67

⁴² THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. pp75-182 – citation originale : « Documentos demarcam a passagem de formas tradicionais e informais de reconhecimento, fundadas nas relações sociais diretas, para novas formas legitimadoras de cidadãos livres, autônomos e iguais diante da lei. » (p76)

Maintenant que nous percevons les types de profils auxquels nous avons affaire dans cette étude, nous sommes en mesure d'appréhender leurs comportements et les relations qu'ils entretiennent avec les membres de leur famille et le reste de leur entourage. Comme l'explique Antoine Masson, l'adolescence se caractérise par ce point à partir duquel se questionne l'ensemble ; c'est-à-dire que pendant ce laps de temps indépendant du décours temporel, le jeune se pose alors de nombreuses questions sur la vie, ses origines et son avenir,

« sur les origines et la naissance (« Pourquoi je suis là ? J'aurais préféré ne pas être là ! »), sur la réinterprétation de l'enfance avec les éventuels comptes à régler (« Ils ne m'ont jamais aimé ! Ils m'ont promis des choses qu'ils ne tiennent pas ! »), sur le sens du vécu actuel (« A quoi ça sert ? A quoi bon ? La vie vaut-elle la peine ? »), sur l'identité de soi-même devenue étrange (« Qui suis-je ? Où me reconnaître ? ») »⁴³.

En ce sens, il semble légitime que l'adolescent vivant sous l'autorité maternelle s'interroge sur les conditions de sa naissance, sur son géniteur, sur le père qu'il n'a pas connu. Cela explique les références permanentes à celui-ci tout au long des films que nous avons étudiés. Ces différentes représentations de la figure paternelle feront donc l'objet de cette partie afin de voir à quel point les allusions au père sont omniprésentes et nous verrons ainsi quelles sont les stratégies mises en place pour combler ce manque.

C- La figure du père et ses représentations

Le rôle des parents dès la naissance de l'enfant relève d'un processus social, d'un lien qui doit être continuellement construit et reconstruit, affirmé et confirmé, reconsolidé par l'engagement dans la relation paterno-infantile et dans la relation de solidarité avec la femme-mère citoyenne, selon Combes et Devreux :

« Construire sa parenté c'est un fait, se positionner dans la complexité des articulations des rapports sociaux de sexe et de classe. C'est donc se situer socialement, d'abord comme homme et femme, comme héritier d'un capital, d'un nom ou d'une culture. C'est aussi s'affirmer, à travers un enfant, comme fille ou fils de ses propres parents et comme membre d'une lignée. C'est enfin prendre place dans la succession des générations en désignant son enfant comme son représentant dans les générations futures. »⁴⁴

Paradoxalement, face à ce constat, les pères biologiques sont ici quasiment totalement

⁴³ MASSON, A. *L'adolescence aujourd'hui*. Article disponible à l'adresse suivante : <http://www.passado.be/public/_documents/adolescence-aujourd-hui.pdf> p.4

⁴⁴ COMBES, D. et DEVEUX, A.M. *Construire sa parenté. Reconnaissance, légitimation, dénomination des enfants*. p.56

absents des écrans. Ils n'apparaissent presque jamais en tant que personnages vivants et en mouvements, hormis Dênis, à la fois confronté à l'absence du père et jeune père à son tour. Si la première apparition d'une famille dans *Puisque nous sommes nés*, avant même que le titre n'apparaisse à l'écran, est constituée d'un père et de ses deux enfants, peu de pères de famille seront présents à part Mineiro, père d'un garçon et Zé, fabriquant de briques, membre des Sans Terre. Cependant, on observe de temps en temps un homme dans le champ de la caméra quand les scènes sont tournées dans la famille de Nego (11'48 et 57'10). Mais il restera silencieux presque du début à la fin; même pendant les querelles entre Nego et sa mère, il n'interviendra pas. Est-il le père d'un des enfants? Nous n'en savons rien mais il se pourrait bien que la réponse soit positive et qu'il représente bien là l'absence d'un père pourtant présent. Si les pères des enfants sont absents, il ne faut pas oublier qu'il ne suffit pas d'une présence physique du père pour que l'enfant s'épanouisse mais d'un père présent dans les discours et dans les actes, remplissant sa fonction socio-affective. L'image de cet homme inactif pourrait alors servir d'illustration aux propos d'Inacia. Il est donc nécessaire ici de faire la distinction entre « paternité » (le lien établi entre le père et l'enfant dès la naissance et dans des moments postérieurs de l'histoire de sa vie) et « parentalité » (lien construit et reconstruit en permanence entre le père et le fils, au moyen de compromis politique, juridique, socio-économique, culturel, à travers l'éducation, en dédiant du temps, de l'attention et les recours matériels nécessaires au bien-être de l'enfant.)⁴⁵. Si, à première vue, la paternité va de pair avec la parentalité, le constat fait dans ce contexte social brésilien est à l'opposé. A ce sujet, Danièle Combes et Anne-Marie Devreux dressent un constat très intéressant sur la construction et les enjeux de la parenté :

« La parenté est un terrain où s'exerce, à de multiples niveaux et sous diverses formes, la dynamique des rapports sociaux de sexe. Ces rapports sont actifs et décelables dans la famille et hors de la famille, au plan des représentations et des pratiques des acteurs, comme à celui du droit, dans les relations internes au couple, dans la famille au sens large, mais aussi dans les formes les plus collectives de domination masculine et de la lutte des femmes pour s'en affranchir. Dans tous ces lieux et à tous ces niveaux, c'est le jeu parfois contradictoire de ces rapports qui fait évoluer les conditions institutionnelles et pratiques de la construction de la parenté et de l'exercice de la parentalité. »⁴⁶

Pourtant, les références à la figure paternelle sont permanentes sous différentes formes, directes ou indirectes, conscientes ou inconscientes, et des personnages se retrouvent parfois à assumer cette fonction. Le souvenir du père est omniprésent, tout au long du film, dans différentes circonstances. Que les adolescents ressentent le besoin d'en parler par eux-

⁴⁵ THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. p.320

⁴⁶ COMBES, D. et DEVREUX, A.M. *Construire sa parenté. Reconnaissance, légitimation, dénomination des enfants*. p.317

mêmes ou qu'ils se retrouvent contraints de répondre aux questions d'étrangers, ce sujet de discussion identitaire devient quasi permanent. Et si parfois les mots ne suffisent pas, c'est à travers des actes de recueillement qu'apparaît cette nécessité d'une présence paternelle. On pourrait commencer à s'intéresser aux références faites aux pères à travers leur présence physique qui existe sous une forme figée à travers quelques photos ou peintures, comme le témoignage d'un souvenir lointain.

1- Le pouvoir des images

Le père se manifeste donc à travers la photographie et la peinture dans nos trois films. Premièrement, certains des pères apparaissent dans *Linha de passe* sur des photographies précieusement conservées par Cleuza dans une boîte. Ainsi, le père de Reginaldo nous est présenté physiquement sur l'une d'entre elles. Cette photo a une forte portée symbolique puisqu'il s'agit d'un portrait chiffonné de Cleuza aux côtés du père de Reginaldo déchiré en deux : le couple semble donc ne plus exister, deux personnes seules apparaissant, d'un côté Cleuza et de l'autre le père de Reginaldo. La reconstitution rapide de la photo témoigne certainement de souvenirs heureux avant le conflit qui entraîna la destruction de la photo. Pourquoi Cleuza refuse-t-elle de lui montrer cette photo ? Son regard au moment de saisir la photo s'assombrit, on devine une histoire douloureuse dont les plaies seraient encore ouvertes. Epreuve-t-elle le même sentiment que Dora vis-à-vis de la photographie qui nous oblige à nous souvenir lorsqu'on préférerait oublier ? Cette photo permettrait-elle à Reginaldo de poser un nom sur un visage et de le rendre plus serein ? C'est ce qu'elle semble finalement penser et elle se sent alors prête à la lui remettre à la fin du film puisqu'on la voit scotcher la photo et la déposer sous la couverture de Reginaldo. Il est également possible d'observer un des autres maris de Cleuza lors de leur mariage : Cleuza en robe de mariée accompagnée de son époux en costume. Les doigts de Cleuza caressant doucement le visage de son ex-mari semblent raviver de doux souvenirs de cette histoire d'amour. Est-ce le père de Dario ? Est-il décédé, d'où la réflexion de Cleuza, le visage illuminé, lorsque Dario s'apprête à participer au match de sa vie, « *Si ton père te voyait !* » (01 26'23").

La photographie joue également un rôle fondamental dans *Central do Brasil* puisque Josué confie à Dora qu'il a vu le visage de son père en photo il y a longtemps, mais que son souvenir s'efface de plus en plus.

Le père de Josué apparaît picturalement dans les dernières minutes du film lorsqu'il

franchit le seuil de la maison et découvre un portrait de son père aux côtés d'Ana, sa mère : un homme brun aux cheveux courts portant la moustache, vêtu d'un costume cravate, une découverte importante pour Josué qui ne parvenait plus à mettre de visage sur le nom.

Cocada, bien qu'ayant peur de voir l'endroit où son père a été assassiné, s'y rend seul et y dessine une croix avant de l'effacer (54'43"). Et c'est encore seul qu'il va au cimetière pour se recueillir devant la photo de son père (56'05").

Enfin, on découvre comme Josué quelques traits du père grâce à la correspondance à travers la lettre qu'il a envoyée pour Ana : quelqu'un ne sachant pas lire non plus mais maniant la langue avec poésie. Ayant sombré dans l'alcoolisme depuis le départ de sa femme, on comprend le désespoir de cet homme et à quel point elle comptait pour lui. Ayant certainement une faute à se faire pardonner, il lui fait part de ses excuses et du désir qu'il a de reconstruire cette famille unie qui n'existe plus. Cette lettre devient l'incarnation du père : déposée sous le portrait des parents, à côté de la lettre envoyée par Ana, les trois frères se rencontrent et la famille se trouve à nouveau réunie.

2- L'évocation permanente du père

La quête omniprésente du père nous interpelle : Reginaldo, comme Cocada, dévie en permanence le sujet des discussions pour en revenir à son centre d'intérêt principal: son père. Dans les discours avec ses frères ou avec sa mère, l'absence du père ressurgit régulièrement et chaque réflexion est un prétexte pour réorienter la conversation vers ce sujet et tenter d'en savoir plus. Reginaldo nous annonce clairement son but de tous les jours en le déclarant littéralement à un moment du film lorsqu'il s'adresse à sa mère qui lui demande ce qu'il va faire, « *chercher mon père.* » (01 23'33") tout comme Josué : « *Demain, on va chercher mon père* » (01'34"). Peu de temps après, le sujet revient indirectement sur le tapis puisque Cleuza, comblée, s'exclame face au match auquel Dario va participer, « *Si ton père te voyait !* » (01 26'20"), réflexion suivie d'un gros plan sur le visage de Reginaldo n'attendant que cela jour après jour. On le retrouve ensuite dans la salle de bain contemplant longuement son visage dans le miroir (01 26' 44"). Cette couleur de peau nous renvoie encore une fois au seul indice qu'il a pu déceler à propos de son père biologique. Le corps et la peau, premier attribut singulier et immuable de chacun, représentent le lien qui unit en permanence Reginaldo à son père.

Les discours avec des tierces personnes font très fréquemment allusion à l'absence du

père, en l'occurrence, à sa mort. En ce qui concerne Cocada, on comprend le besoin qu'il a de parler de cet événement à quelqu'un. C'est pourquoi, tout au long du film, son discours est récurrent. Tout d'abord, dans une des premières discussions avec Nego, il avoue que la seule chose qui lui fait peur, c'est de repasser à l'endroit où son père s'est fait tuer (10'46). Puis, durant la discussion avec Mineiro, il reparle de cet événement (35'39), de l'absence de ses parents qui devient presque une excuse à son mauvais comportement et qui le pousse parfois à penser au suicide comme ultime alternative à sa vie difficile, surtout lorsqu'il repense au meurtre de son père. Cette réalité semble servir parfois de justificatif à ses misérables conditions de vie. Ainsi, quand il se projette dans le futur, il dit à Nego qu'il entrera dans les cafétérias en se justifiant « *mon père est mort et ma mère m'a abandonné* » (41'45), et ne souffrira alors jamais de la faim.

Cette omniprésence du père et la souffrance qui en découle chez Cocada vont jusqu'à le rendre fou, comme il le dit lui-même (67'30). Si ça ne vient pas de lui, ce sont les autres qui l'obligeront à en parler ou, du moins, à y penser. C'est, par exemple, le cas quand la mère de Nego accompagnée d'un homme, croise Cocada sur le bord du chemin, à l'endroit où son père s'est fait assassiner. L'homme engage la discussion en posant une question à Cocada à propos de sa mère, « *pourquoi n'a-t-elle pas mis une croix?* » (55'16) puis en demandant depuis combien de temps cet homme est décédé, « *un an? deux ans?* » (55'23).

Nego, lui, semble moins ressentir le besoin de parler de son père mais des gens extérieurs l'y forcent. Par exemple, lorsqu'il mendie à la sortie du bus, la première question du chauffeur sera la suivante, « *Tu as un père?* » (38'05). Face à la réponse négative de Nego, il poursuit « *mais une mère?* » avant de renchérir « *mais tu as un père?* ». La réponse ne lui suffit d'ailleurs pas et lorsque Nego lui dit « *il est mort* », il insiste « *mort?* » et va jusqu'à soupçonner sa mère de lui avoir menti. Cette scène se reproduit avec un homme travaillant à la station qui se préoccupe de savoir si son père aide sa mère. Nego se trouve encore une fois contraint d'expliquer que son père est mort. Qu'il le veuille ou non, Nego est amené à parler fréquemment de son histoire à des inconnus.

3- L'irresponsabilité du père

Tout au long du film, le père est présent sous différentes formes à travers le discours de certains personnages qui dénoncent son comportement irresponsable. Quelles conséquences ces paroles peuvent-elles avoir sur la représentation du père dans l'inconscient de l'adolescent et sur son comportement en société ? Premièrement, la mère de Nego joue un

rôle important à travers le discours qu'elle tient face aux pères de ses enfants. Elle leur parle donc plusieurs fois en toute franchise, ne les ménageant pas; ces paroles influent inévitablement sur leur construction identitaire. Si, en règle générale, le père est idéalisé par les enfants, il n'en va pas de même pour la mère. La mère de Nego se livre devant la caméra sans aucun complexe, ce qui n'est pas courant dans ce pays patriarcal où la honte et/ou la peur de parler imposent parfois aux femmes le silence⁴⁷. Selon elle, l'homme brésilien ne cherche qu'à faire des enfants et à les abandonner, eux et leur mère, après la naissance, or, il devrait se sentir plus responsable et prendre conscience des séquelles causées chez les enfants et leur mère. Ce discours, tenu par la mère, correspond tout à fait à l'analyse que la sociologue Ana Liési Thurler fait du problème.

Dans son ouvrage, elle signale qu'il existe au Brésil un vrai problème de responsabilisation chez les pères, remontant certainement à la colonisation qui aurait entraîné le métissage avec les femmes noires et indigènes mais paradoxalement, l'abandon des enfants. Dès le début des années 1930, Gilberto Freyre, dans son ouvrage clé de la compréhension des rapports humains et l'histoire familiale au Brésil, *Casa –Grande e Senzala – formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, nous explique en effet une des causes de ce problème qui remonte à la colonisation du Brésil par les Européens et qui a à voir directement avec les rapports humains de l'époque et le métissage. Les relations entre les femmes, indigènes et noires, et les colons blancs se sont multipliées entraînant la naissance de nombreuses progénitures laissées entre les mains de la mère, d'où les propos tenus par Joaquim Nabuco cités par Gilberto Freyre : « *a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador* » (p.399). Notre objectif ici n'est pas d'émettre un jugement sur la nature de leurs relations mais de mettre en lumière l'origine de ce phénomène⁴⁸. Ce serait cette culture coloniale qui perdurerait aujourd'hui sous forme de relations patriarcales à travers une migration nationale interne avec le problème de travail. Les hommes se dirigent alors du Nord vers le Sud, de la campagne vers la ville pour tenter de trouver une meilleure situation. Malheureusement, bien souvent, ils ne reviendront jamais dans leur ville d'origine et ne reverront plus leur famille; au contraire, ils en fondent une nouvelle et ce phénomène peut se répéter de nombreuses fois. Le père n'a pas conscience des enjeux identitaires qu'entraîne son absence chez l'enfant⁴⁹.

⁴⁷ THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*.

⁴⁸ A ce sujet, se référer à l'ouvrage de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala – formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Il met en avant le phénomène d'interaction et d'indigénisation des Européens grâce aux relations interethniques qui auraient été orientées par le « *cunhadismo* », la politique sociale indigène : les mariages mixtes auraient été une politique délibérée de peuplement.

⁴⁹ Dès la naissance, afin de remplir une Déclaration, la *Declaração dos Nascidos Vivos*, on demandera un certain

Une des phrases les plus fortes du film est celle prononcée par Inacia lorsqu'elle tente d'expliquer à sa fille, Galega, que les hommes « *ne sont pas des anges* » (76'20) et sont bien souvent irresponsables face à leur vie de famille. Après avoir tenté de lui faire prendre conscience qu'elle a grandi sans l'amour de son père (76'36), elle conclut : « *Être un père ce n'est pas seulement mettre au monde* » (77'09). Cette expression est l'équivalent de celle employée par un des jeunes interviewés par Pascale Jamoulle qui parle des pères qui sont « *juste capables de germer et c'est tout* »⁵⁰. Cette réplique apparaît d'ailleurs une fois auparavant quand Cocada discute avec un jeune de la décharge et lui explique qu'il a passé quelques temps à São Paulo dans l'espoir d'un avenir meilleur, à onze ans, car il n'avait aucune attache dans son lieu d'origine, « *mon père a été mon père juste le temps de me faire, ma mère a été ma mère juste le temps de me donner naissance* » (30'23). Cette accusation envers ses parents apparaît très clairement, pas seulement à travers les paroles mais également par le ton de la voix fait d'agressivité et de souffrance; d'autant plus qu'il insiste sur le fait qu'il n'avait rien à perdre puisqu'il n'avait personne « *J'étais tout seul* » (30'31). Ce manque de figures paternelle et maternelle l'a profondément marqué et le plan moyen sur son visage traduit bien ce sentiment. On peut donc s'imaginer que le discours que tient Inacia envers ses enfants offre un portrait du père peu plaisant et influera sur la représentation de ces jeunes de la figure paternelle. Comment peuvent-ils voir d'un bon œil le rôle du père et comment peuvent-ils, par conséquent, se projeter dans le futur et imaginer une vie de famille stable? On note d'ailleurs le changement de discours qui s'opère au fur et à mesure de la conversation de Galega. Tout d'abord, pleine d'optimisme envers les hommes, elle finit par reprendre les paroles de la mère

nombre d'informations sur la mère (identité, âge, adresse...) mais rien sur le père. Ces pratiques vont donc à l'encontre d'une responsabilisation du père et font perdurer l'arbitraire patriarcal.

Cependant, des initiatives naissent dans certaines régions du Brésil. Par exemple, entre 1999 et 2002, dans l'état de Bahia, dans le Nordeste, à Simões Filho, une campagne du Ministère Public à la recherche de la Paternité Responsable (*Mutirão de Paternidade*) a été lancée par la Promotora da Justiça, Hortênsia Gomes Pinho,

Un premier certificat de naissance attestant des filiations paternelle et maternelle fut donc remis aux parents ainsi qu'un Diplôme de Reconnaissance Volontaire de Paternité avec le message suivant : « *O reconhecimento de um filho é um ato legal, mas também um ato ético, moral e de amor. [...] A expectativa do Ministério Público é de que a partir do Reconhecimento Voluntário da Paternidade surja uma relação paterno-filial verdadeira e com conseqüências para a vida toda. Que não seja pai «so no papel», mas seja efetivamente presente e participativo em todos os aspectos. [...] deixe nascer, crescer, fluir e viver o amor por SEU FILHO.* » (p.137)

A ce sujet se référer encore une fois à l'ouvrage d'Ana Liési THURLER, *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. pp132-150

⁵⁰JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.158

empruntes de souffrance et de rancœur, « *Après il y a eu le père de Little Luis, un vrai cinglé* » (77'25). Elle poursuit d'ailleurs, « *J'ai essayé d'aller chercher la police mais ces salauds ne sont pas venus* » (77'29).

Le père de Josué est présenté par Dora, indirectement, puisque elle ne l'a jamais rencontré et ignore à peu près tout de sa vie. Elle a elle-même souffert à cause de son père et n'a donc aucune confiance en les hommes. Sa réaction est de tous les mettre dans le même sac et d'en dresser un portrait peu flatteur. En effet, lorsqu'elle le présente rapidement à Irene, elle en parle ainsi, « *Il est un poivrot. [...] Le type est un ivrogne, il la cognait* » (02'00"). Ensuite, elle se permet d'affirmer à Josué que son père n'est qu'un « arsouille », qu'il ne devrait pas tant espérer des hommes puisqu'ils sont tous les mêmes, ils prennent le taxi qui finit par les égarer et les faire disparaître au lieu d'emprunter le bus qui les mène toujours au même et bon endroit, c'est-à-dire auprès de leur femme.

Dénis, quant à lui, est le seul jeune père auquel nous avons directement affaire dans ces films. Les discussions qu'il a avec sa copine sont révélatrices d'un comportement irresponsable, encore immature. Elle ne cesse d'être ironique : lorsque Dénis lui demande un stylo, elle renchérit, « *Un coursier sans stylo, c'est grave ! [...] Un stylo, c'est basique, non ?* » (25'23") ; à la question, « *Tu sais que ça fait deux mois que t'as rien payé ?* », il lui promet que dans trois mois il aura fini de payer sa moto. Elle marmonne alors, « *Si on ne te la vole pas encore...* » (25'52") ; lorsqu'ils finissent par s'embrasser, Dénis lui propose d'aller au motel, ce à quoi elle s'oppose, « *Non, je préfère que tu paies les médicaments* » (26'31"). Il réitérera d'ailleurs sa proposition à Gloria, une relation d'un soir, et dilapidera alors ses économies et celles de son frère et de sa mère à ces fins (44'53"). D'ailleurs, un des symboles les plus forts du père sera le petit chien, cette peluche que Dénis offrira à son fils qui représentera à la fois la présence et l'absence du père, sa responsabilité et son irresponsabilité.

Enfin, Moïse, l'aîné de la famille de Josué, dont le visage passe de la gaieté à la tristesse à l'évocation du mot « *père* » (03'10"), éprouve beaucoup d'amertume envers ce dernier. Disparu depuis quelques mois, il a plongé dans l'alcool suite à la mort de sa première femme et au départ de sa deuxième femme enceinte. Il a ainsi dilapidé son argent dans la boisson après avoir été contraint de vendre leur maison. Si Isaías semble plus compréhensif et persuadé de l'amour du père envers ses fils, Moïse refuse d'y croire et reste persuadé qu'il ne les a jamais aimés et qu'il n'était qu'un bon à rien qui dilapidait son argent dans la boisson. Selon lui, il ne reviendra jamais, « *Il ne faisait plus rien, il buvait, il buvait, il buvait. Il a dû*

vendre la maison de Bom Jesus pour payer ses dettes. [...] Il a disparu, ça a été mieux pour nous. On a enfin pu faire un peu d'économies et vivre mieux ! [...] Pour le père, nous on est rien. [...] Jamais il reviendra ! » (01'11).

Un comportement tout à fait intéressant à analyser est celui de la grand-mère paternelle de l'enfant de Suely dans le film *O céu de Suely*. Lorsque Suely regagne son village d'origine et rend visite à sa belle-mère, cette dernière, embarrassée par la situation, avoue avoir des nouvelles de son fils qui lui a envoyé de l'argent... Même consciente de l'erreur commise par son fils, sous l'emprise puissante de son amour maternel, elle tente de l'excuser, « *Il n'a que vingt ans. Tu sais ce que c'est...* ». Tandis que ce dernier n'assume absolument pas son rôle de père, ne serait-ce que financièrement, Suely se retrouverait alors obligée, elle, au même âge, d'assumer l'éducation de son fils étant la mère de l'enfant et l'ayant porté pendant neuf mois. Cette attitude de la belle-mère témoigne également du problème. Soudain confrontée à cette réalité qu'elle a elle-même sûrement vécue auparavant, mais cette fois sous un angle différent, puisque son fils en est le responsable, elle prend la défense de son fils. Comment alors rompre avec ce cercle vicieux, cette irresponsabilité des pères transmise de génération en génération ? Est-ce là un signe de soumission et de résignation ? Estime-t-elle, qu'ayant surmonté cela des années auparavant, Suely sera capable d'en faire autant ? Refuse-t-elle d'ouvrir les yeux face au comportement indigne de son fils ? Espère-t-elle qu'il changera bientôt d'avis et prendra conscience de la situation ? Cela semble peu probable... Pourquoi ne se montre-t-elle pas solidaire et ne donne-t-elle pas à Suely une partie de l'argent que son fils lui a envoyé pour subvenir aux besoins de l'enfant ? Que pense-t-elle réellement de sa belle-fille, estime-t-elle qu'elle est seule responsable de la situation ? Difficile de savoir exactement ce qui se cache derrière cette réflexion, une chose est sûre, ce n'est pas ainsi que ces jeunes hommes prendront conscience de leur comportement et assumeront leur progéniture ? De plus, cet enfant leur rappelle parfois de sombres souvenirs. Parfois souhaité mais plus souvent non désiré, il n'est pas facile pour elles de faire la part des choses et de positiver la présence de ce bébé. Il représente parfois davantage à leurs yeux un poids et un événement passé difficile à assumer, pouvant rappeler également physiquement le père biologique de l'enfant auquel elles aimeraient ne plus penser. Suely y est par exemple confrontée puisque la réaction de sa belle-mère en voyant l'enfant pour la première fois est de constater la ressemblance entre ce dernier et son fils. Connaissant les sentiments de Suely à l'égard de cet homme, qu'elle aime encore au début du film, « *Votre fils est un enfoiré. [...] Je voudrais qu'il crève sous les roues d'un camion* », il est aisé d'imaginer à quel point il est difficile pour elle d'accepter son fils et d'assumer seule son rôle de mère, surtout lorsque père

et fils portent le même prénom : Mateus.

Ce discours péjoratif à propos de l'homme père est contrebalancé par les propos tenus par la majorité des adolescents qui voient, en leur père, un exemple à suivre, une sorte de héros, phénomène sur lequel nous nous attarderons plus tard. Cependant, on notera également un changement de discours de la part de Dora. En effet, au fur et à mesure qu'elle et Josué poursuivent leur chemin, elle semble reprendre confiance en les hommes à travers la rencontre qu'elle fait de Cesar, la rencontre de l'Homme et non de Son homme comme l'explique l'actrice elle-même⁵¹, et son discours tenu auprès de Josué au sujet de son père change alors petit à petit. Elle finit ainsi par lui dire que peu importe l'apparence de Josué, son père l'aimera de toute façon. Elle semble enfin avoir retrouvé l'existence de sentiments en elle et le sens de la morale. Le parcours initiatique semble presque arrivé à sa fin lorsqu'elle fait preuve de raison en prononçant un dernier mensonge, mais cette fois-ci un mensonge réfléchi, malgré la compréhension de Josué. En effet, lorsqu'elle lit la lettre de Jesus pour Ana, elle ajoute subtilement à la fin de l'énumération des membres de la famille que ce dernier espère retrouver prochainement, « *et Josué... et Josué que je voudrais tant connaître* » (04'42). C'est elle qui prend alors l'initiative de renvoyer une image positive du père, une preuve de curiosité et d'amour de la part du père envers son fils inconnu. Enfin, lorsqu'elle se retrouve seule dans le bus, elle décide de lui écrire une lettre dans laquelle elle évoque sa pensée après toute cette aventure, « *Ton père reviendra un jour et je suis sûre qu'il est comme tu dis* » (05'08'') et lui fait alors part du souvenir qu'elle a de son père quand elle était petite sifflant dans la locomotive durant tout le voyage. Enfin, quand elle lui écrit pendant les dernières minutes du film, elle lui confie avoir la certitude qu'il deviendra chauffeur routier. Ce changement d'attitude chez Dora témoigne du danger pour ces femmes, ayant souffert de l'absence du père, de généraliser la nature de l'homme : le portrait qu'elle tirera de ces derniers peuvent avoir des répercussions sur les représentations du père chez les enfants et adolescents.

Au niveau juridique, un ensemble de lois vise à encourager la responsabilisation du père sur lequel nous nous arrêterons rapidement. La loi 8.560 approuvée sur la Paternité en décembre 1992 (paragraphe 6 de l'article 227 de la Constitution Fédérale), représente la première grande avancée. Elle reconnaît l'universalité du droit à la filiation et l'obligation de reconnaissance paternelle pour tous. La mère peut alors déclarer, même si elle n'en a pas la certitude, le nom du père de ses enfants. Comme l'explique Maria Christina Almeida, le

⁵¹ Propos tenus par Fernanda MONTENEGRO dans son interview disponible dans les bonus du DVD, *Central do Brasil*.

Ministère Public assume sa fonction sociale : l'établissement de la paternité permet à chacun d'avoir le droit de connaître ses origines génétiques afin de découvrir une partie de son identité⁵². Par la suite, en 2004, le Tribunal Supérieur de Justice, a approuvé un article (301) qui déclare que si le père s'oppose à faire le test ADN, cela signifie la présomption de paternité. Cette décision vise à défendre l'égalité entre l'affirmation de la mère et celle du père. En 2009, le Président de la République, Luiz Inacio Lula da Silva, modifie la loi de présomption de paternité, et déclare que la loi devient la même pour les femmes s'opposant à ce que leur enfant réalise le test ADN. Enfin, la dernière avancée du Code Civil brésilien de 2002 concerne la loi n° 11698 du 13 juin 2008 au sujet de la garde partagée. Elle assure à l'enfant le droit d'accès au père et à la mère dans un souci de promouvoir une plus grande implication du père dans l'éducation de ses enfants⁵³.

Les références au père sont bien omniprésentes dans nos films. Cependant, l'absence paternelle entraîne par conséquent une redéfinition des rapports mère-fils. En effet, la mère qui se retrouve seule doit assumer les deux fonctions parentales, faites à l'origine pour être partagées entre les deux adultes.

D- La figure maternelle

1- Les mères chefs de famille

Pendant longtemps et encore aujourd'hui dans l'imaginaire contemporain, l'homme est associé à la source de revenu familial et la femme à la gestion de la maison et on a souvent feint de reconnaître la femme comme protagoniste légitime de l'économie familiale. Dans notre travail, la question de genre est bien évidemment au centre de nos préoccupations et la femme détient le rôle de chef-de-famille. En effet, elle représente à elle seule, (ou quelquefois avec l'aide de ses enfants), le facteur économique au sein de la famille, qu'il s'agisse du milieu rural ou urbain même si les conditions ne sont pas les mêmes. En ce qui concerne le

⁵² ALMEIDA, M.-C. *Investigação da paternidade e DNA*. p129

⁵³ A ce sujet, consulter l'article en ligne de Elidete MATTOS AVILA : <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2010.mattos_avila_e&part=282282>

cadre campagnard qui est celui d'Inacia, Jean-Pierre Duret et Andrea Santana affirment que ces femmes « garantissent leur existence et celle de leur famille, plus que les hommes ; c'est un fait statistique. Ce sont elles qui font face aux conditions difficiles et cherchent les stratégies de survie »⁵⁴. Souvent contraintes à exercer des emplois domestiques, occupations nécessitant peu de compétences, elles sont mal payées et travaillent un nombre d'heures important dans des conditions précaires, sans contrat de travail, comme Cleuza par exemple, « *Elle a jamais voulu me déclarer.* » (01 00'45"). Ce profil de femmes domestiques (95% des travailleurs domestiques, au Brésil et en Amérique Latine en général, sont des femmes) est très courant au Brésil, notamment chez les femmes noires qui se retrouvent très souvent à exercer cette activité précaire puisque très peu sont en possession d'un contrat de travail. Ce travail nécessitant peu de compétences spécifiques est rarement considéré comme un emploi à part entière dans les représentations sociales. Ce processus de dévalorisation est un problème important car au fil des années, les femmes ont accepté ce rôle et ses codes culturels finalement perçus comme naturels puisqu'elles ont été soumises à ce qu'Ana Liési appelle une « socialisation sexuée »⁵⁵. La femme est donc souvent définie comme maîtresse de maison, épouse et mère. Il s'agit d'un triple processus de dépendance de l'employée domestique vis-à-vis de la domination de classe découlant directement de la relation de race mais aussi de la domination de sexe. Comme nous l'avons vu précédemment, ces femmes sont parfois victimes de violences sexuelles et se retrouvent enceintes après une relation sexuelle sans lendemain.

Face à ces conditions de vie difficiles et à la réputation qui s'ensuit, il leur est parfois très difficile d'assumer leur profession et leur situation et, ainsi, de se forger et de revendiquer leur identité en tant que mère et travailleuse,

« Le doute persiste sur sa possibilité réelle de construire une identité positive de mère et travailleuse. Ce qu'elles font dans l'acte de procréer se réduit à peine à une relation sexuelle et, à partir de là, elles se retrouvent considérées comme des femmes faciles, et qui les exclut du statut de mère. » A duvida persiste sobre sua possibilidade real de construir uma identidade positiva de mãe e trabalhadora. O que elas fazem no ato de procriar reduz-se apenas a uma relação sexual e daí serem consideradas mulheres faceis, passo que é rapidamente transposto e que as exclui do status de mãe. » (p.159).

De plus, le lieu de travail étant souvent éloigné de leur domicile, elles sont contraintes à passer un temps inhumain dans les transports comme on peut le constater avec Cleuza essentiellement entourée de femmes dans le bus ou Dora dans le métro. Ainsi, quand Cleuza se fait renvoyer par sa patronne le temps de sa grossesse, si le spectateur éprouve une

⁵⁴Interprétation dévoilée par les cinéastes lors de l'interview écrite réalisée le 04 juin 2011.

⁵⁵ THURLER, A.L., *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil.* p.158

première impression d'attention et de raison de la part de Mme Estela envers Cleuza, cette attitude ne règle pas le problème de fond. Ne voulant pas être responsable d'un quelconque accident, elle préfère remplacer Cleuza par quelqu'un d'autre tandis que ce travail est synonyme de survie pour cette dernière et qu'il n'y a aucune garantie d'être réembauchée à son retour.

Ces mères sont donc contraintes à deux ressentis paradoxaux de la part de la société : à la fois pourvoyeuses, elles représentent de « bonnes mères » assurant la survie de la famille et contradictoirement, elles apparaissent comme les « mauvaises mères » contraintes de laisser leurs enfants livrés à eux-mêmes, à les « abandonner » et sont alors victimes de réflexions comme celle du chauffeur de bus au sujet de Reginaldo, « *Le gamin, là... Il veut pas sortir. Il a déjà fait quatre voyages. Pas de famille, on dirait. Personne s'en occupe...* » (07'36" à 07'45") ou des touristes de passage à la station essence à propos de Nego « *Il est tout seul ici ? Oui, il mendie* » (39'14"). Face à ce constat on ne peut s'empêcher de dresser un parallèle avec le contexte actuel des migrations (domaine dans lequel le genre fut pendant longtemps ignoré au profit du neutre au masculin), dans lequel bon nombre de femmes seules sont contraintes à quitter leur région ou leur pays dans l'espoir de trouver un travail ailleurs. Laisant leurs enfants aux grands-parents ou les emmenant avec elles, elles se retrouvent dans le même genre de situation allant parfois jusqu'au comble de s'occuper du nourrisson de leur patronne plutôt que du leur, déposé chaque matin à la crèche, scénario choc du court-métrage de Walter Salles et Daniela Thomas, *Loin du 16^{ème}*, réalisé dans le cadre du long-métrage *Paris, je t'aime*. En l'espace de 5 minutes à peine, Ana (Catalina Sandino Moreno), immigrée latino-américaine, entraîne le spectateur dans son quotidien, à commencer par une berceuse chantée à son bébé déposé à la crèche en guise d'au-revoir quotidien, les heures interminables de transport et l'arrivée en tant que domestique chez son employée qui semble totalement oublier ou ignorer (ou, individualiste, elle feint d'ignorer) qu'Ana a, elle aussi, le droit d'avoir une famille, une vie en dehors de son travail, et lui précise, sans attendre son consentement, qu'elle rentrera plus tard que prévu ce jour-là. Cette dernière, face aux pleurs du bébé, se retrouve contrainte d'offrir ce qu'elle ne peut prodiguer à son propre enfant et entame alors la même berceuse, chantée quelques heures auparavant, le regard perdu à travers la vitre de l'appartement. Le même constat de la migration en tant qu'espoir d'amélioration de la situation apparaît dans *O Ceu de Suely* ; Suely, après différents échecs à São Paulo, revient dans son village natal pour tenter d'y trouver un travail et, face à la déception, finit par repartir vers une nouvelle destination. D'ailleurs, il serait sûrement intéressant de se pencher davantage sur ces migrations en considérant davantage cette migration de genre, cette migration féminine au Brésil et le parcours de leurs enfants.

Cette situation économique, caractérisée par une instabilité de l'emploi et un revenu faible, contraint bien souvent les enfants de la famille à assurer une partie des revenus. Ainsi, parfois dès le plus jeune âge, ils se retrouvent à mendier ou à réaliser différents petits boulots informels tels la revente de produits à la sauvette. Projetés dans cet univers souvent avant d'avoir fait des études suffisantes pour obtenir un emploi stable et correctement rémunéré, ils se retrouvent confrontés aux débrouilles de la rue - comme nous le verrons dans notre deuxième partie - et multiplient les sources de revenus informels.

On l'aura compris, la situation dans laquelle se retrouvent ces familles se caractérise par une précarité certaine et des conditions de vie difficiles à l'intérieur desquelles chacun est confronté relativement jeune à la misère et à la survie dans le sens littéral du terme. Cependant, si la femme doit assurer les besoins vitaux de chaque membre avec son seul salaire, elle doit aussi assumer le rôle maternel mais aussi paternel au niveau sociologique. Cleusa l'affirme : « *Je suis votre père et votre mère, compris ?* » (01 01'19''), ce qui rejoint le constat de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana, « Au Brésil, les femmes sont souvent abandonnées par les hommes et elles sont obligées de jouer le rôle du père et de la mère en même temps ». Or, assumer ces deux fonctions seule est un grand défi et présente des risques dans la socialisation de l'enfant. Selon Mickaël Singleton, il serait universellement nécessaire d'éviter la confusion identitaire entre la mère et le père, d'assurer le partage des tâches et les fonctions entre les sexes⁵⁶. En effet, le père et la mère se partagent en règle générale les différentes tâches parentales à effectuer, qu'il s'agisse de la fonction affective (davantage destinée à la mère), éducative, sociale, d'autorité (davantage destinée au père), toutes « ces fonctions parentales n'étant pas encodées dans leur personnalité sociale, ils ont dû en faire l'apprentissage, souvent à travers les crises et le mal-être de leurs enfants ».⁵⁷ En effet, tous ces jeunes évoluent dans un univers familial ou voisinage spécifiquement féminin. Par exemple, les réseaux sociaux et familiaux que ces femmes créent entre elles notamment pour la garde d'enfants, comme c'est le cas pour Cleusa qui confie Reginaldo à sa voisine quand elle part travailler, sont essentiels. D'autre part, beaucoup de jeunes filles comptent sur leur mère pour élever l'enfant, des femmes qui sont elles-mêmes seules et qui ont déjà élevé leurs enfants sans mari (c'est d'ailleurs souvent le cas des jeunes femmes qui décident de migrer, à

⁵⁶SINGLETON, M. « *Famille ou familles: en Afrique ou ailleurs* », dans STEICHEN, R. et VILLIERS, G. *La famille et les familles: quelle identité aujourd'hui?* 1996, p.159-181, cité dans l'ouvrage de JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*, p.186

⁵⁷JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.188

l'intérieur même du pays ou à l'international, à la recherche d'un emploi, et qui confient alors leurs enfants à la grand-mère ou aux grands-parents). Cet exemple est bien illustré dans le film *O Céu de Suely* qui retrace le retour au pays d'une jeune maman et de son bébé abandonnés par le père qu'elle va confier à sa grand-mère et à sa tante. On se retrouve alors plongé dans un univers familial féminin de génération en génération. C'est ainsi que, tout au long de l'enfance, ces petits évoluent en permanence dans un entourage féminin et ont parfois du mal à s'imaginer plus tard fondant une famille traditionnelle avec un père, une mère et des enfants.

2- Une continuité entre les mères : Cleuza et Inacia

Lorsque l'on dresse le profil des familles, des similitudes apparaissent rapidement entre Cleuza et Inacia, au-delà des différences géographique et environnementale. En effet, ces deux femmes sont enceintes à l'heure du tournage, un choix de la part de Walter Salles qui introduit son film par un écran noir accompagné de la respiration accélérée de plus en plus forte de Cleuza, assise au bord du lit se tenant le ventre. Le tableau est dressé, une femme est enceinte et semble avoir ses premières contractions, elle est certainement sur le point d'accoucher. Cette première scène indique en réalité la fin du film puisqu'elle est suivie d'un flash-back qui nous propulse trois mois en arrière et ce jusqu'à la dernière minute du film qui recoupe la première image, Cleuza va accoucher. Quant à Inacia, il ne s'agit pas d'un choix des réalisateurs, c'est le documentaire qui l'impose. Cependant, peu importe le degré de hasard, ce constat est fort d'un point de vue symbolique puisqu'une fois le générique défilant à l'écran, le spectateur ne cesse de s'interroger sur le sort réservé à ces enfants et se souvient soudain du fait que certains d'entre eux ne sont pas encore nés mais vont l'être sous peu ou que d'autres viennent de naître comme c'est le cas du fils de Dênis.

De plus, on observe une perte de contrôle de ces femmes à quelques reprises. Cleuza ne peut s'empêcher : « *Je sais pas ce que j'ai fait pour mériter des enfants comme vous* » (01'23'19"), tandis qu'Inacia s'exclame : « *avec 10 enfants, je vais devenir folle.* » (13'51). Le parcours de cette femme lui a appris que la vie d'une mère n'est pas simple et son discours face à ses enfants est très violent. Enceinte à l'heure du tournage, elle se préoccupe de la façon dont elle va pouvoir nourrir tous ses enfants. Puis, après que chacun ait émis sa préférence quant au sexe du futur bébé, elle fait une comparaison entre les garçons et les filles justifiant son envie d'avoir une fille. Selon Inacia, les garçons représentent beaucoup plus de travail et

sont plus difficiles à canaliser. C'est pourquoi lors de son dernier accouchement, elle espérait avoir une fille et non un garçon mort-né. Elle explique alors que, face à son chagrin, le personnel hospitalier a rétorqué « *mais tu ne voulais pas de garçon* », phrase à laquelle elle a répondu « *je sais, mais c'est mon fils* » (14'52). Elle finit alors par conclure devant la caméra, sans complexe, « *un enfant, c'est toujours mieux qu'une maladie...* » (15'05). Cette phrase choc est suivie d'un gros plan fixe sur le visage de Nego. Son regard baissé, comme si le sentiment de culpabilité l'envahissait, transmet au spectateur un mal-être et fait resurgir le titre du documentaire, *Puisque nous sommes nés*. Il semble à travers cette scène que, si les enfants n'ont rien demandé, ils n'ont pas non plus été désirés par leur mère, qui commence, à deux reprises, à énumérer tous les différents hommes, père de tel ou tel enfant comme s'il s'agissait de tout à fait banales. En effet, l'énumération, entrecoupée d'hésitations et de rectifications, finit par chosifier les enfants et les hommes telle une collection de bibelots. Lors d'une deuxième scène, elle n'hésitera pas à décrire ces hommes comme des êtres sans pitié, machistes et irresponsables. Cette façon qu'a Inacia de parler sans gêne devant ses enfants des hommes comme des personnes de passage qui restent là un temps, puis partent ou se font tuer, transmet inévitablement à l'enfant une image négative du père et surtout une impossibilité pour la fille de rencontrer un homme plus tard ou, pour le garçon, de devenir un être masculin digne de confiance et capable d'assumer les fonctions paternelles. Pascale Jamouille dressait le même constat alarmant dans son enquête de terrain chez les familles des Amazones, bien qu'il y ait une volonté de la part de la mère de garder son autonomie. D'autre part, Alex Mucchielli prend l'exemple des études menées par Baudouard qui prouve que l'image négative de l'identité paternelle retransmise par les membres de la famille, en l'occurrence la mère, influe sur le jeune garçon et l'empêche de s'identifier à un modèle viril et, par conséquent, ne lui permet pas de s'affirmer sexuellement⁵⁸.

3- Un discours péjoratif

On peut observer deux attitudes différentes à travers le discours des femmes dans nos films. En effet, Cleuza, lors des nombreuses discussions avec ses fils, se contente de leur demander de ne pas la juger et de se comporter dignement. Cleuza s'oppose donc au reste des personnages féminins puisqu'à aucun moment elle ne dénigre les pères de ses enfants ou les hommes en général, contrairement à Dora, Irene, Ana ou encore Inacia pour qui le champ

⁵⁸MUCCHIELLI, A. *L'identité*. p.94

lexical péjoratif au sujet de l'homme ne cesse de s'agrandir.

Le champ lexical de la souffrance voire de la haine se référant aux différents pères des enfants d'Inacia qui intervient dans cette scène dans un laps de temps très court (une minute et trente secondes), « *malédiction* » (76'01), « *pas un ange* » (76'19), « *il a commencé à me frapper* » (76'15 et 77'28), « *souffrance* » (77'15), « *je suis tombée dans ses griffes* » (77'18), « *cinglé* » (77'25), témoigne de la difficulté de la vie de cette femme et de son mépris pour ses compagnons. Ces propos sont employés par Inacia mais aussi par la fille Galega, « *Après il y a eu le père de Little Luis, un vrai cinglé* » (77'25). Elle poursuit d'ailleurs, « *J'ai essayé d'aller chercher la police mais ces salauds ne sont pas venus* » (77'29).

Ana, la mère de Josué, qui n'apparaît que rapidement au début du film dans deux scènes différentes en compagnie de son fils, a néanmoins le temps de traiter son père de « *misérable* », et d'en parler comme de « *la pire chose qui me soit arrivée* », s'adressant ainsi à lui dans la lettre qu'elle lui destine : « *tu ne vaux rien* ».

Dora et Irene, quant à elles, sont deux femmes seules ayant, apparemment, eu de mauvaises expériences avec les hommes, qu'il s'agisse de leur propre père ou de leur compagnon. En effet, « *poivrot* », « *guignol* », « *charlot* », sont autant de termes servant à qualifier les hommes à qui elles ont eu affaire. Cependant, si Dora n'a aucune retenue devant Josué au sujet de son père qu'elle ne connaît pas, Irene, quant à elle, refuse de détruire l'idéalisation qu'a fait Josué de son père et tente de mettre en avant les souvenirs positifs qu'elle avait de son père (il conduisait des trains) mais dès qu'elle se retrouve seule avec Dora, on comprend rapidement qu'elles ont le même ressenti au niveau des hommes.

4- Une attitude paradoxale

On assiste parfois à une attitude paradoxale de la part du personnage féminin qu'est la mère ou l'équivalent de la figure maternelle. Il ne s'agit pas là d'accuser ou de juger le comportement de ces femmes mais d'en faire part pour tenter de comprendre ce qui les pousse à commettre ces actes et voir quelles peuvent être les conséquences sur l'adolescent confronté directement à cette situation. En effet, Cleuza, enceinte, parfois dépassée par les événements(33'31", par exemple, lorsqu'elle tente en vain de déboucher l'évier, 39'31" lorsqu'elle est ivre dans le bar, deux bouteilles de bière déposées sur la table, 01 01'19", lorsqu'elle vient de gifler Dinho, 01 14'34" lorsqu'elle est remplacée à son travail...), passe son temps à fumer et semble parfois oublier sa condition de femme enceinte puisqu'elle boit de l'alcool lors des matchs de football ou seule chez elle.

Cette attitude, au premier abord, indigne d'un parent, se répète chez Dora qui, décidant d'accompagner Josué à la recherche de son père suite au décès de sa mère, incarne soudainement, qu'elle le veuille ou non, le rôle parental puisqu'elle devient le seul référent de ce garçon. De plus, elle ne cesse de parler des hommes comme d'alcooliques bons à rien, des « charlots », des « guignols », des « poivrots » et c'est elle qui soudain plonge dans l'alcool. Elle sort sa bouteille d'alcool librement, devant lui, comme s'il s'agissait d'une bouteille d'eau, et finit par s'endormir après en avoir bu un certain nombre de gorgées. Ce comportement défaillant aura de nombreuses conséquences pour Josué qui goûtera à son tour la boisson et finira la bouteille, se retrouvant, ivre, au beau milieu de la nuit, dans le fond du bus, débitant des paroles sur son identité. L'attitude de Dora ne peut être jugée que trop rapidement et superficiellement. Un tel positionnement serait trop hâtif et simpliste ; cet acte puisant son origine dans une série de facteurs (psychologiques, sociologiques, économiques, culturels, politiques...), s'inscrivant notamment dans le passé, que le spectateur ne connaît qu'en partie. On peut supposer qu'elle a elle-même beaucoup souffert de voir son père rentré ivre chez lui étant jeune et laissant sa femme s'occuper de tout. Ce recours à l'alcool dont elle-même déteste les effets serait là le signe du profond malaise qui l'habite et d'un conflit intérieur pas encore résolu à cette heure. Néanmoins, cette attitude semble la discréditer elle-même auprès de Josué après avoir entendu son discours à propos de la gent masculine. Elle adopte le même comportement que les hommes, alors comment Josué, sans connaître et encore moins comprendre les raisons de cet acte, peut-il encore faire confiance à cette femme et croire ses dires ? Lui qui idéalise son père, peut-il encore imaginer que ce dernier soit un « poivrot » comme Dora le lui répète régulièrement ?

Un autre comportement étrange dont Dora fait preuve est le recours au vol dans la supérette de la station-essence après avoir fait une série de remontrances à Josué qui vient d'en faire autant. Voulant assumer son rôle moral, son autorité en tant qu'adulte, elle se discrédite une nouvelle fois lorsqu'elle se met à son tour à voler en plus grande proportion et en se faisant repérer par le vendeur... Dora semble soudain se transformer en adolescente feignant d'ignorer les règles de la vie en société.

Enfin, c'est bien le mensonge qui caractérise ce personnage féminin pendant les trois quarts du film. N'hésitant pas à affirmer, à promettre, elle n'hésite pas non plus à faire le contraire lorsque les gens ont le dos tourné. Très souvent démasquée par Josué, celui-ci ne parvient plus à lui faire confiance et se méfie en permanence de son comportement et de ses affirmations. Cela commence par les lettres qu'elle rédige mais qu'elle n'envoie pas et se poursuit par l'échange qu'elle fait de Josué contre des billets pour l'acquisition d'un nouveau poste de télévision, puis du vol de nourriture qu'elle refuse d'admettre.

Si le comportement de la femme semble parfois contradictoire, soulignons qu'il s'agit ici principalement du personnage de Dora. Elle n'est pas mère de famille et se retrouve plus ou moins contrainte à exercer ce rôle. Inacia et Cleuza, à l'inverse, font preuve d'un sens de la morale et semblent avoir un comportement en adéquation avec leurs discours, parvenant à éduquer leurs fils tant bien que mal.

5- Relations mère/fils

a- L'autorité

Les relations sont parfois tendues entre le fils et la mère. A l'adolescence, le garçon ressent le besoin de rompre avec le nid familial et tente de s'affirmer à l'extérieur en compagnie de tierces personnes. Tout comme le besoin d'autonomie vis à vis de la famille, la rébellion contre le système scolaire est une réaction courante. Ainsi, des relations parfois conflictuelles s'imposent au sein de la famille de Nego entre lui et sa mère qui tente de maintenir l'autorité.

Lorsqu'Inacia se préoccupe de savoir si Nego a bien fait ses devoirs, une discussion tendue débute entre la mère et le fils (57'00). Nego se rebelle contre l'école mais Inacia est là pour lui rappeler qu'il n'est pas en âge de décider de sa propre vie et qu'il ne se rend pas compte de la chance qu'il a de pouvoir bénéficier de l'instruction. Elle lui donne une série d'ordres « *Prends ton stylo. Termine tout. Ne fais pas d'histoires ou je vais te battre. Vas-y, pleure.* » (57.30) avant de s'adresser à l'ensemble de ses enfants, « *Aucun de vous n'a le droit de faire ce qu'il veut* » (57.40). Elle tente donc d'incarner l'autorité et le respect, rôle souvent attribué au père dans les études sociologiques mais qu'elle semble relativement bien remplir. D'autre part, cette préoccupation qu'a Inacia pour l'école est, à plus long terme, une inquiétude face au futur travail qu'ils devront trouver. En effet, dans ces milieux précaires, confrontés à l'absence de père, ces enfants devront faire face à un avenir incertain et mettre toutes les chances de leur côté pour s'en sortir. Nego ne bronche pas et se met de suite à faire ses devoirs malgré les larmes qui coulent et les gestes nerveux. Cependant, dans la scène qui suit, il joue à nouveau la carte de la provocation face à sa mère qui le remet immédiatement à sa place « *Tais-toi ou je te vire. Ne me pose pas de problème ou je vais te battre avec cette corde* » (58'36). Nego ressent aussi parfois de l'injustice face à son frère, Junior, qui a manqué plus de jours d'école que lui et qui n'a eu aucune remontrance de la part de leur mère. En réalité, c'est

parce qu'Inacia a confiance en Nego qu'elle lui parle ainsi, parce qu'il a les capacités de mener de bonnes études mais Nego se braque et affirme qu'il va arrêter l'école et faire la même chose que l'homme à la station-service. Ces réactions sont typiques de l'adolescence, le jeune cherche à remettre en question son identité et ses référents identitaires jusqu'à présent assimilés afin d'en tester de nouveaux face à l'élargissement de son environnement. Il cherche donc à prendre ses distances avec le cadre familial ou scolaire et à affirmer son indépendance, d'où les propos de Nego « *Je suis malade de la famille* » (49'30) et sa réaction lorsqu'il dit à son frère qu'il ne sait pas si demain il sera là pour faire le travail que sa mère lui impose, « *Si je suis là. On verra* » (49'56). A cette phrase, son frère répond « *mais tu seras là* » (49'59) pour lui rappeler qu'il n'est pas encore prêt à mener sa propre vie comme bon lui semble.

Dans *Linha de passe*, les conflits existent également au sein de la famille entre la mère et ses fils, surtout avec le plus jeune Reginaldo en pleine quête identitaire. A la recherche de son père, il ignore tout de ce dernier si ce n'est sa couleur de peau. C'est pourquoi les altercations entre la mère et le fils tournent souvent autour de ce même sujet et expriment la souffrance de Reginaldo en manque de repères paternels. Par exemple, lorsque Cleuza est convoquée chez le juge à cause d'une bagarre entre Reginaldo et un camarade de classe. Elle n'hésite pas à lui faire des remontrances et à le prévenir qu'elle ne le laissera pas faire par la suite, « *Je vais téléphoner à l'école tous les jours pour savoir si tu y es* » (55'49"). Elle n'hésite pas d'ailleurs à le confier par la suite à sa voisine pendant la matinée avant sa journée d'école (01 09'03"). Elle veille à ce qu'il participe un minimum aux tâches domestiques comme lorsque Reginaldo essuie la vaisselle, quand ils reviennent tous les deux de faire les courses et qu'elle lui demande de déposer les fruits dans la corbeille prévue à cet effet ou lorsqu'elle demande indirectement à l'un d'entre eux de bien vouloir déboucher l'évier, chose qui sera faite par Dario. Cependant une répartition des tâches reste présente ici puisque lorsque Dinho rentre pour manger, il se met les pieds sous la table et ne participe en aucune façon au service (01 00'47"). En règle générale, c'est elle qui finit par avoir le dernier mot et ces enfants ne rétorquent pas beaucoup, écoutant les remontrances le regard baissé. D'ailleurs, Reginaldo se sent alors coupable de lui avoir volé de l'argent et se voit obligé de lui avouer même s'il sait qu'il va se faire réprimander. Lorsque celui-ci va trop loin, elle le prive alors de sortie (01 12'01"). Le respect envers la mère semble donc bel et bien présent malgré les difficultés qu'elle rencontre parfois à assumer les deux rôles en même temps. Elle prend également soin de l'apparence physique de ses fils et ordonne, par exemple, à Reginaldo de se démêler les cheveux (33'53").

Lorsque les conflits s'enveniment et ne présentent pas d'issue possible, elle fait parfois appel aux menaces et à la force, dernière issue pour rétablir l'ordre. Ainsi, elle menace Reginaldo de

lui donner un coup de ceinture s'il n'arrête pas immédiatement son cinéma, « *tu veux un coup de ceinture ?* » (34'03'') et finit par lui donner un coup de main sur les fesses. Lorsqu'elle discute avec Dinho et que la discussion s'envenime, elle perd ses moyens et lui adresse une gifle incontrôlée (01 01'10''). La même chose se passe quand Reginaldo réapparaît après une nuit passée dans le bus : morte d'inquiétude, elle en vient aux mains, l'émotion l'emportant soudain sur la raison (01'08'44).

b- La régulatrice

La mère détient également le rôle de régulatrice des tensions entre ses fils. Ainsi, quand la situation dégénère entre Dênis et Reginaldo « *Arrête ! [...] Arrête ! [...] Ça suffit !* » (10'39''), Cleuza joue la carte de la raison et modère le conflit, elle les sépare et parvient à maîtriser la situation. Il en va de même lorsque des insultes sont proférées par Reginaldo « *- Pauvre connard... -Elle est où la politesse ?* », renchérit-elle (11'12''), elle n'oublie pas de remplir son rôle. Enfin, elle prend toujours soin de rompre le silence et de tenter de dialoguer avec ses fils, notamment avec Reginaldo lorsque celui-ci ne daigne lui adresser la parole, elle tente, « *Tu me parles plus, Reginaldo ?* » (01 23'12''). Très lucide, elle lit facilement dans les pensées de ses enfants comme lorsqu'elle observe l'attitude de Reginaldo qui, dans le bus, a les yeux rivés sur le chauffeur (55'44''), elle comprend qu'il imagine ce dernier être son père et lui conseille alors « *[d'] arrête[r] de penser à ça* », le simple emploi de « *ça* » étant suffisant et faisant sens pour eux deux.

c- L'inquiétude

L'inquiétude est une autre caractéristique de ces femmes mères seules qui ne peuvent partager leurs craintes. Quand la situation dégénère et que l'étau se resserre, l'angoisse se fait grande. Il en est ainsi lorsqu'elle attend le retour de Reginaldo tout en assistant au journal télévisé qui annonce les attaques terroristes provoquant des incendies dans les bus de São Paulo. Lorsque ce dernier se montre enfin, ignorant ces faits, la réaction de Cleuza est classique : morte de peur, elle s'emporte, se jette sur lui et lui fait des remontrances pour qu'il comprenne à quel point elle s'est fait du mouron et à quel point elle l'aime (01 08'26''). Cette inquiétude est également présente chaque fois que Dario se rend à une sélection et que le verdict tombe, la déception ne s'empare pas seulement du joueur de football mais également de Cleuza qui vit les espoirs et désillusions de ses fils avec eux.

En plus de ses quatre fils à élever et du cinquième qui va bientôt agrandir la famille, elle a le

temps de se préoccuper de Bruno, le fils de Mme Estela, sa patronne, qui joue dehors sous la pluie et pour qui elle craint un rhume. La réaction Mme Estela, « *Il est grand, il sait ce qu'il fait. C'est lui qui sera malade, pas moi.* » (29'34''), renverse presque les rôles, comme si Cleuza assumait le rôle de mère face à une désimplication de la véritable mère.

d- La morale

La pauvreté dans laquelle vivent ces familles et l'injustice à laquelle elles doivent faire face au quotidien ne les empêchent pas de garder un sens de la morale et de la dignité. A l'exception de Dora qui, face aux duretés de la vie, à la violence des grands centres urbains, à la vieillesse, à la déchéance sociale et à l'individualisme, se retrouve dans un état de manque qui l'a transformée pour survivre coûte que coûte et dont la miséricorde se retrouve étouffée. Dora semble avoir perdu le sens des valeurs humaines et des règles de vie en société. C'est alors que voler ne la dérange pas, arnaquer les gens fait partie du quotidien qu'elle ne daigne remettre en cause. Aucun scrupule ne semble l'habiter. C'est ainsi que les rôles s'inversent lorsque César leur propose de partager sa nourriture, Josué, bien élevé, refuse, tandis que Dora ne se prive pas et accepte volontiers. Soudain, Dora semble redevenir une petite fille tandis que Josué serait l'adulte, se retenant face à l'éducation reçue par sa mère et inculquant de nouvelles, ou plutôt d'anciennes, valeurs (oubliées ou reniées par Dora), à celle-ci. Quand il volera ensuite dans l'épicerie, ne pouvant plus résister à l'abondance de nourriture qui s'offre à lui, Dora lui fera des remontrances face à son comportement mais n'hésitera pas, lorsqu'il aura le dos tourné, à en faire autant si ce n'est davantage, et remplir son sac de provisions.

Outre ce personnage, les figures féminines ne cessent de veiller sur le comportement de leurs enfants. Ainsi, Cleuza lorsqu'elle retrouve un billet dans les poches de Bruno, le fils de sa patronne, pourrait être tentée de le prendre discrètement, mais en fait part à celle-ci (28'56''). Ensuite, lorsque Dario revient avec une nouvelle paire de chaussures aux pieds, elle soupçonne qu'il lui a volé de l'argent pour les acheter et lui fait alors la morale, lui expliquant que l'argent se gagne difficilement et qu'il est très malhonnête de se servir ainsi de ses économies. Il en va de même lorsque Dénis lui offre un sac à main. Cleuza, retrouvant alors une carte d'identité dans l'une des pochettes, n'est pas dupe et comprend qu'il s'agit d'un sac volé. Elle refuse alors immédiatement le cadeau.

A travers les discours de Nego et Cocada, on retrouve très vite cette même éducation de la part des parents. Cocada affirme qu'il ne volera jamais car c'était contraire aux principes de

son père tout comme Nego qui confirme cela grâce aux valeurs inculquées par sa mère.

Si le père est également présent en tant que stimulus, Cleuza doit assumer ce rôle. Si certains personnages secondaires masculins prennent le relais, cela ne l'empêche pas de remuer Dario lorsqu'il plonge dans sa déprime après avoir multiplié les échecs lors des sélections. Elle l'invite alors à éteindre la télévision, à sortir et se secouer pour aller chercher du travail, se lamenter sur son sort ne changeant rien à la situation. Heureusement qu'elle est là pour lui montrer que la vie continue, « *Va chercher du travail, fais quelque chose !* » (57'16").

e- Une force exemplaire

Malgré toutes les difficultés auxquelles ces femmes sont confrontées, leur première qualité pourrait bien être l'attention qu'elles portent à leurs enfants. Les gestes d'amour ne se comptent pas sur les doigts de la main, bien au contraire. Pas toujours aussi démonstratifs qu'on pourrait l'imaginer à l'égard de ces adolescents, il n'en va pas de moins que ces témoignages d'affection sont forts et représentatifs de l'amour qu'elles leur portent. Les exemples se multiplient en effet, qu'il s'agisse de la mère de l'enfant de Dênis qui apparaît rapidement dans le film toujours attentionnée, d'Inacia qui s'inquiète pour le moral de son fils et lui dit qu'elle n'aime pas ça. Il en va de même lorsqu'elle discute avec sa fille de l'avenir de celle-ci et des hommes : elle ne coupe pas court à la discussion et prend le temps de répondre à ses questions. Enfin, Cleuza se préoccupe en permanence du bien-être de ses enfants : sautant toujours sur Dario lorsqu'il franchit le seuil pour savoir comment s'est passée la sélection, inquiète pour Reginaldo qui semble mal dans sa peau et en manque de repères. Elle tente donc un dialogue avec lui qui se solde souvent par un échec, ce qui ne l'empêche pas de lui caresser tendrement la tête lorsqu'il dort ou d'être morte d'inquiétude s'il tarde à rentrer à la maison, tandis que des incendies criminels ravagent les bus de São Paulo et sont à l'origine de nombreuses victimes, elle finit même par lui donner la photo de son père et elle. Reginaldo oublie également rapidement les conflits avec sa mère et veille sur elle lorsqu'elle s'endort sur ses genoux (01 11'45"). De même, elle n'hésite pas à organiser un anniversaire surprise pour les dix-huit ans de Dario, prend soin de confier Reginaldo à sa voisine lorsqu'il dérape. Son regard est suffisant pour exprimer l'amour qu'elle porte à ses fils lorsqu'elle contemple en silence les quelques photos qu'elle a d'eux ou lorsqu'elle s'exclame « *C'est beau !* » (17'01") en admirant ses fils danser pour l'anniversaire de Dario. Ce comportement est similaire à la fin du film chez Dora qui a appris, au cours de ces minutes, à

aimer à nouveau et à remplacer en quelque sorte la figure parentale que Josué vient de perdre. Ainsi, petit à petit, elle fait preuve de gentillesse vis-à-vis de Josué comme lorsqu'elle demande au chauffeur routier, César, de le faire conduire ou lorsqu'elle téléphone pour la dernière fois à Irene, désespérée face à l'impossibilité de retrouver le père de Josué, elle affirme qu'elle ne l'abandonnera pas une fois de plus. Enfin, le sourire échangé entre Josué et sa mère, Ana, durant les premières minutes du film témoigne de la complicité qui existe entre les deux.

Cependant, on constate au long du film que l'amour est présent dans cette famille et que la mère se soucie énormément du sort de ses enfants, « *Ta tête est pleine de problèmes et je n'aime pas ça* » (58'44). Elle ne veut pas qu'ils aient à vivre tout ce qu'elle a dû endurer plus jeune. C'est pourquoi, quand naît le conflit entre Nego et Inacia, elle s'efforce de lui expliquer qu'il a toutes les chances de son côté pour s'en sortir et qu'il est assez intelligent pour prétendre à un meilleur avenir (58'23). L'amour est aussi présent dans *Linha de passe* comme en témoigne la fête surprise préparée pour Dario durant laquelle tout le monde oublie les soucis du moment, danse et rigole ou encore ce moment de complicité lors d'un dîner autour de la table. Si l'histoire du film s'attache davantage à une période difficile à traverser pour cette famille, les moments de joie existent et les gestes d'amour entre les fils et leur mère aussi. D'ailleurs, on peut souligner à ce sujet l'espoir et la fierté qu'incarne Dario pour sa mère à travers ses talents de footballeur, seule possibilité d'ascension sociale dans la famille. C'est pourquoi à chaque entrée de Dario dans la maison, Cleuza ne peut se retenir d'aller l'embrasser et lui demander comment se sont passées les sélections, espoir qui lui vaut le surnom de « *star* » (33'31'') ou d' « *athlète* » (09'39'') par ses frères. Avant de participer à son dernier match, Cleuza n'hésite pas à lui offrir un verre de lait pour lui redonner des forces afin qu'il mette toutes les chances de son côté (01 06'20'').

Mais il ne faut pas oublier que cette femme est bel et bien seule à élever ses enfants et, qu'elle le veuille ou non, l'absence du père se fait ressentir. L'absence d'exemple familial positif provoque indéniablement chez ces enfants l'angoisse et l'appréhension face à l'avenir et à leur place en tant qu'homme et femme dans la société.

f- Une complicité mère-fils

Lorsque l'absence du père se fait le plus ressentir, par exemple lors des tâches physiques comme déboucher l'évier, ses fils prennent le relais et remplacent symboliquement la personne dont elle aurait besoin dans ces moments-là. Ainsi, quand Dario ne débouchera l'évier qu'après de multiples tentatives, elle rétorquera « *Y'a pas un homme dans cette maison*

pour déboucher ce putain d'évier ? » (51'45). A plusieurs reprises également naît une grande complicité entre elle et ses enfants. Lors de l'anniversaire de Dario par exemple, celui-ci n'hésite pas à la porter dans ses bras pour lui faire honneur et la remercier. Dinho, lui, demande si elle a besoin d'aide (16'08"). Ils la protègent également comme lorsqu'elle veut absolument assister au match de sélection de Dario et que celui-ci s'y oppose compte-tenu de sa grossesse, « *C'est trop loin. Pas avec ton ventre.* » (01 26'02"). Ils veulent la rendre heureuse, c'est pourquoi Dénis lui offre ce sac volé sans penser au contexte mais simplement pour faire plaisir à sa mère. Même Reginaldo, le petit dernier prend soin de sa mère lorsqu'il la retrouve, ivre, dans le bar du coin. Il insiste alors pour qu'elle soit raisonnable et qu'elle rentre à la maison, « *Tu rentres pas, maman ? [...] Allez, on y va. Ça suffit.* » (39'55" à 40'00"). Cette scène propose alors une inversion des rôles : Cleuza semblant perdre pied, c'est tout d'un coup, Reginaldo, le cadet de la famille, qui, du haut de ses douze ans environ, assume la responsabilité et incarne l'autorité familiale. Enfin, chacun, hormis Reginaldo qui est encore jeune, recherche un emploi afin de contribuer aux ressources financières de la famille.

Si les relations entre les fils et leur mère sont parfois conflictuelles, il n'en va pas de même des discussions entre cette dernière et sa fille. Tout d'abord, il faut rappeler qu'à l'adolescence, la fille s'identifie davantage à la mère et semble moins souffrir de l'absence du père. De plus, Pascale Jamoulle nous explique que les filles sont en général mieux vues que les garçons, elles seraient plus respectueuses des parents et des adultes en général. Elles s'inséreraient aussi plus facilement dans le système scolaire, là où les garçons se rebelleraient davantage⁵⁹, constat observé rapidement, dans *Puisque nous sommes nés*, lorsque Galega, la sœur de Nego, insiste sur le fait qu'il doit aller à l'école « *Je lui ai dit: Nego viens à l'école* » (57'45).

6- Relations privilégiées mère/fille

Les relations de nature privilégiée entre la mère et la fille ne s'expliquent pas seulement par le seul fait de raisons psycho-sociologiques mais sont également dues au contexte socio-culturel du pays et des familles touchées. En effet, cette non-reconnaissance

⁵⁹JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.110

paternelle entraîne forcément une redéfinition des rapports homme-femme et ainsi, mère-fils et mère-fille. Premièrement, les environnements féminins dans lesquels sont élevés ces enfants la plupart du temps jouent certainement un rôle important : la mère étant bien souvent maîtresse de maison (tâches domestiques, cuisine...), la présence de plusieurs générations féminines au sein d'un même foyer (fille, mère, tante, grand-mère, arrière-grand-mère...), les réseaux sociaux de solidarité entre femmes du voisinage, autant d'exemples qui placent la femme au centre du cadre familial, sans compter l'absence quasi totale de présence masculine au sein du foyer. Deuxièmement, la fille représentant la future mère s'oppose au garçon représentant la continuité du comportement masculin. La tradition patriarcale et le déterminisme social occupant encore une place relativement importante dans ces familles, la jeune fille passe régulièrement beaucoup plus de temps aux côtés de sa mère à l'intérieur de l'habitat pour l'aider, les jeunes hommes sont souvent jugés plus débrouillards et plus aptes à s'en sortir seuls à l'extérieur occupant ainsi l'espace de la rue, un environnement quasi exclusivement masculin, dans l'espoir d'obtenir un job. C'est pourquoi il est souvent plus facile pour une mère d'élever sa fille et c'est également la raison pour laquelle aussi bien Inacia que Cleuza, toutes les deux enceintes, préféreraient avoir une fille plutôt qu'un garçon, « *Je pense que ça va être une fille. Les garçons sont trop de travail* » (Inacia, 14'32), « *Je ne sais pas ce que j'ai fait pour mériter des enfants comme vous. J'espère que j'aurai une petite fille pour compenser* » (Cleuza, 01 23'19")

Ces deux femmes ont des moments privilégiés où elles ont l'occasion de discuter et d'aborder différents sujets. Une des préoccupations majeures de Galega est tout naturellement son avenir face au jour où elle devra penser à fonder une famille. C'est là que l'absence du père se fait ressentir et que le discours négatif tenu par la mère sur ces jeunes a une importante influence. La mère de Nego est mère depuis l'âge de 14 ans, à peu près l'âge de Galega, la sœur aînée, au moment du tournage. On ignore les conditions de sa première grossesse, si elle était souhaitée ou non. Malheureusement, ce très jeune âge pour se retrouver mère et en assumer toutes les conséquences et conditions se révèle être un défi très difficile pour ces jeunes filles. Difficultés dues au manque de maturité, à l'absence de ressources financières pour assumer une maternité imprévue, souvent non désirée. En effet, des études menées dans différents états, villes ou quartiers du Brésil comme celle entreprise, par exemple, par ECOS en 2004 révèle un nombre de cas alarmants d'adolescentes, entre 10 et 14 ans, ayant subi des violences sexuelles⁶⁰. Deux autres facteurs interviennent encore aujourd'hui, d'une manière

⁶⁰ THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil* : « [...] depoimentos contundentes indicando que muitas adolescentes menores de 15 anos engravidam em circunstâncias de abuso e violência sexual » (p.147).

moindre mais tout de même encore présente : le poids de la religion, le manque de sensibilisation aux moyens de contraception ainsi que l'interdiction de l'avortement. En effet, l'avortement, en Amérique Latine, n'est autorisé qu'à Cuba et dans la ville de Mexico. Au Brésil, il existe des cas, considérés de force majeure, tels que le viol qui autorisent la victime à se faire avorter mais seulement après que l'Etat brésilien donne son accord après délibération. Il ne s'agit pas là d'un droit garanti à chaque citoyenne et il n'est donc pas systématique et libre de choix⁶¹.

Nous assistons à la fin du film à une discussion entre la mère et la fille sur l'avenir de celle-ci (73'57). Elle aide sa mère aux tâches ménagères mais cette dernière lui reproche son manque de perfection et s'inquiète du comportement qu'elle aura envers son futur mari. Les premières répliques de la mère font preuve d'un déterminisme social, « *Je verrai, quand tu seras une jeune fille assez âgée pour être mariée, si tu attends que ton mari te demande pour faire à manger* » (74'30). La discussion se poursuit alors autour de la question des hommes, préoccupation majeure de l'adolescente qui souffre de l'absence du père et qui pense à l'heure où elle fondera une famille. La caméra qui alterne les gros plans entre les deux protagonistes permet au spectateur de pénétrer dans l'intimité de ces deux femmes, de devenir complice mais aussi d'analyser les expressions du visage pour déceler l'angoisse qui habite la jeune fille face à son avenir. La jeune fille ne sait comment s'y prendre pour poser ses questions, marquant de longues hésitations et surtout une grande appréhension au moment d'écouter la réponse de sa mère. C'est pourquoi elle demande à sa mère de lui confirmer l'âge qu'elle avait lors de la naissance de son premier enfant et s'il est facile de trouver l'homme de sa vie. Ce dialogue, plein de naïveté de la part de la fille, « *Est-il facile de trouver l'homme de sa vie?* » (75'35) et de vécu en ce qui concerne la mère, bouleverse le spectateur. Au fur et à mesure des réponses négatives de sa mère quant à l'amour pour son père, elle tente de se persuader qu'elle a été heureuse et qu'elle est toujours amoureuse de lui. Malheureusement, le discours de la mère face à sa propre expérience tente de faire prendre conscience à sa fille d'une réalité brésilienne et de la possibilité d'un avenir difficile. Ainsi, elle lui dit qu'il ne sera pas facile de trouver un bon mari. Elle veut que sa fille soit lucide sans vouloir la décourager totalement,

N'oublions pas qu'il existe également des cas où la femme, à l'insu de l'homme, désire un enfant pour obtenir un statut ou simplement par envie d'avoir et d'élever un enfant seule. Cependant, on peut supposer, compte-tenu du discours de ces personnages féminins, que bien souvent, la grossesse n'était pas souhaitée et que, si elle avait pu être évitée, elle l'aurait sûrement été.

⁶¹ Cependant, dans les années 1980, un mouvement féministe revendique la liberté d'avortement et l'autonomie au sujet de la procréation. Il s'oppose à l'Eglise et au pouvoir de la Médecine (nativistes). Par la suite, en 1984, la position du Ministère de la Santé, dans son Programme d'Assistance Intégrale à la Santé de la Femme (PAISM), bien que ne s'étant pas prononcé au sujet de l'avortement, représente un progrès au niveau des nouvelles directives scientifiques et politiques dans le traitement du planning familial au Brésil en réaffirmant l'autonomie dans le choix des méthodes et du contrôle de fertilité par les femmes.

bien que sa succession d'échecs lui a volé le peu d'espoir qui lui restait. Les pleurs du bébé constitue la bande son, symbole fort d'une situation qui n'est pas encore prête à s'arrêter et qui se poursuit de génération en génération. Enfin, une des dernières phrases clés est celle prononcée par la mère « *Tu as grandi sans l'amour de ton père* », problème fondamental de l'absence du père dans ces familles.

Si au début de la discussion, Galega souffre de l'absence de son père et tente de se persuader qu'il était un homme bon et qu'elle aussi, un jour, pourra rencontrer un père responsable, au fur et à mesure du dialogue entre la mère et la fille, la déception semble alors l'emporter. L'intensité de son discours, suite au témoignage de sa mère sur son parcours chaotique, traduit la rage que Galega éprouve soudain envers les hommes. Elle semble ressentir un important mépris, mélangé à de la peur voire de la haine, et reproduit soudain le discours de sa mère, ce dernier ayant apparemment fait son effet. Il ne s'agit pas là de savoir si les propos tenus par la mère sont véridiques et si elle n'a pas sa part de responsabilité dans l'histoire, mais plutôt d'observer le pouvoir d'influence du discours de la mère sur les enfants et des conséquences qu'il peut avoir dans leurs représentations du père, de la figure paternelle. Cette vision hostile et négative de la masculinité, de la paternité et par conséquent du couple, qui surgit soudain chez Galega, pose une question cruciale, parviendra-t-elle à faire suffisamment confiance à un homme pour qu'il devienne le père de ses enfants?

Comme nous l'avons vu en détails, la mère détient le rôle principal dans l'éducation de ses enfants dès leur naissance et aura donc une influence primordiale sur ces derniers. Leur insertion au sein de la société sera, en partie, liée à la solidité du cadre familial dont la mère représente le noyau. Sa force et la transmission de valeurs semblent fondamentales pour le futur de l'enfant. De même, les représentations du père dépendront de l'image du géniteur renvoyée par la mère. Cependant, il ne faudrait pas négliger l'importance des relations tissées entre les frères qui permettent à chacun d'entre eux de surmonter les difficultés à l'adolescence au sein de la sphère familiale.

E- Les relations fraternelles

Il est temps, à présent, de se pencher de plus près sur les relations qu'entretiennent les membres de la fratrie face au père manquant. Quelles sont les difficultés internes qui surgissent face à cet événement ? Face à l'absence de figure paternelle, quelles stratégies

s'offrent à eux pour la combler ? Cela influe-t-il de manière positive ou, au contraire, est-ce un facteur de dégradation dans les relations fraternelles ? Au-delà des différents ressentis qu'ils éprouvent face à leur géniteur, on peut supposer que cette absence les rapproche et qu'ils cherchent ensemble des façons de surmonter cette épreuve bien que la cohabitation ne soit pas toujours facile.

1- Solidarité et complicité

Il existe effectivement une importante solidarité entre les frères. Dans les moments importants de *Linha de passe*, comme la célébration de l'anniversaire de Dario, on peut observer de grandes accolades entre les frères (18'20"). Dans les moments plus difficiles, par exemple lorsque Dario revient ivre, presque inconscient de chez Bruno, ce sont Dênis et Dinho qui s'occupent de lui, veillant à faire le moins de bruit possible afin de ne pas réveiller Cleuza (50'00"). Lorsque Dênis a besoin d'argent, Dinho est là pour lui en prêter (44'53") et lorsque Reginaldo apprend qu'il y aura prochainement une sélection, il transmet l'information à Dario (59'10"). Autant d'exemples qui témoignent de la solidarité entre la fratrie et des relations complices entre les uns et les autres. Cependant, lorsqu'il s'agit d'enfreindre les codes moraux dans lesquels ils ont été élevés, il n'en va pas de même. Ainsi, lorsque Dênis se présente à la station-service où travaille Dinho, ce dernier refuse deux fois de suite de dépanner son frère gratuitement (21'04" et 38'35").

Dans *Central do Brasil*, les relations fraternelles semblent s'établir très vite notamment à travers le discours. Si Isaías, lors de la rencontre inattendue de Dora et Josué, les nomme « *étrangers* », lorsqu'il commence à raconter l'histoire de son père et avant même de savoir que Josué est son frère, il parle de ce dernier, encore dans le ventre de leur belle-mère au moment de la disparition de celle-ci, en tant que « *frère* ». Cet emploi du mot frère témoigne de l'acceptation de Josué en tant que membre de la fratrie avant même de l'avoir rencontré. Une complicité naît donc rapidement entre les frères qui se retrouvent dans la même souffrance, celle de l'absence d'un père, et dans le doute d'un éventuel retour. L'image la plus forte est bien celle des trois frères couchés les uns auprès des autres, Josué entre les deux, semblant dormir paisiblement. Ce sont d'ailleurs ses frères, Isaías et Moïse qui prennent le relais lorsqu'ils se rencontrent. Le fameux sourire renaît et ces derniers apparaissent rapidement comme un exemple pour Josué. Lui qui savait que son père était menuisier découvre alors cette profession à travers ses frères qui font perdurer la tradition. Ainsi, Josué se retrouve avec les lunettes sur la tête et réalise une toupie (objet symbolique qui fut en partie

la cause de la mort de la mère) avec l'aide de Moïse. Ce sont donc des rapports d'amour fraternel qui naissent entre eux dans la douleur du père disparu notamment encore une fois à travers le football (dans la cour de la maison en plein après-midi ou à la tombée de la nuit), ce sport universel qui ne nécessite qu'un ballon. Cependant, on remarque des désaccords tout à fait légitimes entre les deux frères au sujet de la lettre laissée par le père, ne sachant pas s'ils peuvent faire confiance à Dora pour lire une partie de leur intimité. Josué semble prendre ses marques rapidement après tant de temps passé à imaginer à quoi pourrait ressembler sa maison et après avoir accumulé les déceptions à la découverte de sa soi-disant famille paternelle.

2- Le langage, révélateur d'un état sociétal

Il semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur le discours et le langage jeune que l'on retrouve dans la périphérie des grandes villes et sur son rapport étroit avec les relations de genre et à l'absence de figure paternelle. L'exercice de charrier ses pairs est très fréquent à l'adolescence et chacun en a déjà fait l'expérience, cependant, la fréquence de ces réflexions dans les échanges verbaux sort de l'habituel dans ces milieux urbains. Ces dialogues sont certainement révélateurs d'une façon de s'exprimer courante dans les classes populaires qui correspond en réalité à un langage, plein de codes et de conduites, qui peut perdre son sens pour un spectateur non-averti. En effet, des études sociologiques, bien que peu nombreuses, existent à ce sujet, notamment en France ou aux Etats-Unis, tels les ouvrages de David Lepoutre, *Cœur de banlieue – Codes, rites et langages*⁶² ainsi que celui de William Labov, *Le parler ordinaire*⁶³ qui nous permettent de mieux appréhender ces langages puisque selon nous, nombreuses sont les convergences entre ces milieux français et brésilien au-delà des différences, entre autres, socio-culturelles existantes. En effet, ce sociologue fait le constat suivant :

« Cette pratique adolescente des insultes rituelles se donnent à voir sous son aspect le plus original et le plus frappant dans un type particulier de vanne –type modèle en quelque sorte- qui n'existe, semble-t-il, que dans ce contexte social. Ce sont les vanes sur la mère, ou

⁶²LEPOUTRE, D. *Cœur de banlieue – Codes, rites et langages*.

⁶³LABOV, W. *Le parler ordinaire*.

vannes référencées, qui visent indirectement, c'est-à-dire par parents interposés, les personnes « insultées »⁶⁴.

Avant toute chose, il est important de différencier deux types de langages qui coexistent au sein de ces espaces et qu'il est parfois difficile de délimiter. Ainsi, les vannes représentent le divertissement et ce qui peut sembler insultant à première vue s'avère au contraire humoristique et bien accepté par les pairs. Cependant, ces vannes peuvent très rapidement se transformer en insultes soudain inductrices de conflit. Comment retrouve-t-on ces concepts à l'intérieur de nos films, plus particulièrement à travers *Linha de passe*, dans la périphérie de São Paulo ? Rappelons encore une fois que nous abordons là un sujet délicat puisque, premièrement, il s'agit de membres d'un univers qui ne nous est pas familier tant d'un point de vue culturel que social. Pourtant, il serait intéressant d'approfondir l'étude des codes linguistiques qui agissent au Brésil pour mieux cerner le sens des interactions dans ces espaces de sociabilité marginalisés. Nous partons d'ailleurs de l'analyse des sous-titres français qui ont subi une traduction et, par conséquent, une transformation linguistique, qui perd parfois une part du sens premier brésilien compte-tenu du point de vue étranger, par conséquent français, qui influe forcément sur les choix de traduction (notamment l'emploi d'un vocabulaire spécifique intéressant se rapprochant de celui répertorié dans nos « banlieues »); il faut donc être prudent avec nos observations et souligner le caractère spécifique du regard français sur une œuvre brésilienne, une interprétation qui différerait certainement dans une autre langue. Il ne s'agira pas de faire un listing de tous les termes vulgaires ou provocateurs, mais davantage de répertorier les réflexions adolescentes en lien avec les relations de genre, le problème de paternité afin de s'interroger sur la représentativité du problème paternel et des représentations discursives de la famille, à travers ces manières de s'exprimer tout en considérant ces échanges partie prenante d'un langage entrant souvent dans un rapport d'opposition à la culture dominante et dite légitime. Ainsi, nous considérerons le langage comme une forme de pratique sociale et non comme une activité purement individuelle ou reflet de variables situationnelles. Le langage dépend en effet toujours d'un contexte socio-culturel spécifique. Lepoutre aborde son étude à travers trois approches sociologiques différentes, intéressantes, qui sont le point de vue individuel (qui correspond à la performance du langage), le point de vue relationnel (qui a à voir avec le rituel) et le point de vue symbolique (d'où le langage au service de la vie sociale). Le rôle identitaire prend donc ici une nouvelle fonction compte-tenu du contexte social et culturel de ces lieux

⁶⁴ Une explication intéressante nous est livrée par David LEPOUTRE sur le contenu et l'origine des « dirty dozens », vannes des cultures de la rue américaines très proches de celles étudiées par le sociologue : les insultes rituelles obscènes visent également la famille. Leur origine culturelle proviendrait, en partie, de la tradition orale issue de l'esclavage : les Noirs récupèrent l'image du singe vanneur (*signifying monkey* auquel l'homme noir était associé par les maîtres blancs), malin et rusé, à leur profit pour se venger de et s'opposer à la domination blanche à travers la maîtrise de la parole. *Cœur de banlieue – Codes, rites et langages*. p.174

populaires comme l'explique Christian Bachmann au sujet du verlan « la juxtaposition des migrations, la communauté de situation entre Français et étrangers, dans l'exclusion comme dans la révolte, tout cela concourt à une recherche d'identité qui marque le langage » (p.157 Lepoutre). Bien souvent, le langage se trouve alors ancré par des composantes « sous-culturelles » imaginaires ou réelles. Enfin, il semble important de dissocier ici les espaces auxquels nous avons affaire puisque la ville et la campagne semblent proposer des langages différents et c'est bien *Linha de passe*, avec ses jeunes de la banlieue de São Paulo, qui semble le plus correspondre aux observations proposées par Lepoutre et Labov.

Au niveau discursif, il y a en effet une forte complicité dans les interactions d'où l'intérêt de faire une première distinction entre les *vannes* et les *insultes*. Bien souvent, le langage s'avère être une performance sous l'œil aiguisé des pairs qui prennent part à cette forme de lutte sociale passivement ou en intervenant directement. Ce que David Lepoutre nomme les « insultes rituelles » ou vannes, implique nécessairement une distance symbolique entre les participants sans conséquences négatives.

a- Vannes

Il existe trois types de vannes référencées par David Lepoutre, premièrement celles touchant l'être directement, qu'il s'agisse du physique, du mental, du social, deuxièmement, celles ayant attrait à son groupe familial voire social ou son appartenance ethnique ou nationale (« *pauv'black* », 59'06") et enfin, troisièmement, celles portant sur le nom, le patronyme s'adressant ainsi doublement à l'interlocuteur et à sa famille. Il souligne d'ailleurs que celles à propos de la famille sont les plus redoutées car les plus délicates à manier, d'où la proximité nécessaire lors de leur usage. Se référant à l'intimité des parents, principalement de la mère et à sa vie sexuelle. Les vannes ne viennent d'ailleurs jamais seules et correspondent à une sorte de jeu, attendant bien souvent une réplique. Les vannes fusent entre les frères, davantage entre les trois grands-frères qui parviennent aisément à fixer inconsciemment les limites de leurs paroles. Ainsi, dans *Linha de passe*, c'est l'attitude de la femme en tant que mère (« *fiis de pute* ») qui entre en jeu mais sur un ton léger dépourvu de menace ou de méchanceté. Lorsque Dinho maîtrise le ballon et marque un goal, Dario s'empresse « *Tu as eu de la chance, fiis de pute !* » avant que Dinho ne renchérisse ironiquement et intelligemment « *Si je suis le fiis de pute, toi aussi.* » (10'10"). Cet échange en reste là, sur le ton de la blague. Dans un tout autre contexte, quand Dênis demande de l'argent à son frère aîné, Reginaldo qui lui en propose en échange du canapé se voit rétorquer « *Ah, tu m'adores, fiis de*

pute ! » (45'44"). Là encore, dans l'euphorie du moment, Dênis ne lui en tient pas rigueur et repart le sourire aux lèvres.

Enfin, cette expression semble parfois totalement banalisée. Lorsque Reginaldo refuse de donner une information à Dario, il ne peut s'empêcher de lui adresser la phrase suivante, « *Pourquoi t'es aussi fils de pute ?* » (58'59"). Le langage sexiste qui persiste au Brésil à travers les insultes est bien présent dans le film et est directement en lien avec ces relations de genre. Semblant assimilé dans l'imaginaire et les représentations de genre de la société brésilienne, il devient parfois inconscient et pose la question de l'acceptation de ce langage communément admis qui sera même repris par Cleuza elle-même, mère des quatre frères, dans un excès de colère s'adressant à Reginaldo, « *Je vais le tuer, ce fils de pute ! [...] Je vais le tuer ce fils de pute* » (01 08'38"). En effet, on entend à plusieurs reprises « *filho da mãe* » (littéralement, « *fils de la mère* », d'ailleurs traduit en français par « *pauv'black* »), considérée comme une simple insulte populaire, elle cache en vérité une signification importante qui nous permet d'appréhender un peu mieux les relations entre les hommes et les femmes, entre les pères et les mères. A travers ces trois mots, on devine donc la pensée qui se dégage à propos de la femme génitrice de l'interlocuteur. Il existe également « *filho de uma boa mãe* » (« *fils d'une bonne mère* ») qui est une offense chargée d'ironie et d'une double morale envers une femme qui transgresse les codes en ayant eu un enfant hors mariage, et enfin le célèbre « *filho da puta* ». Selon Aragão, (1994, p.61)

« O xingamento maior em nossa sociedade ainda não é 'corrupto', 'preguiçoso' ou 'sacripanta' [...] mas o nosso velho conhecido 'filho da p...'. O que significa isso ? Significa, entre outras coisas, que ainda temos problemas com o obsessivo controle de sexualidade feminina ».

Cette forme d'agression est bien le signe de contenus enracinés dans l'imaginaire social tout comme la forte catégorisation des mères entre mères mariées et mères célibataires, la hiérarchie permettant les relations sociales de sexe et la hiérarchie entre les citoyennes et les citoyens, privilégiés, qui détiennent la filiation et la reconnaissance paternelle et les destituer de cette condition, modelant les pratiques sociales. Dans *Linha de passe*, on peut entendre cette insulte « *filho da puta* » (« *fils de pute* ») à quinze reprises (10'10", 10'12", 10'34", 10'42", 38'00", 45'44", 55'10", 55'12", 56'06", 01 08'32", 01 08'45", 01 10'16" 01 31'43", 01 32'37", 01 42'24"), et à plusieurs reprises l'équivalent au sujet du père, « *fils de cocu* » (10'30", 10'35", 10'44").

D'ailleurs, la réflexion dépourvue de sens premier de Dario face à Reginaldo est rapidement suivie d'insultes. Si le dialogue entre les deux commençait sur le ton de la blague de la part de Reginaldo qui cherchait simplement à le faire mariner quelques instants pour s'amuser un peu, il s'envenime rapidement face à Dario qui n'a pas envie de plaisanter et s'emporte

rapidement, d'où les limites floues entre vanes et insultes qui peuvent rapidement déboucher sur un conflit, d'autant plus lorsqu'il s'agit de ces réflexions faisant référence à la famille, à la condition parentale. Tout dépendra de l'interprétation qu'en fera le locuteur en fonction de différents facteurs comme, par exemple, le ton, la gestuelle...

b- Insultes

A l'intérieur de la fratrie de *Linha de passe*, malgré la grande complicité et solidarité des frères, il existe également des tensions notamment entre Reginaldo et ses frères. En pleine crise d'adolescence, en manque totale de repères paternels, il joue la carte de la provocation, présente des difficultés à mettre les limites, et se retrouve, en retour, victime d'insultes toujours basées autour d'un même terrain : le père différent. C'est Reginaldo qui sera donc régulièrement à l'origine de ces conflits puisqu'en mal de père, il ne cesse de recentrer chaque réflexion autour de l'absence de ce dernier et de le rappeler à chacun de ses frères. Son attitude narquoise, son regard fourbe et son petit sourire en coin attendent une réaction de la part de la personne interpellée. Ainsi, Dario finit par s'emporter le traitant de « *filho da mãe* » ou « *pauv'black* » (58'59"). Ces deux expressions se réfèrent donc immédiatement à Reginaldo et à son père, à ses origines, à sa couleur de peau, qui l'intriguent tant. Dario sait exactement où frapper pour faire mal. Il en va de même pour ses autres frères qui finissent par répliquer face à ses provocations, (« *Frère, mon cul. Je suis pas un fils de cocu, moi !* » 10'30"), sachant où appuyer pour mieux blesser, « *Ah, fils de pute ! Qui c'est le fils de cocu ? Vas-y, dis-le ! Dis-le, sale bâtard ! [...] Va le chercher ton père. Dis-le, fils de pute. Le cocu, c'est ton père merdeux* » (10'34") mais s'en prenant également aux mains. Heureusement, Cleuza est là pour tempérer les conflits internes et les raisonner. Enfin, d'autres expressions visent à questionner le caractère humain de la personne interpellée se référant une fois de plus à l'absence paternelle (« *bâtard* » 10'34").

Le langage propre à ces jeunes, dans *Linha de passe* notamment, peut être caractérisé par des adjectifs tels que grossier, vulgaire voire obscène puisque les recours aux « gros-mots » sont incessants dans tout type de situation qu'il s'agisse d'un simple salut ou d'une insulte. La réaction première consisterait à accuser les parents de ces comportements à travers un manque d'éducation certain or, nul n'ignore que cette réalité dépend de facteurs socio-culturels beaucoup plus profonds et complexes qui induisent ainsi certains comportements et certaines pratiques adolescentes telle la revendication d'un langage vulgaire s'opposant et

semblant défier le langage académique dominant sans relation avec leur quotidien. L'habitude d'entendre et de pratiquer ce langage entraîne ainsi une banalisation de ce dernier en plus du plaisir de transgresser les codes moraux mais la parole devient aussi, plus implicitement, un outil puissant de revendication permanente de leur culture dominée face à la norme dominante qui voit à travers ces expressions le rejet et l'écœurement.

A travers ces différents actes de paroles, on perçoit le pouvoir. Cette arme efficace peut servir à se défendre mais peut aussi être destructrice lorsqu'elle entre dans le camp de l'insulte proprement dite. D'ailleurs, le registre de l'insulte n'appartient pas en propre à la parole mais peut également s'exprimer à travers des gestes tels la main phallique de Reginaldo questionné à propos de l'arrivée proche de son petit frère (13'39"). Le contexte est donc déterminant pour l'interprétation de ces expressions redoutées. En effet, si les relations familiales, en l'occurrence fraternelles, sont empreintes de complicité, elles laissent place à une plus grande tolérance et acceptation des remarques. Lorsqu'elles dévient, c'est le recours à l'absence du père, souffrance partagée par chacun qui devient l'arme principale afin de blesser l'interlocuteur. Néanmoins, tout se complique lorsqu'il s'agit d'interactions entre les groupes de pairs comme nous le verrons par la suite.

3- Transfert d'autorité paternelle

En général, lorsque la mère se sent dépassée et ne parvient pas à imposer son autorité, il se produit parfois un transfert d'autorité du père absent sur le fils aîné de la part de la mère. Ce phénomène peut être dangereux puisque l'adolescent cherche alors à reproduire le comportement imaginé d'un père autoritaire et exerce soudain une autorité démesurée sur les membres de la famille, que ce soit sur la mère ou les sœurs ; constat, dressé entre autres par Pascale Jamoulle⁶⁵. Le transfert d'autorité paternelle se retrouve bien dans *Linha de passe* de temps à autres chez les grands frères de la famille. Cependant, il ne semble pas s'inscrire dans cette perspective de pouvoir démesuré mais davantage en tant que régulateur de conflits. En effet, Dinho l'aîné de la famille, n'hésite pas à se préoccuper de Reginaldo et lui demande où il traînait lorsqu'il rentre tard à la maison. Lorsque Reginaldo répond ironiquement « *Ça te regarde ?* », Dênis prend le relais et renchérit, « *Oui ça nous regarde. Et respecte ton frère.* » (10'23"). L'écart d'âge existant entre Reginaldo et ses grands-frères entraîne cette attitude de la part de ces derniers. Il en va de même lorsque Reginaldo donne de l'argent à Dênis en

⁶⁵JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.108

échange du canapé, Dinho se doute qu'il a volé l'argent quelque part et le questionne donc, « *Où as-tu pris le fric ?* » (45'47"). A une autre reprise, lorsque Cleuza perd pieds et n'arrive plus à se contrôler face à Reginaldo qui cherche à provoquer le conflit à chaque discussion, Dênis est là pour intervenir et calmer sa mère (01 08'44').

4- Une inquiétude justifiée

Lors de la rencontre avec ses frères, Josué, multipliant les échecs et le désespoir grandissant, se réfugie soudainement sous une fausse identité, une identité de façade, et change alors son prénom « Geraldo » craignant la réaction d'Isaías et appréhendant certainement un rejet de la part de sa famille. Sur la défensive, il préfère ainsi faire les premiers pas sous une fausse identité avant de dévoiler la véritable. De plus, son attitude, aux côtés de Dora, témoigne de la peur qui l'habite. Ayant enfin construit une relation de confiance avec celle-ci, il ne peut s'empêcher de se cacher derrière elle, de lui serrer le bras pour se protéger, se sentir en sécurité et pouvoir d'observer son frère. Ce n'est que lorsque Dora lira la lettre énumérant les membres de la famille et prononçant le nom de Josué en lui échangeant un regard significatif qu'ils comprendront alors la véritable identité de ce pré-adolescent.

Enfin, n'oublions pas le ressenti de Reginaldo envers son petit frère qui va naître sous peu. Il est obsédé par celui-ci et s'interroge sur l'identité du père, s'il aura les cheveux aussi frisés et noirs que les siens. Lorsque la voisine s'inquiète de savoir comment ce dernier se porte, il se contente de lui présenter une main phallique. Dinho aussi s'inquiète du sort réservé à cet enfant et il craint que celui-ci n'éprouve la souffrance qu'il ressent face à l'absence de connaissance du père.

Cette première phase de construction de l'identité est représentée par la famille et ses interactions qui représentent l'agent principal de socialisation primaire grâce à son influence qui intervient dès la naissance et se consolide un peu plus chaque jour à travers les rapports quotidiens. Si elle est considérée comme la plus déterminante car la première à intervenir, il ne faut pas négliger le rôle de la socialisation secondaire qui permet à l'identité de se façonner, d'évoluer, de se modifier et de s'affirmer. Celle-ci est d'autant plus déterminante pendant l'adolescence que le jeune va rejeter ses modèles habituels pour tenter de s'identifier à de nouveaux profils, dans de nouveaux espaces propices à l'évolution de l'identité primaire,

phase d'opposition, de troubles et d'essais mise en lumière par Alex Muchielli⁶⁶ et Antoine Masson. Différents acteurs peuvent intervenir tout au long de cette deuxième instance, à l'école, les groupes de pairs (amis), le milieu professionnel, les médias... Ils permettent ainsi l'intériorisation de nouvelles valeurs qui peuvent perpétuer ou rentrer en conflit avec la socialisation primaire. Cette socialisation secondaire fera donc l'objet de notre deuxième partie et s'arrêtera sur différents milieux, à savoir le milieu professionnel, les rapports avec les pairs et le rôle des médias, le milieu scolaire étant absent de l'écran.

II- Socialisation secondaire

A- Milieu professionnel

1- L'identité professionnelle : une obsession permanente

La période de l'adolescence est reconnue comme une période de doutes notamment à cause de la recherche du travail comme le souligne Erik Erikson, « en général, c'est l'incapacité de s'établir dans une identité professionnelle qui perturbe une grande partie des jeunes »⁶⁷. En effet, l'entrée dans le monde du travail marque en général l'entrée dans la vie adulte. Or, pour ces jeunes vivant dans des conditions difficiles et n'ayant pas de modèle masculin d'identification, la recherche d'un travail stable et correctement rémunéré relève d'un véritable défi. Pascale Jamouille nous explique que bien souvent, seule l'obtention d'un contrat de travail permet aux jeunes le passage de l'adolescence à l'âge adulte étant à ce moment-là considérés par les autres comme des hommes à part entière. Selon elle, travailler fait partie du processus de démarcation; or, sans emploi, ils ont l'impression de stagner en bas de la hiérarchie sociale⁶⁸. Dans les milieux plus précaires de ces sociétés, il existe parfois une continuité entre les générations, le fils assurant la suite du père en reprenant son travail. On pense d'ailleurs aux deux fils aînés de Jesus, Moïse et Isaïas, dans *Central do Brasil*, qui perpétuent la profession de menuisier transmise par leur père. Or, confrontés à l'absence du père, ils sont également confrontés à une absence de modèle « économique ». Parallèlement, ces jeunes et leur famille sont dans une situation financière délicate qui ne leur permet pas de poursuivre de longues études et de prendre le temps de chercher un emploi stable et bien

⁶⁶ MUCCHIELI, A. *L'identité*. p.94

⁶⁷ ERIKSON, E. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. p.137

⁶⁸ JAMOUILLE, P. *Des hommes sur le fil*. p55

rémunéré. Dès leur jeune âge, ils doivent sortir de l'espace familial et faire leurs premiers pas dans le monde du travail.

On ressent bien cette inquiétude du début à la fin du film, l'avenir professionnel incertain apparaît en effet comme une redondance dans les discours entre Nego et Cocada mais aussi entre un des deux individus et une tierce personne. D'ailleurs, la première phrase du film témoigne de cette préoccupation centrale puisqu'après la disparition du titre du film à l'écran, le frère de Nego, perdu dans ses pensées, nous fait part de son souhait, « *Quand je serai grand j'aimerais conduire des camions comme ceux-là. Peut-être... Peut-... être... Si je veux* » (4'13), auquel Nego s'empresse de répondre « *Vouloir ne suffit pas, il faut savoir comment* » (4'28). Le seul métier qui se présente à eux et leur semble accessible et intéressant est en effet celui de chauffeur routier. Il est synonyme de liberté et représente la possibilité de partir vers l'ailleurs. A ce sujet, c'est certainement Mineiro, le père de substitution de Cocada, qui l'a conforté dans ce choix. Ce projet est essentiel pour ces adolescents à en croire les propos d'A. Ehrenberg,

« Chacun doit impérativement se trouver un projet et agit par lui-même pour ne pas être exclu du lien, quelle que soit la faiblesse des ressources culturelles, économiques ou sociales dont il dispose. »⁶⁹.

Cependant, la précarité du milieu dans lequel ils évoluent ne leur permet pas d'envisager un avenir tout tracé. L'économie informelle est donc la seule issue envisageable, d'où la multiplication des petits boulots, des « débrouilles de la rue »⁷⁰ qui se croisent et se superposent. Selon les critères de la société dans laquelle nous vivons, l'enfant doit être sous la protection de la famille et de l'Etat⁷¹. Cependant, quand il devient responsable de sa propre survie et de celle de son groupe familial, exerçant alors un rôle d'adulte, l'enfant cesse de jouir de ses droits et de ses garanties. Pour Nego et Cocada, la rue représente un espace de survie, un lieu de vie et de formation de liens. Différents facteurs poussent l'enfant à aller vivre dans la rue (la situation économique de la famille, la fragilité de l'organisation du noyau familial, l'exploitation infantile, la violence...). Il est intéressant de voir que certains facteurs se retrouvent à travers l'analyse de nos films et ont un rôle déterminant pour l'insertion de l'adolescent au niveau social. C'est cette alternative temporaire qui leur permet de faire leurs premiers pas dans le monde du travail et surtout de subvenir à leurs besoins grâce à cette

⁶⁹ HALPERN, C. RUANO-BORBALAN, J.-C. *Identité(s) L'individu, le groupe, la société*. « La quête de soi, un chemin de croix? » par Gilles MARCHAND, p.102

⁷⁰ JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. Terme emprunté p.40

⁷¹ A ce sujet, se référer à l'ouvrage clé de Philippe ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*.

accumulation de sources de revenus incertaines et discontinues. Mais, avant tout, cela leur permet de diversifier les réseaux sociaux et de se créer une solide base sociale.

2- Un élargissement des réseaux sociaux

En effet, dans *Puisque nous sommes nés*, Nego, aide sa famille aux champs, soigne les chèvres; muni de sa brouette, il propose son aide au marché pour ramener les courses des gens jusqu'à leur domicile, et fait parfois la manche en dernier recours. Tous ces travaux l'obligent à discuter avec différentes personnes. Par exemple, lorsqu'il fait la manche à la sortie du bus, les touristes s'interrogent sur son sort et le chauffeur entame alors une conversation avec lui. La première question « *Tu as un père?* » (38'05) oblige Nego à dévoiler une part de son identité et à s'affirmer. Une discussion s'ensuit sur la religion, le chauffeur de car cherchant à redonner espoir à Nego, discours auquel ce dernier n'est pas réceptif. Il bâille et regarde ailleurs comme pour fuir les paroles de l'homme. Ces discussions avec des gens de passage obligent Nego à confronter son histoire avec la pensée de ces derniers face à sa situation. Cet échange lui permet de prendre conscience que toutes les familles ne sont pas comme la sienne. Cette confrontation avec d'autres réalités se produit également lorsqu'il propose aux clients du marché de rapporter leurs courses à domicile (48'45). Nego pénètre alors dans un autre univers et côtoie la classe plus aisée. Il découvre l'intérieur des maisons. Ces petits boulots lui permettent de voir des facettes du Brésil jusqu'à présent inconnues pour lui.

Une autre scène intéressante est celle durant laquelle, en froid avec sa famille, il aide et discute avec un homme de la station qui fabrique des objets artisanaux (71'25). C'est Nego, énervé par sa mère, qui entame la conversation, « *Je suis le fils de la femme aux chèvres* » (71'43). L'homme s'interroge donc pour savoir le nombre d'enfants qu'elle élève et si son mari l'aide. Lorsqu'il apprend qu'elle a eu plusieurs maris différents, il fait part de son point de vue à Nego. Selon lui, une femme ne doit pas avoir plus d'un mari, sinon, elle commet un péché. A l'écoute de ces paroles, Nego semble fuir et chantonner de manière à ne pas entendre ou tente de changer de sujet. S'ensuit, comme dans la scène précédente avec le chauffeur du car, une brève discussion sur la religion puis ils reparlent du futur. L'homme lui dit de ne pas regarder en arrière mais toujours vers l'avenir. Alors, Nego tente de jouer au grand en répondant « *Je veux vivre ma vie mais ma famille ne me laisse pas* » (73'28). Cependant, face à cette affirmation, l'homme lui rappelle qu'il n'est qu'un enfant et qu'on ne devient pas un homme

avant 18 ans. Nego renchérit, « *un enfant? J'ai presque 14 ans. Je suis déjà un jeune homme* » (73'36). Cet homme incarne ici un modèle d'autorité pour Nego. Ses affirmations « *un enfant doit étudier. A 18 ans, il travaille* » (73'43) témoignent du besoin qu'a Nego de recevoir des conseils d'un adulte qui redonne une place centrale à l'instruction perçue négativement par Nego. De plus, si la situation est loin d'être aussi simple pour Inacia, le discours de cet homme permet également à l'adolescent de prendre conscience qu'il existe des hommes qui assument leur rôle de père. Cet exemple positif peut lui redonner confiance quant à l'ascension sociale et à la possibilité de fonder une famille « *A 18 ans, il travaille... pour obtenir des choses, une voiture, une maison. Il peut se marier et commencer à fonder une famille* » (73'45).

Cocada, quant à lui, ne va pas à l'école et passe donc sa journée à errer dans la station essence et les environs à la recherche de petits boulots car les alternatives illégales telles que le vol, par exemple, vont à l'encontre de ses principes, défendus par son père avant sa mort. Entre aider à la station (laver les camions, livrer l'essence...), vendre des bibelots aux touristes, emmener les cochons à la décharge, aider Zé à fabriquer les briques, Cocada tente de s'en sortir en gardant le rêve de devenir chauffeur routier. Tous ces petits boulots lui permettent d'échanger avec des gens et, par conséquent, de se socialiser chaque fois plus. Comme nous le verrons par la suite, Mineiro est devenu un père de substitution. Il redonne confiance à Cocada et stimule son envie de réussite lorsque ce dernier doute de ses capacités à laver le camion « *Es-tu un homme ou un sac de patates?* » (51'55). Représentant un exemple, un point de repère fondamental pour Cocada, il motive son désir de succès, rôle en principe attribué au père et défendu par Michael E. Lamb,

« Le père, en tant que facteur de stimulation et d'encouragement joue un rôle particulièrement important dans le développement du désir de réussite chez les garçons »⁷².

La scène entre Zé, le fabricant de briques et Cocada paraît être en lien avec la théorie décrite précédemment qui évoque le besoin d'identification des adolescents à des adultes de sexe masculin. C'est pourquoi, quand Cocada entend un des paysans parler de sa ressemblance avec Zé, « *on dirait un père et son fils* » (82'20), son visage s'illumine et on perçoit alors une grande complicité entre ces deux hommes. De plus, Zé s'intéresse aux projets de Cocada et lui pose des questions sur ses envies quant à son futur métier. En retour, Cocada semble soucieux de l'avis de Zé sur son envie de devenir chauffeur routier. Il en profite pour lui faire part de ses doutes, « *Je pense que si je deviens camionneur ma vie va être meilleure. Elle sera meilleure, non?* » (84'47). Intéressé par l'avis d'un adulte, Cocada écoute

⁷² PUF *Le père et le jeune enfant*. « L'influence du père » LAMB, E. M.

Zé le conforter dans son rêve. Son rôle se rapproche alors de celui de Mineiro, en tant que facteur de stimulation, « *Tu es encore jeune. Pense fort [...] prends ton rêve et pars d'ici. Va où tu veux aller. Alors ta vie s'améliorera et ton rêve va devenir réalité [...] un rêve qui devient réalité change tout* » (84'20). De plus, il incarne aussi l'exemple d'un père de famille responsable puisqu'il est le seul qui apparaît aux côtés de sa femme et de ses enfants, travaillant d'arrache-pied pour les nourrir et les rendre heureux. On pensera notamment à la scène du début lorsqu'il apparaît en compagnie de ses deux enfants observant le cadavre de l'âne (02'59). La petite fille grimpée sur ses épaules et sa main protectrice sur la tête du deuxième semblent révélateurs de l'attention portée par le père sur les enfants.

Cocada fait également la rencontre d'autres jeunes dans son cas, orphelins, découvertes qui lui permettent de s'identifier à eux et de prendre conscience qu'il n'est pas le seul à vivre cette situation. C'est le cas d'un jeune adulte avec qui il discute à la décharge, « *Mon père a été mon père juste le temps de me faire. Ma mère a été ma mère juste le temps de me donner naissance. [...] Je n'avais personne* » (30'21). Ce dialogue nous permet de comprendre que ce jeune homme, sans père ni mère, s'est retrouvé à onze ans sur les routes en direction de São Paulo à la recherche d'un avenir meilleur. Cocada, attiré par cet ailleurs, semble subjugué par ces péripéties. Il voit en ce garçon une sorte d'exemple. Il semble à la fois ressentir de la peur et de l'admiration face à une telle aventure.

Tous ces exemples montrent en quoi les rencontres faites dans le cadre professionnel sont indispensables pour ces adolescents. Ils trouvent auprès de leurs collègues de travail des réponses aux questions qu'ils se posent notamment au sujet de leur avenir. Ils sont également présents pour les recadrer et leur apporter l'autorité dont ils manquent parfois. Cela n'empêche pas que ces adolescents se retrouvent dans des situations précaires avec un travail souvent peu valorisé et déconsidéré.

3- De jeunes pères à la dérive : l'exemple de Dênis

Ces jeunes se retrouvent dans une situation sociale de vulnérabilité. Dans ce contexte surgit la question de l'identité puisque ces adolescents deviennent à leur tour de jeunes pères dans ces conditions précaires. Ces derniers ne possèdent pas l'autonomie nécessaire à cause d'un travail dans le secteur informel irrégulier, d'un travail aléatoire puisque saisonnier : la stabilité reste une illusion. Ainsi, la classification des « pauvres » (catégorie dépolitisée,

souvent, connotée religieusement) ne constitue pas une identité ni en soi, ni pour soi, ni pour l'autre. Même si ces travailleurs se déclarent autonomes, ils travaillent beaucoup plus d'heures par semaine pour un salaire de misère en comparaison des salariés. Ils déconsidèrent leurs activités, d'où la question identitaire qui s'ensuit et le choix qui s'impose parfois de migrer dans l'espoir d'un avenir meilleur.

Dênis en est le parfait exemple. Père d'un petit garçon, sa situation professionnelle est on ne peut plus instable. *Motoboy* lorsqu'il y a du travail, il ne parvient pas à boucler les fins de mois. De même, les coursiers qui parlent entre eux sous un pont, attendant la fin de l'averse, permettent de prendre conscience de l'instabilité de ce job et du faible revenu qui s'en résulte, « *J'ai plus de fric, c'est la galère.* » (26'57"), « *Tu te fais 8 reais de l'heure ? Moi, que 5.* » (27'06"), tout comme Dênis qui supplie Gloria de lui trouver du travail, ce à quoi elle répond qu'il y en a vingt autres qui attendent et qu'elle ne peut rien lui promettre. N'y voyant plus d'échappatoire, il basculera du côté de l'informalité.

Reginaldo, quant à lui, fréquente quotidiennement la gare routière et se retrouve confronté à la réalité de la profession de chauffeur routier. Les chauffeurs de bus qui parlent entre eux de la situation tendue suite aux attaques incendiaires des bus témoignent indirectement du milieu dans lequel ils travaillent. Il s'agit, on le comprend, d'un milieu essentiellement noir dans lequel ils ont peu de chance d'évoluer et de trouver un autre travail à cause des séquelles de l'esclavage encore présentes des années après son abolition. Lorsque l'un évoque l'envie de retourner en province, l'autre s'empresse de lui rétorquer, « *Pour y faire quoi ? Planter de la canne à sucre ?* » (01 07'27").

Cette accumulation de petits boulots se retrouve d'ailleurs également dans *O céu de Suely*. Cette jeune mère part à la recherche de n'importe quelle tâche pour subvenir à ses besoins et à ceux de son fils. La détresse dans laquelle elle se trouve et la volonté d'offrir un avenir confortable à son fils, un avenir sans problème pécuniaire, la dirige vers la dernière issue la plus rentable à ses yeux : la prostitution et l'organisation d'une tombola ayant pour lot son corps pendant une nuit. Cette décision n'aurait d'ailleurs pas été prise sans les discussions fréquentes avec Georgina, une jeune fille de son âge vivant de la prostitution qui l'encourage à faire de même.

Cette difficulté à se forger une identité professionnelle plonge ces adolescents dans des situations instables, pas seulement économiquement, mais aussi socialement. L'évolution dans ces milieux leur permet tout de même d'enrichir leurs réseaux sociaux au fur et à mesure des rencontres et des confrontations à la situation de ces autres personnes. Cependant, ce sont les relations des jeunes avec les pairs qui vont s'imposer comme le fondement même de

l'identification, le creuset social par excellence, objet de notre prochaine sous-partie.

B- Les relations avec les pairs

Ce besoin de communiquer avec des gens du même âge et du même sexe est une attitude commune chez les adolescents. Par exemple, Elisabeth Badinter explique que dans les sociétés occidentales le rôle du père s'est modifié face aux changements socio-économiques dès la fin du XIX^{ème}, début XX^{ème} siècle, et ce dernier a eu de plus en plus de mal à entretenir de bonnes relations avec son fils. Dans ce contexte, lorsque le père est absent ou ne remplit pas correctement son rôle, la meilleure identification possible pour ces jeunes garçons (phénomène plus important chez les garçons que chez les filles) est celle qu'ils établissent avec leurs pairs depuis la maternelle et qui connaît son apogée lors de l'adolescence⁷³. Par pairs, nous comprenons les camarades d'une même tranche d'âge et de même sexe. Cette recherche correspond parallèlement au besoin ressenti par ces individus de prendre leurs distances avec le noyau familial et d'affirmer leur identité masculine.

1- L'exemple de Nego et Cocada

Nego et Cocada, 13 et 14 ans, passent beaucoup de temps à discuter dans l'enceinte de la station-service, la nuit tombée, sur leurs rêves, leurs doutes. Nous nous pencherons donc dans un premier temps sur les quatre séquences qui les mettent en scène. Cette absence de père explique certainement pourquoi Nego et Cocada, deux adolescents du même âge, sont alors si proches tout au long du film. Une réalité commune qui leur permettra d'entretenir des rapports fraternels, passant de longs moments à se confier l'un à l'autre, comme Cocada, par exemple, qui avoue à Nego, « *je ne l'ai dit à personne à part toi* » (67'31). En pleine adolescence, ils vivent une période importante de leur vie faite de remises en questions, de doutes, d'envies, d'interrogations quant à leur avenir et c'est pourquoi ils s'entraident dans cette quête identitaire⁷⁴. Durant cette période, l'individu a souvent besoin d'échanger avec une personne du même âge et du même sexe, à laquelle il peut s'identifier mais dont il peut aussi se différencier; c'est pourquoi Nego et Cocada trouvent ce dont ils ont besoin l'un chez l'autre

⁷³ BADINTER, E. *XY De l'identité masculine*, p.139

⁷⁴ ERIKSON, E. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. p.138

en exprimant les mêmes doutes et les mêmes interrogations face à leur avenir. Cette facilité d'élocution face à la caméra témoigne de la naïveté et de l'innocence encore présentes chez ces adolescents malgré leur grande maturité. Cette spontanéité et cette franchise permettent au spectateur d'observer un tableau sociologique très intéressant face à un problème récurrent au Brésil pour comprendre l'enjeu de la reconnaissance paternelle pour ces enfants.

a- Le bilan quotidien

La première discussion intervient relativement tôt (08'43). Les deux adolescents regardent l'agitation de la cafétéria, les plans de la caméra sur les clients nous permettent de remarquer la profusion de nourriture sur laquelle Nego semble avoir les yeux rivés. Une discussion commence alors sur leurs occupations de la journée et sur la faim qui les habite. Ces deux adolescents vivent dans des conditions précaires et la nourriture devient leur plus grande obsession. Discuter de cela leur permet de se souder l'un à l'autre et de garder espoir. D'ailleurs, au départ, Cocada semble garder son orgueil et ne veut pas reconnaître que la journée a été difficile. Sans doute honteux de n'avoir pu manger à sa faim, il s'empresse de demander à Nego ce qu'il fait pour passer sa faim lorsqu'il n'a rien à manger. Ce n'est qu'après avoir entendu Nego lui confier qu'il est de plus en plus difficile de trouver à manger que son identité de façade tombe et qu'il avoue que la journée n'a pas été productive « *Oui, ça craint aujourd'hui* ». La discussion se poursuit sur les angoisses, autre sujet de discussion phare chez les jeunes. Face à la question de Cocada, « *As-tu peur de rentrer chez toi dans le noir?* », Nego semble à son tour vouloir jouer au plus fort en se créant une identité défensive et refuse premièrement de répondre positivement. Cependant, il finit par avouer qu'il a peur du « mangeur de foies ». La possibilité d'échanger leur permet de se sécuriser et de confronter leurs avis sur la question. Cocada fait ensuite part de sa seule et grande appréhension qui est celle de passer là où son père s'est fait assassiner. Nego ne semble pas plus rassuré puisqu'il lui avoue qu'il voit toujours une chose blanche sur le sol à cet endroit et qu'il se met alors à courir. Cette mort apparaît comme un traumatisme très important pour Cocada qui a besoin d'extérioriser ses sentiments.

b- Cocada : un modèle

La deuxième scène apparaît à la suite de celle au cours de laquelle Nego fait la manche à la sortie du bus (40'10). Nos deux héros se retrouvent pour discuter à l'abri sous une remorque, comme s'ils avaient trouvé là un refuge. Le dialogue qui s'ensuit entre Nego et Cocada nous présente Cocada comme une sorte de grand frère prenant soin de Nego, représentant soudain l'autorité et la raison. Avec un an de plus, il est possible qu'il se sente en quelque sorte responsable de Nego et que parallèlement, ce dernier, faute de présence effective d'un père, trouve en Cocada une sorte de modèle. Cela nous rappelle d'ailleurs une des premières scènes qui nous présente les enfants; Nego tente de vendre des souvenirs en imitant Cocada. Il commence par observer l'attitude et les gestes de Cocada, plein d'assurance, avant de se lancer seul (05'21). D'ailleurs, lorsque Nego se lance, Cocada intervient pour rectifier ses propos et lui montrer comment il doit s'y prendre pour convaincre le client. Pour en revenir à la scène qui nous intéresse, Cocada reproche à Nego d'avoir mendié, « *Je t'ai vu mendier, Nego* ». Face à cette phrase, la première réaction de Nego est de se rebeller « *Ca ne te regarde pas* », « *Oui mais je n'aime pas ça* », « *C'est mon problème, c'est moi qui mendie. Tu es une chose et je suis une autre* » mais il finit par se calmer et fait part de sa détresse à Cocada. Il aimerait une vie plus simple, qu'un camionneur l'emmène avec lui loin d'ici. S'en suit alors une discussion sur leur avenir, leur désir de devenir à leur tour camionneurs et le moment où Cocada reviendra au volant d'un camion dans la station sous le regard admiratif des autres. Nego écoute attentivement ces rêves et approuve d'un signe de tête. La discussion se poursuit par une note d'espoir pour Nego, Cocada souriant lui promet qu'ils mangeront du maïs pour la Saint John. Puis, Cocada s'intéresse aux projets futurs de Nego et lui demande où il aimerait vivre. Face à la réponse évasive de Nego, « *n'importe où* », Cocada lui donne des conseils pour qu'il ne souffre pas de la faim et qu'il se fasse une place petit à petit au sein de la station-service. On comprend qu'il lui raconte finalement son propre parcours et la fin qui, il espère, l'attend. Ces conseils s'appliquent à Nego du fait qu'ils sont deux enfants sans père. En effet, durant ce passage, Cocada prend l'excuse de la mort de son père pour recevoir de la nourriture gratuitement.

c- Le rôle de confident

La troisième scène (65'20) se déroule encore une fois dans la station-service, à la nuit tombée. Les deux protagonistes se retrouvent, le regard perdu dans leurs pensées, puis finissent par parler, tous les deux de la difficulté de la vie. L'impression d'échec les envahit, la sensation du mal qu'ils se donnent sans résultat pour s'en sortir et qu'ils sont dans un cercle vicieux. La possibilité d'ascension sociale paraît n'être qu'un rêve aux yeux de Nego et Cocada. Ce désespoir qui surgit par moment prend une telle ampleur que l'évocation du suicide leur apparaît comme une issue envisageable. Ils ne se sentent plus à leur place dans cette société, « *Je n'ai rien à faire dans ce monde* » dit Nego, « *C'est pour ça que je veux quitter ce monde* » reprend Cocada. Le travail représente pour eux une alternative aux drogues et au vol, comportements qu'ils refusent d'adopter. Ils préfèrent donc « *travailler pour rien* » plutôt que ne rien faire. Cocada veut être indépendant et dépenser ce qu'il a gagné par ses propres moyens. Son travail est sa fierté, et s'il ne tombe pas dans la drogue et la délinquance, c'est qu'il n'a pas oublié les paroles de son père qui a toujours travaillé pour subvenir aux besoins de sa famille. En effet, il se réfère constamment à son père, notamment dans cette scène où il explique que ce dernier a toujours veillé à ce que son fils comprenne qu'il ne fallait pas « *voler ni tuer ni se battre avec quelqu'un* ». Il cherche à reproduire le comportement de son père pour que celui-ci puisse être fier de lui. Il vit pour son père mais les conditions de vie sont parfois trop dures pour cet enfant et c'est pourquoi il se confie à Nego. Cette complicité est très forte et ces relations sont primordiales pour l'un comme pour l'autre. Ils se persuadent mutuellement que l'utilisation de drogues ou le recours au vol ne peuvent être que néfastes pour leur vie et que le suicide n'est pas une solution « *Dans ma tête [...] il n'y a pas de place pour la mort* » (66'50). C'est d'ailleurs la conclusion de Cocada, « *Je ne l'ai dit à personne sauf à toi* » (67'32), qui témoigne de l'importance de ces relations entre adolescents.

d- Le « *Qui suis-je ?* »

Enfin, la dernière scène entre Nego et Cocada (85'44) correspond également à la scène finale du film. Ces deux adolescents s'interrogent encore une fois sur leur avenir et les décisions qu'ils doivent prendre pour avancer dans la vie. La première question de Nego nous renvoie immédiatement à la question phare de l'adolescence évoquée par Erikson dès le départ, « *Qui suis-je?* », « *Tu sais qui tu es, Cocada?* » (86'09). Cette question traitée tout au long du film reste encore posée après 86 minutes de film. Cependant, Cocada semble avoir

compris une chose essentielle, qui lui a été transmise auparavant par Mineiro « *Tu dois être qui tu es, ce que tu es...* » (36'59), chaque être est singulier, « *Je sais. Je suis Cocada, pas vrai? Ce que je suis. Je suis ce que je suis.* » (76'21). De plus, Nego semble avoir compris que l'identité n'est pas déterminée pour toujours mais bien en perpétuelle évolution, qu'elle peut se modifier au fur et à mesure des rencontres et des découvertes, d'où sa proposition d'aller ailleurs pour mieux se découvrir, « *On doit partir pour mieux savoir qui on est* » (86'46). Cependant, Cocada se demande toujours pourquoi il ment beaucoup. Ces mensonges représentent certainement cette identité de façade mise en avant par Alex Mucchielli⁷⁵ qui, en fait, est une simple réaction défensive face au regard des autres et à la peur du jugement. La possibilité de jugement négatif de la part de l'interlocuteur pousse l'individu à se construire une identité sociale de surface qui est constituée, la plupart du temps, de caractéristiques normales voire idéales empruntées aux règles culturelles courantes. Cette identité destinée à l'interlocuteur permet une identification de soi-même éloignée de la réalité mais qui impose le respect. D'ailleurs, on parle souvent DES identités de façade adaptées en fonction des différents publics. Cocada, par exemple, doit avouer à Mineiro qu'il a vendu le vélo que celui-ci lui avait offert peu de temps auparavant (33'30). Il va alors emprunter un des mécanismes de défense sociale qu'Alex Mucchielli nomme la simulation, ou mensonges de défense⁷⁶ qui vise à inventer des faits, en l'occurrence le besoin d'argent pour acheter des médicaments, permettant un jugement positif de la part de l'interlocuteur.

Ces relations avec des pairs sont très importantes pour ces enfants en perte de repères. Ils cherchent à comprendre comment chacun s'en sort face à cette situation. Si Cocada échange avec des jeunes à la décharge, c'est bien la relation entre Nego et Cocada qui propose un portrait sociologique des plus intéressants. Grâce à la station essence qui devient un territoire défensif et protecteur, ils vont s'inscrire prioritairement dans cet espace de socialisation et se retrouvent entre garçons de leur classe d'âge, dans ce lieu où chacun est libre de circuler. Il est donc primordial pour ces deux adolescents de se confronter l'un à l'autre, de se confronter à d'autres jeunes pour savoir s'identifier et se distinguer. La découverte d'autres avis que le sien permet d'apprendre à se connaître et à affirmer son identité. Ils vont essayer de s'adapter à leur environnement social en prenant en compte les éléments socio-culturels et les agents sociaux de leur milieu. Ils adoptent un comportement, des attitudes, sensiblement différents tant qu'il n'y a pas de menace extérieure présente autour d'eux, mais dès que la réalité du milieu et le déterminisme social ressurgissent, ils se

⁷⁵ MUCCHIELLI, A. *L'identité*. p.91

⁷⁶ MUCCHIELLI, A. *L'identité*. p.119

conformement à ce que l'un ou l'autre dit.

2- Groupes de pairs et langage

On retrouve, à travers les interactions entre nos héros de *Linha de passe* et les groupes de pairs, les références au père et à la famille comme nous l'avons explicité auparavant. C'est pourquoi nous poursuivrons notre étude à travers ces nouveaux échanges dans le cadre de la socialisation secondaire, intervenant pendant l'adolescence.

a- Vannes

Dinho, converti à la religion évangéliste, commence une nouvelle vie et semble vouloir s'éloigner de son groupe de pairs, de sa « bande » (13'22). En effet, il est l'aîné de la famille et son comportement correspond à l'analyse faite par David Lepoutre dans son ouvrage sur la fin de la période adolescente et l'entrée dans la vie active,

« La rupture avec la culture des rues [...] correspond en réalité à l'adoption définitive et irréversible de l'habitus social dominant, c'est-à-dire l'adhésion aux normes de comportements et aux valeurs « civilisées », au sens que donne Elias à ce terme. Ce passage se traduit en effet essentiellement par une élévation du niveau de sensibilité à la violence et par l'incorporation d'un fort contrôle des affects et de l'agressivité. » (p.427).

Ainsi, face aux vanes de ces pairs, de ses « frères », « *Matez un peu qui est là ! T'as vu comment t'es sapé ? Tu parles plus aux pauvres pêcheurs ? Eh, je te parle, Dinho ! Eh, connard ! Même si t'es devenu croyant, tu seras toujours de la bande ! Connard !* » (13'11'), Dinho préfère feindre l'ignorance et poursuivre son chemin.

Dênis, quant à lui, charrie et se fait charrier par son groupe de pairs, les limites étant très clairement définies entre eux. C'est souvent le thème des filles qui est le centre des réflexions. Quand l'un commence, l'autre renchérit mais ils savent s'arrêter à temps. Si la mère est souvent l'objet de qualificatifs péjoratifs, la sœur est parfois au centre des discussions, tel un objet sexuel, « *Tu le défends ? Tu baises avec lui ? –Non, je nique ta sœur, moi. –Tu la connais, ma sœur ? –Vachement. Et t'as pas la pression, là ? –Plaisante pas avec l'amour.* » (57'47"), mais une simple phrase suffit à mettre un terme à la discussion.

b- Insultes

Si une vanne « innocente » peut toucher un point sensible et entraîner une bagarre, les insultes sont le plus souvent ancrées dans le réel avec l'intention de faire mal. Ainsi, une bagarre éclate entre Reginaldo et un de ses camarades de classe. Ayant joué trop perso au football, Reginaldo a provoqué un but adverse d'où le mécontentement de son coéquipier qui s'emporte, « *Tu les as laissés marquer; putain. Negro, fils de pute.* » (55'10"). Cette insulte prononcée consciemment par son camarade implique un retour virulent de la part de l'interlocuteur qui met en jeu l'honneur de la famille. Reginaldo réplique aussitôt, « *C'est toi le fils de pute. Va te faire foutre, connard.* », avant que les deux finissent par s'en prendre aux mains. Encore une fois, Reginaldo s'est vu blessé et attaqué à travers l'absence de son père et à leur apparence ethnique à tous deux, noirs, couleur de peau léguée par le père dont il ne cesse d'être la victime. Le profil de cet adolescent nous fait d'ailleurs penser à Roberto Carlos Ramos, héros du film *O contador de historias* de Luiz Villaça, de 2009, adapté d'une œuvre littéraire. Ce film retrace le parcours hors du commun d'un enfant issu d'une famille nombreuse (neuf frères et sœurs) du Minas Gerais, dirigée par la mère. A l'adolescence, Roberto est envoyé à la FEBEM⁷⁷ et se retrouve menacé et persécuté par ses pairs où les codes d'honneur font la loi. C'est également sa couleur de peau, noire, qui le fera énormément souffrir. C'est ainsi que lorsqu'une femme tente de lui faire reprendre espoir, il s'exclame dans le plus grand dénouement, « *Je continue d'être noir.* » (1'23"40).

Nous assistons à la même scène, sans la connotation raciste, entre Dario et un de ses adversaires lors du tournoi de football de l'immeuble auquel il est convié par le fils de la patronne de Cleuza. Excellant à ce jeu, il provoque la jalousie de l'équipe adverse, notamment de Raul qui, après lui avoir fait une béquille, s'exclame, « *Moi aussi je vais venir avec le fils de ma bonne ! Fils de pute ! Enculé !* » (38'00"). Une fois de plus, c'est la famille qui est au centre des insultes mais aussi la virilité qui est mise en cause (« *enculé* »). Face à ces propos, c'est l'honneur de la mère de Dario qui est menacé, et indirectement son honneur et celui de la famille. C'est pourquoi il se jette sur lui avant que les autres ne les séparent. Cette scène témoigne de l'écart qui se creuse entre deux mondes, entre deux classes de la société et des échanges difficiles qui s'ensuivent. Si Bruno fait tout son possible afin d'intégrer Dario dans leur équipe, lui offrant d'ailleurs sa paire de chaussures de sport, certains ne semblent pas prêts à mélanger « les torchons avec les serviettes », à moins que

⁷⁷ FEBEM : Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA), antigamente chamada Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor.

cela les avantage. Cette scène est une mise en abîme de la réalité à laquelle Dario se retrouve confronté quotidiennement lors des sélections. Ces milliers de jeunes considérés comme de la marchandise n'ont que quelques minutes pour faire leurs preuves avant d'être renvoyés aux vestiaires. Si, par miracle, l'un d'eux est repéré, tel Dario, il lui faudra payer des pots-de-vin afin de se voir garantir une place. L'entraîneur affirme donc ouvertement, « *Mais ici, c'est pas la rue. C'est chacun pour soi. Dehors, c'est la jungle. Ici, c'est pas pareil. Il y a des règles* » (05'26"). A travers ces quelques répliques, cet entraîneur est la preuve même de l'individualisme grandissant dans nos sociétés, de la disparition de la solidarité au profit de la rentabilité. De plus, il persiste à renforcer les clichés, qualifiant ainsi la rue et, à plus grande échelle, les classes populaires, de milieux anarchistes où règne la pagaille tandis que nous essayons justement à travers cette analyse discursive de voir en quoi ces échanges entre frères ou groupes de pairs sont régis par des codes bien précis.

Ce rôle des pairs est indispensable au bon processus ou à la bonne construction de la personnalité, de la reconnaissance du « je ». L'individualisation est nécessaire à la socialisation d'où une identité qui se construit dans la rencontre avec autrui. Cette découverte de l'altérité et donc de soi-même nous pousse à la recherche de l'autre, à la découverte du monde, de la société dans laquelle on évolue et des codes qui la régissent. Nego et Cocada prennent ainsi conscience du système de valeurs, des normes de conduites de chacun et de la possibilité de partager les mêmes angoisses et les mêmes passions. Il s'agit là d'un lieu d'apprentissage des habiletés sociales et un support des démarches d'émancipation qui permettent, pour les garçons, une prise de distances avec le milieu familial. Il existe cependant une autre forme de socialisation secondaire, tout à fait différente, qui fait référence à l'influence des moyens de communication. En effet, les médias sont aujourd'hui considérés comme des acteurs directs de la construction identitaire de l'individu. Dans nos films, la télévision ou encore la radio semblent en effet jouer un rôle important.

C-Influence des médias dans la socialisation

1- Les dangers de la télévision

Les moyens de communication jouent indéniablement un rôle dans la construction identitaire de l'individu bien que les études sur la télévision aient été marginalisées et se sont avérées très tardives contrairement à celles sur la musique, la presse ou la radio, médias

davantage contestataires à l'époque. Ils sont une possibilité de découvrir des manières de penser totalement différentes de celles communément acquises, provenant de régions voisines ou situées sur l'autre côté de la planète. Parallèlement s'est développée toute une culture de masse autour de la télévision et, par conséquent, une redéfinition des valeurs sociales jusqu'à présent défendues. Dans *Puisque nous sommes nés*, malgré la précarité du lieu dans lequel vit la famille de Nego, disposant à peine du nécessaire matériel pour survivre, un élément contradictoire attire tout particulièrement l'attention, la télévision. Déjà sujet d'enquête de terrain pour des sociologues, la télévision apparaît dans les pays (davantage ceux en voie de développement) comme un bien de consommation sacré, comme la fierté de ses propriétaires. De son côté, Pierre Bourdieu insiste sur le fait que la télévision « détient une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population »⁷⁸ puisque la presse écrite n'est que peu consultée, la lecture restant souvent perçue comme une pratique élitiste. Par exemple, des études menées démontrent que l'opinion et les représentations que se forge le spectateur résultent du contenu qu'il a pu voir à l'écran et non de la réalité⁷⁹. Ce constat souligne l'importance de l'influence de la télévision sur le public. Il rejoint l'enquête menée par les gouvernements européens qui met en avant l'importance du récepteur dont les comportements

« [sont] fonction de l'appartenance à un milieu social favorisé ou à un milieu social défavorisé » d'où une « fracture sociale qui pèse lourdement sur le statut et les attitudes face à la télévision »⁸⁰.

Si la télévision peut être un très bon outil de diffusion de l'information dépourvue d'opinion politique particulière qui permet une ouverture d'esprit, elle peut également être utilisée à des fins de propagande, de désinformation qui formate les esprits dans le but de favoriser l'émergence d'une pensée unique. Les milieux populaires deviennent couramment des consommateurs du petit écran sans esprit critique quant au contenu des émissions diffusées.

Au Brésil, de nombreux programmes télévisés décident de mettre plein feu sur les relations de genre. Par exemple, depuis 1997, le *Programa do Ratinho*, diffusé sur TV Record

⁷⁸ BOURDIEU, P. *Sur la télévision*. p.17

⁷⁹ PASQUIER, D. *La télévision : mauvais objet de la sociologie de la culture ?* Article disponible à l'adresse suivante: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/22/48/PDF/sic_00000637.pdf>

⁸⁰ Une publication d'étape des résultats comparatifs a fait l'objet d'un numéro spécial dans le journal, *European Journal of Communication* : « *Mediated Childhoods: A Comparative Approach to Young People's Changing Media Environment* », Livingstone *European Journal of Communication*, 1998, 13, pp. 435-456

et présenté par Carlos MASSA, aborde le thème de la paternité. Il s'agit d'offrir des tests de paternité⁸¹ pour découvrir qui est le véritable père de l'enfant et ainsi vérifier si les dires de la mère sont véridiques. Si le concept en lui-même peut être intéressant, l'émission a finalement renforcé la présomption de mensonge de la mère et alimenté les représentations sociales patriarcales à l'aide d'un humour grinçant. Cette initiative aurait pu représenter le début d'une réflexion contemporaine sur la question de la non reconnaissance paternelle dans une dimension citoyenne. Malheureusement, cette émission ne soulève pas les questions de fond mais alimente l'idéologie machiste faisant persister la tradition sexiste. D'autres programmes télévisés ont vu le jour entre temps, continuant de placer la mère en tant qu'accusée ; sur la TV Bandeirantes, *Jogo da vida e Boa Noite, Brasil* en sont deux exemples cités par Ana Liési Thurler⁸².

2- L'exemple de Dora

Nombreuses sont les scènes dans lesquelles la télévision est visible à l'écran. Dans *Linha de passe*, elle est presque allumée en permanence à l'intérieur de la maison : parfois allumée sans être écoutée, parfois source de divertissement, parfois d'informations. C'est Reginaldo qui se retrouve souvent affalé dans le canapé regardant tout et n'importe quoi. Lorsque la voisine l'a en garde, son réflexe est d'ailleurs de le mettre devant le poste à regarder des dessins animés. Cleuza quant à elle, écoute régulièrement d'une oreille les informations. Enfin, Dario, face à l'échec professionnel, se laisse un instant emporter par la paresse et se vautre à son tour dans le canapé passivement devant l'écran. Si l'apparition de la télévision est fréquente dans nos films, c'est bien Dora, dans *Central do Brasil*, qui est le symbole même du pouvoir de cet objet.

Dora représente la perversion même de cet objet sacré dans un monde en crise. Dans ce début de film, le progrès économique et l'individualisme galopant masquent les crises individuelles et les difficultés des relations humaines aujourd'hui. Lorsqu'elle rentre chez elle, s'asseoir sur son canapé pour regarder la télévision est son premier geste quotidien. La

⁸¹ Rappelons que le test de paternité coûte une fortune. Il est synonyme d'intérêt économique pour le système capitaliste, de marchandise à but lucratif, d'un effet de mode. Il représente aujourd'hui un marché en pleine expansion.

⁸² THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. p.281

télévision est devenue pour ainsi dire sa raison de vivre. C'est pourquoi elle n'hésite pas une seconde à échanger Josué contre une liasse de billets lui permettant l'acquisition d'un poste de télévision. Enfermée dans ce monde virtuel, elle n'est plus connectée à la réalité si ce n'est par Irene, sa seule amie, qui finit par la réveiller. Dora est donc un de ces personnages, fatigués, dépourvus de sentiments qui travaillent pour arrondir leurs fins de mois mais qui n'attendent qu'une chose chaque jour : rentrer chez eux pour s'évader à travers cet écran. Cette prise de conscience de la futilité de cette marchandise n'apparaîtra que dans les dernières minutes du film lors de la dernière conversation téléphonique qu'elle échange avec Irene. Dora lui demande de vendre ses biens pour récupérer de l'argent, énumérant les quelques meubles qu'elle possède. Irene complète la liste par un dernier élément : le téléviseur, proposition à laquelle Dora répond positivement. Acceptant de se débarrasser du téléviseur acquis grâce à de l'argent volé qui était, au début du film, le moindre de ses soucis, elle semble enfin avoir retrouvé l'existence de sentiments en elle et le sens de la morale.

3- Représentations de genre

Dans *Puisque nous sommes nés*, la télévision apparaît tout d'abord épisodiquement à la station-service. Allumée en permanence, elle propose différents programmes. Nous nous arrêterons premièrement sur les images proposées à la fin de la première discussion entre Nego et Cocada : il s'agit d'un feuilleton projeté sur la télévision de la cafétéria: une jeune femme blonde agressée par un homme hurle (11'10). Cette scène, bien que très courte (huit secondes), témoigne cependant de l'influence que peuvent jouer les médias sur l'adolescent. La télévision apparaît aussi dans l'univers familial de Nego. Allumée régulièrement, elle fait partie du quotidien. L'image projetée à l'écran met en scène une jeune fille défilant en sous-vêtements sous les yeux rieurs et les commentaires des enfants « *Regarde les sous-vêtements de la fille* » (14'15), puis s'ensuit l'apparition d'une chanteuse, Shakira, se déhanchant à l'écran un micro à la main. Les différentes représentations de la femme à la télévision que l'on a pu observer dans ce documentaire, probablement issues de l'industrie cinématographique nord-américaine, semblent encore très stéréotypées et ne permettent pas à l'enfant ou à l'adolescent de prendre du recul. Vivant dans une société de type patriarcal où l'homme possède souvent un rôle dominant dans les couches sociales défavorisées, ces programmes ne font que renforcer l'image dégradante d'une femme comme objet de désir sexuel, soumise aux pulsions masculines. De plus, on a souvent entendu parler de la possibilité de l'influence de la violence

médiatique sur les comportements humains⁸³. C'est pourquoi, la consommation de programmes télévisés devrait être accompagnée d'une sensibilisation à cet outil qui peut s'avérer dangereux et encourager des comportements à risques ou des modes de vie malsains. Une éducation médiatique performante serait nécessaire pour que chaque citoyen puisse développer son esprit critique et devenir un spectateur averti. Or, dans les milieux populaires cette sensibilisation est bien souvent absente et des comportements observés à l'écran peuvent être considérés comme représentations de la réalité. D'autant plus que dans les milieux populaires, la télévision est très appréciée par les femmes, résultat observé par Dominique Pasquier lors de son enquête de terrain, à l'opposé des familles plus aisées dans lesquelles les parents ne sont pas adeptes de ce genre de programmes et sont davantage conscients des stéréotypes présents dans certaines séries. Selon lui, cette enquête de terrain est « une expérience utile car elle permet de comprendre à quel point la télévision est prise dans les routines intimes et quotidiennes de la vie familiale »⁸⁴.

Bien que la musique ne soit pas considérée comme un média mais davantage comme un art, le chant est bien un des moyens d'expression contestataire visant à transmettre des messages. Véritable instrument de revendication des conditions de vie socio-culturelles, les paroles de la chanson diffusée le jour de l'anniversaire de Dario dans *Linha de passe*, témoignent des représentations de la femme, « *Elles sont fatiguées d'être fidèles – fatiguées d'être l'épouse – elles préfèrent être l'amante – Dis-moi ce que tu veux – Je veux être l'amante – Tu es fidèle, tu t'ennuies* » (16'33").

4- Un outil de persuasion

Certains programmes de la télévision ou de radio sont aussi parfois source de divertissement comme les dessins animés que regarde Reginaldo ou le match de football que Dinho peut suivre en direct à la radio, un de ses loisirs favoris. Cependant, la télévision intervient également comme un outil de persuasion appelant à la cohésion d'une identité

⁸³Réseau Éducation-médias, *Débat sur la violence dans les médias*. Disponible sur le site internet <http://www.media-awareness.ca/francais/enjeux/violence/debat_violence.cfm>

⁸⁴PASQUIER, D. *La télévision : mauvais objet de la sociologie de la culture ?* Article disponible à l'adresse suivante: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/22/48/PDF/sic_00000637.pdf>

nationale. La première entrevue télévisuelle met en scène un homme politique, le film ayant été tourné pendant la campagne présidentielle de 2006. Nous assistons à la diffusion d'un discours électoral d'Iniciacio Lula da Silva qui fait part de ses engagements auprès du peuple brésilien, suivi d'images représentant un homme adulé par la foule et proche du peuple. Comment cette image peut-elle influencer sur la construction identitaire de deux adolescents? Ses discours pleins d'espoir, Lula étant lui-même originaire de l'état de Pernambouc, peut être source d'espérance pour ces jeunes. La volonté d'insérer chaque habitant dans un projet national pour l'affirmation d'une identité proprement brésilienne est le projet de chaque candidat. Lula s'appuie sur son passé difficile pour persuader les basses couches de la société de l'importance qu'elles représentent à ses yeux et du potentiel de cette partie de la population brésilienne, « *...mon meilleur atout est votre confiance. Je jure sur ma vie que je ne trahirai jamais cette confiance* » (08'20). Lors du meeting, face aux membres du MST (Mouvement des Sans Terre) dont Zé fait partie, il n'hésite d'ailleurs pas à réitérer, « *C'est ce que la sociologie brésilienne va devoir apprendre... Il y eut un temps où j'ai perdu les élections parce que les gens pensaient, « il est pauvre comme nous, il ne peut gouverner le pays » et ils n'ont pas voté pour moi. Ils disaient « Il est comme nous, il n'est pas capable de faire ça. » Mais les gens ont compris quelque chose. Si un émigrant nordestin comme moi, quelqu'un qui est né ici, qui a conduit un camion pourri durant 13 jours pour rejoindre São Paulo, qui a mangé le pain que le diable a piétiné et qui a appris à gérer les affaires, si je suis devenu le Président de la République, ça signifie que n'importe lequel d'entre vous peut devenir Président de ce pays demain et faire beaucoup plus que ce que j'ai fait* » (67'54). Le but des politiciens est réalisable grâce au poids des médias et à leur impact sur les classes populaires de la société. La volonté d'adhérer au projet national et de se reconnaître dans Lula peut alors naître chez ces jeunes. D'autant plus que son histoire a des points communs avec la leur et ce personnage peut donc incarner l'espérance par excellence. Cependant, la télévision étant l'une des seules sources d'information, elle peut représenter un danger puisque le spectateur peut accepter comme une vérité n'importe quel type d'information, n'ayant pas suffisamment de recul pour juger lui-même de la véracité du contenu. Que ce soit la télévision ou la radio, ces deux moyens de communication apparaissent comme des acteurs à part entière dans les représentations des adolescents et dans leur socialisation, eux-mêmes pouvant alors reproduire l'attitude ou les discours observés ou entendus à la radio ou à la télévision en toute naïveté. En effet, un deuxième outil de communication présent dans cette région du Nordeste et jouant un rôle dans le documentaire est la radio. Elle va de pair avec le rôle de la télévision qui permet aux hommes politiques de faire leur campagne électorale. Il ne s'agit alors plus d'un support visuel mais bien auditif. « *Votez pour Eduardo da Fonte comme homme du*

congrès fédéral et votez pour Lula comme Président. Lula aide les familles, met de la nourriture sur la table des pauvres. Lula vient d'ici, du Nordeste (Pernambuc), il est le frère de vous tous, il aime les gens... » (60'27).

Avant de clore cette partie sur la phase de socialisation secondaire, il semble important d'ouvrir une parenthèse sur l'absence de l'institution scolaire à l'écran. Pourtant reconnue comme une sphère de socialisation à part entière, cette institution semble inefficace pour résoudre les difficultés rencontrées par cette population spécifique. Cette absence qu'ont voulu montrer les réalisateurs en écartant volontairement l'école est significative.

D-L'absence de l'institution scolaire

L'école est un espace de socialisation par excellence, censée jouer un rôle à la fois de mixité sociale, d'éducation et d'émancipation. Cependant, elle est quasiment totalement absente dans nos trois films. Mentionnée à quelques reprises dans certains contextes, une seule scène très rapide se déroule à l'intérieur de cet espace. Dans *Puisque nous sommes nés*, on sait que Nego et ses frères et sœurs vont à l'école, on peut les voir faire les devoirs et entendre Nego se plaindre de devoir s'y rendre. Pourtant, aucune scène n'y est tournée. Il s'agit, en fait, d'un choix de la part des cinéastes qui, bien qu'ayant filmé à plusieurs reprises dans l'enceinte de l'école, n'y ont rien trouvé de pertinent, « il n'y avait rien d'intéressant, rien d'assez fort qui justifiait la présence de ces images dans le film. »⁸⁵. Ils concluent d'ailleurs, « De plus, l'école publique au Brésil est dans une situation catastrophique. Seuls la fréquentent les enfants de pauvres, le mélange social n'y existe pas. ». La seule scène tournée à l'école dans *Linha de passe* met en scène Reginaldo dans la cour de récréation en compagnie de ses camarades, tous noirs, lors d'une partie de football. Ces adolescents sans père sont, dans nos films et pour beaucoup d'entre eux dans la vie réelle, issus des classes populaires de la société et donc directement confrontés à ce système défaillant. En effet, toutes ces réalités constituent les maillons de la chaîne. Parallèlement, la politique de quotas, encore en vigueur à l'Université, pose question. Créée dans le but de créer une dynamique et de lutter pour l'acceptation des étudiants noirs au même titre que les métis ou blancs et étant un projet à court terme, elle est devenue certainement, des années après sa mise en place, le signe d'une égalité encore fragile et peu naturelle entre les différentes couleurs et origines.

⁸⁵ Interprétation dévoilée par les cinéastes lors de l'interview écrite réalisée le 04 juin 2011.

Cocada (*Puisque nous sommes nés*) et Josué (*Central do Brasil*) ne la fréquentent pas. C'est d'ailleurs l'alphabétisme de Dora qui assurera sa survie et celle de Josué. Au début du film, son activité d'« *écrivaine de lettre* » comme dirait Josué, dans le hall de la gare, lui permet de compléter ses fins de mois en plus de sa retraite d'institutrice. Mais c'est également ce boulot qu'elle sera amenée à exercer à Bom Jesus do Norte lorsqu'elle et Josué se retrouvent sans un sou et n'ont plus de quoi se nourrir. Les capacités à lire et à écrire lui permettent également d'aider les frères de Josué à lire la lettre envoyée par leur père et à commencer une correspondance avec Josué. De plus, toutes ces personnes, incapables d'en vérifier le contenu, dépendent de la bonne foi de Dora.

Il semble donc qu'il y ait encore beaucoup à faire en matière de recherche sur la, sur les pédagogies afin qu'elles soient adaptées aux besoins de cette population et en accord avec la réalité de tous les jours. Il est primordial qu'elles soient pensées dans une volonté d'émancipation de ces personnes, pour qu'elles prennent conscience de leur situation afin qu'elles-mêmes prennent les rênes pour la changer et avoir la liberté du choix pour leur futur. Il existe des initiatives visant à la reconnaissance paternelle et surtout à la responsabilisation des pères, comme par exemple le Programme d'éducation, « *Pai legal nas escolas* », datant de 2002, qui vise à sensibiliser les familles à l'importance pour l'enfant de connaître le nom de son père biologique⁸⁶. D'autre part, l'universalisation des Droits de Reproduction tout comme l'introduction du père dans les statistiques nationales permettrait une prise de conscience de ce problème encore peu reconnu officiellement au Brésil.

Les familles confrontées à cette absence de reconnaissance paternelle s'avèrent, selon les recherches menées par Ana Liési Thurler dans différentes régions, villes et quartiers du Brésil, des familles en déficit de citoyenneté, entraînant ainsi une vulnérabilité de la citoyenneté de sa descendance et de son entourage le plus proche. L'éducation représente donc le défi pour contribuer à bannir ces pratiques de notre vie collective.⁸⁷

⁸⁶ Pour de plus amples informations à ce sujet, consulter le site en ligne du Ministère Public <http://www.mpdft.gov.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=83&Itemid=56>

⁸⁷ Hilan BENSUSAN explique parfaitement la logique du système dans lequel nous avons vécu et vivons encore aujourd'hui, « *L'oppression a besoin que l'opprimé se voit avec peu d'estime, qu'il ait honte de lui-même – et ne soit pas furieux – de son oppression. La honte affaiblit. Avec la honte de soi, il n'y a plus personne qui trouve la force de revendiquer sa justice. [...] L'oppresseur, d'autre part, est rarement prêt à ressentir de la honte face à ce qu'il fait subir à l'opprimé. Politiser la question de la distribution de l'auto-estime implique que nous fassions ressentir la honte à ceux qui usent de leurs privilèges parce que c'est eux qui sont à portée de main.* » Version originale : « *A opressão requer que o oprimido se veja com pouca estima, que esteja envergonhado – e não furioso – de sua opressão. A vergonha enfraquece. Com vergonha de si, não ha quem encontre força para reivindicar a sua justiça. [...] O opressor, por outro lado, raramente é posto a sentir vergonha do que faz*

Après avoir observé comment ces jeunes évoluent dans leur milieu familial et quel est l'impact des interactions dans leur construction identitaire, nous avons mis en évidence l'importance du cadre social, une fois qu'ils sont sortis de la structure familiale. En effet, la création au jour le jour d'un réseau social chaque fois plus important grâce à différents milieux (professionnel, amical, médiatique) permet à l'adolescent de s'affirmer, de se démarquer et de s'identifier à de tierces personnes. Seule cette multiplicité d'échanges permettra une insertion sociale réussie; chacun ayant cependant une expérience familiale singulière et étant confronté à un contexte social différent en fonction de son milieu d'appartenance. A présent, il est temps de nous pencher plus précisément, dans une troisième et dernière partie, sur la construction identitaire des deux adolescents, Nego et Cocada, compte-tenu des résultats observés dans nos deux premières parties. Nous tenterons de voir comment ils évoluent dans la société, quelles crises ils traversent parfois et les stratégies identitaires qu'ils mettent en place pour s'insérer socialement et trouver leur place dans le monde des adultes.

III- La construction identitaire à travers les différentes formes de socialisation

A-Des prises de risques à l'évocation du suicide

Tout au long du film *Puisque nous sommes nés*, Nego et Cocada tentent de trouver des réponses à leurs doutes. Face à leurs pénibles conditions de vie, ils émettent parfois la tentation du vol ou de l'usage de drogues. Ces réactions face au désespoir sont régulièrement observées chez cette « catégorie » de jeunes. Ces propos sont tenus en partie à cause de l'instabilité sur le plan économique. Pouvant à peine subvenir à leurs besoins, ils sont transbahutés d'un petit boulot à un autre sans parvenir à s'insérer de manière stable par le travail. L'insécurité sociale menace ces jeunes issus de familles populaires qui n'ont pas les moyens socio-culturels nécessaires à l'accès au travail. Un sentiment de mépris et de disqualification envahit alors parfois ces jeunes et les pousse à réfléchir à d'autres alternatives telles que les conduites à risque. Le vol ou la consommation de drogues s'imposent donc

*quando orpime. Politizar a questão da distribuição da auto-estima pede que passemos a fazer ter vergonha do que fazem aqueles que usam seus privilégios porque eles estão ao alcance da mão. ».*⁸⁷ 2004, p146

comme des échappatoires à ce quotidien et à l'incertitude des revenus, « *Je ne veux plus rien de ma vie. Je veux être un voleur. Un voleur, c'est mieux que toutes ces souffrances.* » (34'39). Lorsque la pression devient trop forte, leurs codes moraux et leurs stratégies de survie pourraient alors évoluer, tendre vers ce côté obscur pour tenter de s'évader.

1- Le vol

Lorsque ces enfants se retrouvent, comme Josué, dans la rue du jour au lendemain, sans parent, livrés à eux-mêmes, ils n'ont pas le droit à l'erreur. Le monde extérieur n'interprète pas leurs comportements comme des attitudes relevant de la survie face à la dureté de leur existence mais bien comme une infraction à la morale et à la loi. Nous avons l'exemple d'une violence inouïe au début de *Central do Brasil*. Walter Salles « s'amuse » à dresser un portrait misérabiliste, cruel et étouffant de l'ancienne capitale Rio de Janeiro et insère une scène choc d'adolescent des rues volant à l'étalage. S'ensuit une course poursuite entre le gérant, un employé et le jeune homme sur les quais de la gare. Etant rattrapé, aucun dialogue n'est possible et c'est le revolver qui règle rapidement l'affaire. Ce comportement de la part des adultes, plus qu'indigne et inhumain dénonce en partie la société violente dans laquelle on vit actuellement où la communication devient impossible entre les différentes classes de la société. Pourquoi ce jeune homme a-t-il agi ainsi ? Est-il un délinquant manquant d'éducation ? Ou des causes socio-culturelles jouent-elles un rôle dans cette attitude ? Dans nos sociétés capitalistes où l'individualisme est grandissant, la marchandise vaut soudain plus qu'une vie humaine. On cesse de s'interroger sur les causes du problème, les solutions envisageables et on refuse de remettre en question le fonctionnement de notre société, préférant mettre à la rue les enfants errant dans la gare le soir. Nous ne soulignons même pas ici les dangers permanents, tels le trafic d'enfants, qui rôdent autour d'eux comme en témoigne la réalité à laquelle Josué se retrouve confronté vingt-quatre heures après le décès de sa mère.

Ce recours au vol comme alternative à la survie des individus se retrouve également dans *Central do Brasil*, lorsque, Josué, n'ayant plus un centime, décide de se servir discrètement dans une épicerie de la station-service. Il ne s'agit pas là de faire preuve d'héroïsme, de défier l'interdit comme c'est souvent le cas durant l'adolescence avec son groupe de pairs, mais bien d'agir dans un élan de survie face à l'absence totale de ressources alimentaires. D'ailleurs, le comble est atteint quand Dora, l'adulte, la figure autoritaire et morale, prend exemple sur Josué et, après l'avoir réprimandé, entre à son tour dans le magasin afin d'y remplir son sac à

main. Cette attitude, présentée de manière humoristique, relève de la fiction et correspond au comportement de Dora encore contradictoire, encore immoral, qui commence à peine à changer. Peu importe, ce qui nous intéresse ici est de voir qu'en l'absence de repères parentaux, les déviations comportementales surviennent rapidement face à la dureté de la vie.

A un degré plus élevé, il existe aussi le vol à main armée, pratique à laquelle se livre Dênis dans *Linha de passe*. Au début du film, face aux provocations et aux sous-entendus du gérant de la station-service qui l'humilie, il s'était emporté et l'avait menacé d'une arme factice (39'05'') avant de s'enfuir le sourire aux lèvres, dévoilant son portable et faisant un doigt d'honneur. Si cette scène était plutôt comique, le portable finit par se transformer en arme. Confronté à diverses difficultés (revenu irrégulier, travail aléatoire, son fils à élever...), mais surtout après avoir assisté à un vol avec violence (01 02'30'') et en avoir entendu parler par ses pairs (57'23''), il finit par leur demander de lui apprendre ce « métier » (01 15'23''). Pourtant, il en connaît les risques puisqu'il a assisté, peu de temps auparavant, à un accident mortel à moto. Pourquoi alors, prendre tout de même cette décision ? Le besoin d'argent étant pressant, il franchit le pas et se retrouve au guidon de la moto avec l'un de ses compères en possession de l'arme. Cependant, la situation tourne mal, tandis que son compagnon se retrouve projeté de la moto, Dênis, grillant une priorité, finit par se faire renverser par une voiture à un carrefour. Dans la panique, il décide de s'enfuir dans cette voiture, obligeant le conducteur à le mener vers un terrain vague. Néanmoins, prenant conscience de ce qu'il vient de commettre, il relâche son otage tout en insistant pour que ce dernier le regarde dans les yeux : son visage à présent découvert pour tenter de lui montrer qu'il n'est en rien un assassin mais une personne comme une autre poussée à cet acte par des conditions de vie difficiles. Enfin, il laissera tout dans la voiture (le portable et autres objets ainsi que l'argent) (01 37'01''). S'il s'était fait arrêter par la police comme c'est peut-être le cas de son camarade, on peut imaginer les conséquences pour lui-même et sa famille, aussi bien sa mère et ses frères que la mère de son fils et ce dernier.

Dans ce registre, Reginaldo, le cadet de la famille, se livre également à un comportement relevant de la prise de risques lorsqu'il monte dans le bus et en prend illégalement le contrôle. N'ayant ni l'autorisation, ni l'âge d'avoir le permis, il s'approprie l'engin et s'engage dans les rues de São Paulo afin d'attirer l'attention (01 41'22'').

2- Les drogues

Lorsque ces jeunes luttent pour s'en sortir dignement, en s'efforçant de ne pas avoir recours à ces alternatives, et qu'ils sont soudain accusés à tort lors d'un malentendu, le recours à l'alcool, par exemple, peut s'avérer être la « solution » du moment. Ainsi, Dinho, face à son patron qui l'accuse à tort d'avoir fait le plein gratuitement à son frère et de lui avoir remis l'argent accumulé dans la journée (tandis qu'il vient de se faire agresser à main armée par un inconnu), s'emporte soudain et, dans un excès de rage, frappe violemment cet homme au niveau du crâne avant de lui asséner une série de coups. Ne se reconnaissant pas à travers ces actes et sachant qu'il était le seul des frères jusqu'à présent à contribuer à la survie de la famille et à assumer en quelque sorte, le rôle du père absent, Dinho se réfugie alors rapidement au comptoir d'un bar et demande, à plusieurs reprises, au serveur, de l'*aguardente* (eau-de-vie ou tord-boyaux, désigne n'importe quelle boisson forte, bien souvent de la *cachaça*, alcool de canne à sucre) afin d'oublier la réalité du moment. Il devient tellement ivre qu'il finit la nuit allongé sur les marches de l'église où réside le pasteur. Ce recours à l'alcool n'est en aucun cas ici un défi lancé par un groupe de pairs, ni une façon de se prouver quoique ce soit mais bien la dernière échappatoire à une réalité devenue soudainement insupportable.

Dans un contexte différent, parfois entraînés par le groupe de pairs, le recours à ces produits a été observé lors de la découverte de nouvelles substances dont ils ignorent les effets. Parfois, ces deux contextes favorisent les prises de risques. C'est pourquoi, dans *Central do Brasil*, Josué, ayant assisté récemment à la mort de sa mère et étant alors à la recherche de son père, vide la bouteille d'alcool de Dora, la femme qui l'accompagne, intrigué par le contenu et espérant y trouver un bon moyen d'évasion. Il en va de même dans *Linha de passe* lorsque Dario, convié au tournoi de football de l'immeuble de Bruno se fait insulter et provoquer par un des joueurs. Face aux insultes remettant l'honneur de la famille en cause et face à un échec professionnel, il se laisse tenter par un mélange de « *génie* » (ecstasy, acide, viagra) (43'16'') lors d'une soirée avec des jeunes de son âge. Les causes de son comportement sont multiples : se faire accepter par le groupe de pairs qu'il côtoie, échapper aux difficultés quotidiennes, et se réfugier dans un univers parallèle.

Ces prises de risques pour tester leurs limites, ou du moins, l'évocation de ces alternatives, semblent donc apparaître de temps à autres lors de la construction identitaire de ces adolescents comme une mise à l'épreuve, une recherche de soi. Si elles correspondent dans certains cas à un besoin de distinction et d'affirmation de soi au sein d'un groupe, dans d'autres situations, il s'agit d'un appel au secours comme on peut le voir dans *Puisque nous sommes*

nés. Il ne s'agit pas ici de se forger une réputation grâce à l'utilisation de drogues ou à la pratique du vol, mais bien de s'évader de ce monde où ils ne trouvent plus leur place. D'après Pascale Jamouille, ces adolescents sont nombreux à avoir « connu des carences affectives et des violences traumatiques, notamment sur les plans sexuel et affectif »⁸⁸, propos qui nous renvoient de fait à l'absence du père et à l'épisode traumatisant pour Cocada de l'assassinat de son père qui revient incessamment dans ses discours.

Cependant, n'oublions pas de souligner que ces refuges dans certaines substances concernent également des adultes, comme Dora qui ne part pas sans sa bouteille d'alcool ou Cleuza qui, enceinte, s'enivre dans le bar du coin (39'55'') mais également des hommes tels que le père de Dora, celui d'Irene, celui de Josué souffrant d'un chagrin d'amour, un des compagnons d'Inacia. Enfin, si Suely est une jeune adulte, les relations avec les pairs sont pour elles primordiales et ces deux amies qui semblent à la fois plus matures que la moyenne replongent parfois dans l'adolescence et l'irresponsabilité. Multipliant les fêtes, elles recourent à l'alcool, à la cigarette, aux drogues douces, elles sniffent de l'acétone jusqu'à en oublier la dureté de la réalité et profiter de la vie l'espace d'un instant. Cette immaturité se retrouve très clairement à travers le comportement de Suely en tant que mère. Du fait d'avoir été projetée très jeune dans le monde des adultes et des parents, elle semble bien souvent perdre pied et ne perd pas une occasion de confier son bébé aux personnes présentes dans la pièce sans se soucier du reste. Elle en arrive parfois à oublier de prendre des nouvelles de son fils. D'ailleurs, le peu de présence du bébé à l'écran témoigne bien du peu d'importance qu'elle lui accorde.

3- Le suicide

Cependant, Nego et Cocada vont quelquefois plus loin dans leurs propos et évoquent le suicide comme porte de secours, idée qui vient dominer leurs pensées⁸⁹. Ne trouvant décidément pas leur place dans la société, ils se tournent parfois vers cette dernière issue. Mis en lumière par Emile Durkheim⁹⁰, le suicide est un acte qui ne relève pas uniquement de

⁸⁸ JAMOUILLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.131

⁸⁹ GRELL, P. *Les jeunes face à un monde précaire*. p.183

⁹⁰ DURKHEIM, E. *Le suicide*.

causes personnelles. En effet, il s'agit aussi d'un phénomène social. Si le suicide a longtemps concerné davantage les personnes âgées, son taux ne cesse d'augmenter chez les jeunes, premières victimes de la précarisation. Les sociétés, de plus en plus individualistes, produisent une nouvelle forme de sociabilité dans laquelle certains jeunes peuvent perdre pied. L'accumulation de causes internes individuelles mais aussi sociologiques entraîne un dysfonctionnement du lien social tissé dans ces nouvelles sociétés. Ainsi, Durkheim affirme que si l'on est déprimé, cela peut par exemple venir du fait que l'on n'a plus de famille. Ce constat peut donc s'appliquer à nos deux adolescents souffrant de l'absence de figure paternelle et parfois maternelle. De plus, d'autres conditions socio-économiques peuvent intervenir telles que le chômage, autre critère pouvant s'appliquer à Nego et Cocada, multipliant les sources de revenus, les petits boulots informels, pour parvenir à se nourrir au jour le jour. Cocada, sans parent, fait toujours référence à leur absence quand il ne va pas bien, ainsi qu'à la dureté de la vie qui l'entoure, « *Je ne gagne rien. [...] Si ma vie continue comme ça, je vais prendre du poison. [...] Je ne veux plus continuer à vivre de cette façon* » (35'17). Face aux remarques de Mineiro qui tente de le persuader qu'il n'a pas une situation si malheureuse, Cocada poursuit, « *Mais ils ont tous des parents. [...] Quand tu vois ton père mourir en face de toi, juste comme ça... Quand j'étais là-bas, il était encore en vie. Je l'ai mis sur mes genoux, et juste après il est mort. Je ne vais jamais oublier ça.* » (35'41). C'est un discours à peu près similaire que nous retrouverons plus tard entre Nego et Cocada (65'00 à 67'43), « *On travaille et on n'a rien de mieux. C'est pour ça que je veux disparaître de ce monde* », « *Je reste là, indécis, sans savoir quoi faire. Je n'ai rien à faire dans ce monde. Ce n'est pas possible de rester là comme ça, à traîner, à rien faire.* ». L'absence de travail apparaît bien comme une des causes de la dérive des adolescents, « *Des gens disent « Quitte le boulot! » mais que vais-je devenir? Je dois travailler même pour rien sinon je vais utiliser des drogues et voler* », autant pour Cocada que pour Nego qui poursuit : « *On doit penser à ce qu'on veut faire. Si on écoute les gens qui disent, « Quitte le boulot et vois ce qui arrive », on tourne en rond et on devient fou. On traîne, on utilise des drogues, on choisit un job encore pire. Tu quittes un boulot et tu te retrouves complètement perdu. [...] Ce que je veux c'est travailler* ». Cette préoccupation est bien mise en lumière par Erik Erikson qui estime que l'incapacité à s'insérer professionnellement est source de conflit interne pour un adolescent⁹¹. Puis, revient le leitmotiv de l'absence de figure parentale, en l'occurrence du père, figure difficilement remplaçable durant l'adolescence masculine, « *J'ai vu mon père souffrir dans sa*

⁹¹ ERIKSON, E. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. p.137

vie, je l'ai vu mourir et je n'ai pas aimé ça. C'est pour ça que je suis chiant parfois et je deviens fou. Des gens me demandent, « pourquoi fais-tu la tête? » C'est parce que je pense à ma vie... ». Ce discours de souffrance, de dérive, traduit bien le malaise vécu par ces adolescents. Heureusement, la force qui anime ces enfants leur permet souvent de redresser la tête et, quelques secondes après l'évocation du suicide, Cocada reprend « Dans ma tête il n'y a pas de place pour la mort. ». Le manque d'implication des pères dans la société brésilienne et les nouvelles sociabilités dues au nouveau modèle socio-économique ont donc des conséquences sur l'équilibre des jeunes issus des classes populaires. Souffrant d'un vide affectif, qu'ils trouvent heureusement parfois refuge près de tierces personnes, d'acteurs sociaux prêts à les écouter et à les épauler, tel Mineiro, lui-même orphelin, face à Cocada. Cependant, il ne semble pas y avoir de relais social institutionnel pour préparer les jeunes à leur entrée dans le monde adulte et sur le marché du travail, situation parfois déroutante et génératrice de désespoir. Cette nouvelle forme d'individualisme qui envahit les sociétés oblige l'individu à se centrer sur lui-même tout en restant ancré dans le lien social. A l'adolescence, qui correspond au passage de l'enfance au monde adulte, peut alors survenir une crise de la maturité comme le décrit Gilles Marchand dans son article, *La quête de soi, un chemin de croix?*. Cette immaturité surgit lorsque l'individu doit répondre à un projet de vie tout en faisant face à différents facteurs néfastes tels que le chômage par exemple. Il perd alors ses repères qui empêchent l'affirmation de son identité au terme de la quête identitaire. Cette crise, à travers laquelle persistent des questionnements sans fin sur la place de l'individu dans la société, peut entraîner des comportements à risques. Pourtant, face à cette période qui vacille entre changement et stabilité, « chacun de nous n'a d'autre choix que de devenir son propre maître... »⁹².

B- L'ailleurs, « partir pour savoir qui l'on est »

1- Camionneur : un « îlot refuge »

Si les deux garçons n'évoquent pas dans le film l'éventualité de bâtir un foyer, ils ont par contre en priorité la préoccupation d'avoir un métier afin d'accéder à l'indépendance. La profession envisagée ici est synonyme d'un besoin d'évasion récurrent chez ces jeunes.

⁹² HALPERN, C. *Identité(s), l'individu, le groupe, la société*. Article de MARCHAND, G. *La quête de soi, un chemin de croix*. pp.101-107

Évoluant dans les alentours d'une station essence à deux pas de l'autoroute reliant São Paulo au Nordeste et exposés en permanence au va-et-vient des véhicules, aux touristes, aux camions chargés de nourriture, Cocada et Nego (mais aussi l'un de ses frères) partagent le rêve de devenir camionneur. Cette envie de partir loin, à l'inconnu, est d'ailleurs au centre du film et reviendra comme un leitmotiv : de la toute première phrase, « *Quando je serai grand, je veux conduire des camions comme ceux-là. Peut-être...* » (04'09), jusqu'à la dernière, « *On doit partir pour savoir qui on est* » (86'46). Un rêve synonyme de liberté, d'aventures, qui leur permettrait de découvrir leur pays pour mieux se découvrir eux-mêmes mais également d'avoir un emploi stable synonyme d'indépendance, de réussite et de fierté.

Face à ce tableau sociologique, nous pouvons nous poser la question suivante: cette envie de fuir son lieu d'origine, de partir à la recherche d'une vie meilleure est-elle une fatalité du Nordeste? En effet, cette région est connue depuis longtemps au Brésil pour l'extraction du bois-brésil sur le littoral mais parallèlement pour ses grandes périodes de sécheresse et ses conditions de vie difficiles à l'intérieur des terres. Le *sertão* (une région du Nordeste) est perçu comme un espace hostile où les conditions de vie s'avèrent dures. Il y a eu pendant longtemps un exode massif du Nord vers le Sud, de la campagne vers la ville, dans l'espoir d'y trouver une situation meilleure. D'ailleurs, les écrivains régionalistes des années 1930⁹³ commencent à dénoncer cette situation dans leurs romans voyant également à travers ce territoire, un espace propice à l'affirmation d'une identité nationale de par ses conditions géographiques et physiques, de par la situation économique et politique (un espace délaissé et misérable nécessitant l'application de la réforme agraire) mais aussi à cause de réalités anthropologique et sociologique comme l'aliénation religieuse, le syncrétisme et la mythologie. Ces écrivains ont par la suite trouvé un relais auprès des cinéastes « novistes » des années 1960 qui ont adapté certaines œuvres littéraires ou, du moins, se sont réapproprié cet espace⁹⁴. Les thèmes traités seront ceux repris par les cinéastes : une société inégalitaire, la faim, la violence, l'aspect psychologique des personnages... en somme, toute une série de problématiques sociales. Si le pays a traversé un vide cinématographique vers la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1990, il connaît aujourd'hui un renouveau; Sylvie Debs⁹⁵, spécialiste du cinéma brésilien, a d'ailleurs souligné l'importance du Nordeste dans la

⁹³ Voir à ce sujet l'œuvre fondamentale d'Euclides da Cunha, *Os sertões* et les œuvres de Graciliano Ramos adaptées plus tard au cinéma, *São Bernardo* et *Memórias do Cáceres*.

⁹⁴ Voir à ce sujet les films *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (1962), *Os fuzis* de Ruy Guerra (1964) et *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha (1964).

⁹⁵ DEBS, S. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale*.

production cinématographique actuelle, notamment avec *Central do Brasil* de Walter Salles. Il est intéressant de voir comment ce cinéaste s'est réapproprié cet espace du Nordeste en inversant le sens migratoire jusqu'alors rencontré. Comme nous l'avons dit, les Nordestins cherchaient régulièrement à migrer vers le Sud en quête d'une situation meilleure, or, Walter Salles met ici en scène un orphelin qui part de São Paulo pour le Nordeste à la recherche de son père, il part donc retrouver ce que ses ancêtres ont perdu en quittant cette terre. Ce constat témoigne de l'ampleur du problème de paternité au Brésil. En effet, si Nego et Cocada rêvent de partir vers le Sud à la recherche de leur destin, Josué, quant à lui, part pour le Nord dans le but de retrouver son père, de se retrouver. Enfin, le film *Puisque nous sommes nés*, lui-même, nous permet de comprendre que le sort de ces enfants n'est pas une singularité du Nordeste puisqu'une discussion entre Cocada et un jeune à la décharge dresse le portrait d'un adolescent orphelin qui a quitté la grande ville (São Paulo) pour le Nordeste, en espérant pouvoir trouver sa place dans cette région. Enfin, Jean-Pierre Duret et Andrea Santana eux-mêmes ont réalisé un film en 2004, *Le rêve de São Paulo*, à travers lequel ils tentaient de dénoncer le danger qu'il y a à idéaliser cette grande métropole qui ne peut pas toujours offrir des conditions favorables à l'intégration des familles.

Cette envie ne semble donc pas propre à ces deux adolescents du Nordeste mais peut-être plus largement aux adolescents des classes populaires se sentant seuls et perdus ou encore à chacun d'entre nous. En effet, Josué dans *Central do Brasil*, parti sur les traces de son père, cultive ce même rêve et se retrouve fasciné par le camionneur qu'il rencontre lors de son voyage initiatique. Il en va de même pour Reginaldo, dans *Linha de passe*, enfant à la recherche de son père et passionné par les bus. Cette passion d'aller découvrir le reste du pays semble donc partagée par différents enfants sans père. L'identité est reconnue pour son caractère évolutif et sa construction grâce aux différents acteurs de la société modifiée en permanence par les diverses rencontres tout au long de la vie. Ce besoin de voyager et d'aller découvrir d'autres facettes de leur pays est donc ressentie comme nécessaire par ces jeunes pour savoir qui ils sont, pour pouvoir s'identifier et s'affirmer en fonction des interactions, un besoin très bien exprimé par Nego lors de la dernière scène, « *On doit partir pour mieux savoir qui on est* » (86'46). Cette passion qu'a Cocada pour les camions (il dort dedans, les nettoie, les observe sous tous les angles...) pourrait constituer, ce que Paul Grell appelle dans son ouvrage, *Les jeunes face à un monde précaire*, un « îlot refuge » :

« D'autres espaces — les « îlots refuges » — dans lesquels les jeunes s'investissent avec passion et qui, contrairement aux espaces de convivialité, ne sont pas fondés sur l'interaction

mais sur la production d'activités et d'objets donnant consistance et maîtrise à la sphère individuelle. »⁹⁶.

Par « îlot refuge » on comprend un espace propre fondé sur la passion. En effet, pour cet adolescent exclu du système scolaire, cette fascination pour les camions est une de ses raisons de vivre : une alternative aux autres îlots refuges tels la drogue ou le suicide. Cette échappatoire est nécessaire pour échapper à la monotonie des lieux isolés et contraignants que sont la station-service et ses alentours qui sont seuls synonymes de socialisation. C'est pourquoi Cocada met toute son énergie en œuvre pour parvenir à devenir, un jour, à son tour, camionneur. Cette volonté de se battre pourrait être l'équivalent pour Pascale Jamouille d'un « processus résilient »⁹⁷, terme apparu en psychologie à partir des années 1940⁹⁸, qui est cette capacité à reprendre sa vie en main, à rebondir après un traumatisme malgré les difficultés économiques et sociales. Ce projet donne à la vie de Cocada un sens et lui permet de se projeter dans le futur pour maîtriser son avenir. D'un point de vue technique cinématographique, une scène est intéressante à ce sujet. Cocada, couché dans la cabine d'un camion, dort. La caméra le filme à travers la vitre et semble soudain pénétrer ses rêves puisque sur la vitre, il est possible d'observer le reflet d'un camion passant sur l'autoroute (43'44). En dormant, Cocada atteint peut-être son rêve ...

2- Une envie de liberté et d'indépendance

Enfin, cette passion pour les véhicules motorisés est aussi synonyme d'indépendance. Dans les grandes villes latino-américaines, les heures passées dans les transports en commun sont internationalement reconnues pour leur longueur interminable et leur pénibilité, comme le vivent quotidiennement Cleuza qui travaille de l'autre côté de la ville, à l'ouest de São Paulo, ou Dora qui multiplie les heures de trajet chaque semaine pour parcourir les rues de Rio de Janeiro. Ces migrations pendulaires sont usantes et les transports nous apparaissent rapidement comme infernaux mais le choix s'avère rapide lorsqu'il n'y a pas d'autres

⁹⁶ GRELL, P. *Les jeunes face à un monde précaire*. pp181-184

⁹⁷ JAMOUILLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.129

⁹⁸ Voir à ce sujet les travaux réalisés par Werner et Smith ou plus tard par John Bowlby et en France par Boris Cyrulnik.

possibilités ; c'est la seule façon pour ces classes populaires des périphéries de rejoindre leur lieu de travail. Ainsi, posséder une moto, comme Dênis par exemple qui peut bénéficier de ce privilège grâce à son travail de *motoboy*, permet de jouir d'un véritable prestige. Si l'épanouissement dans ce travail reste minime, il possède cependant l'indépendance de conduire sa moto à destination et de trouver ainsi le parcours le plus rapide pour y parvenir. C'est certainement la raison pour laquelle Reginaldo poursuit ce rêve de devenir de chauffeur de bus, pour être maître de son véhicule et symboliquement de son destin, tout comme Josué, Nego ou Cocada.

De plus, ce projet de vie est consolidé par cette absence de projection dans une future famille peut aussi s'expliquer par le fait qu'ils n'ont jamais vu de présence parentale masculine au sein du foyer familial, considérant le fait de pouvoir s'échapper et vivre à l'extérieur comme allant de soi. Cette reproduction des comportements familiaux semble être parfaitement illustrée ici. D'ailleurs, il est intéressant de s'interroger sur ce projet professionnel face au constat suivant fait par des sociologues brésiliens. Les chauffeurs routiers au Brésil représentent une partie importante de la population⁹⁹ ; il s'agit d'une profession très prisée puisqu'elle nécessite peu de compétences intellectuelles et est synonyme de virilité, force, liberté : c'est un prestige social que d'être maître d'un véhicule. Le chauffeur-routier apparaît donc comme une sorte de héros aux yeux de la population des classes populaires de la société brésilienne. Ce milieu, rappelons-le, est relativement machiste encore aujourd'hui. En effet, presque tous de sexe masculin et souvent partis sur les routes, ils font régulièrement des haltes dans différentes familles et ont alors des relations d'un soir avec la domestique, très souvent noire, qui se retrouve parfois enceinte en ignorant jusqu'au nom du géniteur. Parallèlement, c'est une partie de ces hommes qui participe directement au trafic d'enfants et à la prostitution des jeunes filles d'une dizaine d'années à peine qui traînent sur les parkings à la recherche d'une aide financière quelconque pour subvenir à leur survie ou à celle de leur famille. Beaucoup alors entraînent ces jeunes filles à se prostituer en échange d'une poignée de reais et comme nous l'explique Ana Liési Thurler, certains d'entre eux sont prêts à payer plus cher pour pouvoir avoir des relations sexuelles sans préservatif. Cet exemple montre clairement le manque de sensibilisation tant au niveau des risques sanitaires (SIDA, MST...) que des risques de grossesse. Cette forme d'autonomie l'autoriserait donc à se livrer à toutes sortes de relations sans lendemain. C'est d'ailleurs un environnement que l'on retrouve également dans le film *O céu de Suely* de Karim Ainouz, 2006, qui se déroule dans un petit village du Nordeste qui pourrait se rapprocher de São Caetano – Pe, lieu de

⁹⁹ En 1999, il y avait 1,2 millions de chauffeurs routiers. Source : Article du 17.07.2004 paru dans le *Correio Braziliense*, *Paralisação adiada*, p.2

tournage de *Puisque nous sommes nés* puisqu'il s'agit d'un lieu de transit pour les camions qui s'arrêtent régulièrement à la petite station essence du village. On passe donc d'un intérieur essentiellement féminin, la famille de Suely, la relation d'amitié qu'elle tisse avec Georgina, une jeune fille de son âge, à un univers extérieur essentiellement masculin. Les hommes, assis à la terrasse du café, travaillant à la station essence, d'où l'étonnement de Georgina lorsqu'elle aperçoit Suely travailler là-bas, « *c'est la première fois que je vois une femme laver des caisses* »... Ces hommes, à l'exception de son ex-petit-ami et d'un autre homme, semblent tous accepter de participer à la fameuse tombola organisée par Suely qui consistera en une nuit à ses côtés, sans se préoccuper des conséquences de ce pari. Qu'ils soient mariés ou non, tous semblent ravis d'avoir leur chance pour décrocher le gros lot, d'où les réactions virulentes des femmes du village qui voient en Suely l'incarnation du mal dans leurs relations conjugales. Cette proposition semble réellement perçue comme un jeu pour tous ces hommes qui ne pensent pas une seconde à la signification réelle de cet acte, aux causes et aux conséquences qu'il représente aussi bien en termes de santé, de grossesse, que d'impacts psychologique, socio-économique, politique... Dans le cas de la mère de Nego, il y a un parallèle intéressant à faire et une question à soulever : l'environnement dans lequel elle vit serait-il en lien avec le nombre de grossesses vécues par cette femme ? En d'autres termes, la proximité de la station essence et les personnes qui s'y trouvent, les chauffeurs routiers qui fréquentent ce lieu de passage, seraient-ils une des causes de ses grossesses à répétition ?

3- *A estrada*¹⁰⁰ : un symbolisme récurrent

Pourquoi ces trois films accordent tant d'importance à la route ? Si la totalité du film *Puisque nous sommes nés* est tourné dans la station-service et ses alentours, *Central do Brasil* raconte le parcours initiatique de Josué et Dora partis sur les routes du Nordeste en quête de leur propre identité et *Linha de passe* ne cesse de nous faire déambuler dans les rues de la grande São Paulo aux côtés de Dênis, grimpé sur sa moto, de Cleuza dans les transports en commun ou encore de Reginaldo à travers les vitres des bus. Les images de clôture de nos films correspondent à ce constat : le bus conduit par Reginaldo disparaîtra loin sur la route principale, Cocada et Nego continueront de rêver avant de laisser place aux bruits incessants des passages des camions ; enfin, *Central do Brasil* se terminera par une course éperdue de Josué derrière le bus qui file au loin vers l'horizon dans lequel se trouve Dora.

¹⁰⁰ *A estrada* signifie la route et fait allusion au titre de l'ouvrage de Marcos Strecker : *Na estrada : o cinema de Walter Salles*.

Cette thématique est récurrente dans les films de Walter Salles d'où le nom du dernier livre publié consacré à ce réalisateur, *A estrada : o cinema de Walter Salles* de Marcos Strecker qui explique que les œuvres de Walter Salles ont toujours pour caractéristique d'être des personnes en décalage avec leur propre pays, avec leur propre famille. Le *road movie* s'avère selon lui être un genre universel et atemporel, « Le cinéma a quelque chose d'extraordinairement expressif et puissant, qui est le fait de réussir à traduire, à capturer quelque chose qui est encore en mouvement ». ¹⁰¹ *Linha de passe*, qui signifie « passe à dix » renvoie à cette idée de mouvement et prend ici toute sa signification. Il s'agit d'un ballon qui se retrouve dans les mains d'un joueur à un autre. Dans le film, les joueurs semblent être parfaitement représentés par les personnages qui se renvoient la balle. Tous rêvent donc de partir sur les routes, partir vers l'ailleurs, manière de traduire leur désir de prendre le contrôle de leur vie.

C-L'idéalisation du père et figures de substitution

1- Un père exemplaire

Comme le souligne, Guy Corneau dans son ouvrage *Père manquant, fils manqué*, plus l'absence du père se fait ressentir chez un garçon, plus celui-ci va décrire cet homme, inconsciemment, de façon exemplaire ¹⁰². Cet imaginaire les aide certainement à surmonter ce manque. C'est exactement le constat que nous pouvons faire ici.

Cette réitération du père survient encore une fois lorsque les deux enfants discutent de leur avenir; Cocada revient sur la mort de celui-ci et les valeurs qu'il défendait. Il semble soudain idéaliser son père, un exemple à suivre, et tente de reproduire son comportement pour qu'il puisse être fier de lui, « *Ce que je veux c'est travailler comme mon père travaillait pour nous donner à manger. [...] Il nous a demandé de ne pas voler, ne pas tuer, ne pas se battre. Il voulait nous envoyer à l'école pour apprendre à lire. Il m'a demandé de le faire et je le ferai.* » (01 06'58"). Cette réaction inconsciente est souvent observée chez ces jeunes sans

¹⁰¹ Marcos Strecker : *Na estrada : o cinema de Walter Salles*. p.174

¹⁰² CORNEAU, G. *Père manquant, fils manqué*. p.25

père.

Partagés entre l'amour et la haine, Isaías et Moïse ont deux interprétations différentes du comportement de leur père et des sentiments qu'il peut éprouver à leur égard. Ainsi, Isaías reste persuadé que son père est quelqu'un de bien, qui les aime même s'il a recours à l'alcool à cause d'un chagrin d'amour, et que cela ne change en rien son affection pour ses fils ; enfin, Isaías est persuadé qu'il reviendra. Doutant parfois de son objectivité, il tente de s'en persuader en demandant la confirmation par de tierces personnes, « *Vous connaissiez notre père ? C'est un mec bien ?* » (01'40").

Josué aussi idéalise complètement son père. Sa mère lui ayant fourni des informations sur celui-ci, notamment sur sa profession, il ne peut le voir autrement que comme le père idéal, ce père tout-puissant, le plus fort. Ainsi, lorsqu'on l'interroge sur ce dernier, il ne tarde pas à affirmer haut et fort comme s'il tentait inconsciemment lui-même de s'en persuader, qu'il est menuisier, « *Il travaille beaucoup, il peut tout fabriquer, [...] même les toupies.* ». De plus, lorsque Dora lui dit qu'il n'a pas à s'inquiéter, que son père l'aimera de toute façon, et lui précise alors « *est-ce que toi tu l'aimeras ?* », il répond alors du tac-au-tac, « *Je l'aime déjà !* ».

L'image du père est donc très présente, parfois idéalisée. Malheureusement, le souvenir ne suffit pas à ces adolescents et il leur faut combler cette absence. Le rôle que vont jouer des tierces personnes dans la vie de l'enfant ou de l'adolescent, en l'occurrence, ici, des figures masculines, vont s'affirmer comme des repères fondamentaux, des profils d'identification. Ces pères de substitution, ces seconds pères, se convertissent en véritables acteurs dans la construction identitaire de l'adolescent. Dans *Puisque nous sommes nés*, par exemple, c'est Mineiro, un chauffeur routier, qui jouera ce rôle auprès de Cocada.

2- Des pères de substitution

Il est important pour ces enfants sans père de s'identifier à de tierces personnes. Comme l'explique Pascale Jamouille¹⁰³, les garçons, à l'adolescence, ont besoin de se reconnaître à travers le père qui les a élevés. Or, si cette projection ne parvient pas à se faire, il leur faudra se tourner vers d'autres hommes, des « modèles masculins structurants », à travers lesquels ils pourront s'identifier.

¹⁰³ JAMOUILLE, P. *Des hommes sur le fil*. p.280

Cocada, orphelin de père et de mère, manque inévitablement de repères mais semble trouver refuge auprès d'une personne clé du documentaire, Mineiro, le chauffeur routier. En effet, cet homme a lui-même vécu une enfance difficile. Sans père ni mère, il a dû apprendre à se construire seul et à trouver un emploi. Il est satisfait de sa situation actuelle et croit donc en la possibilité d'un avenir meilleur pour les enfants sans parents. C'est pourquoi il explique qu'il a consacré sa vie à s'occuper de ces enfants, à leur redonner espoir, ressentant le besoin de leur porter l'attention dont il a toujours rêvé. Il a un fils biologique mais ne se lasse pas de prendre d'autres enfants sous son aile. Des discussions intimes témoignent des rapports très étroits qui unissent ces deux hommes et il confie à un moment donné, à un autre personnage, que ses sentiments pour Cocada sont très forts, « *il est comme mon fils* » (52'47). Un parallèle intéressant est à faire avec le discours de Cocada qui philosophe sur son avenir et ses attentes. Il aimerait pouvoir aider un jour tous les enfants qui sont dans sa situation, « *aider les pauvres, ceux qui souffrent, tous ceux que j'aime* » (40'59). Il semble donc y avoir là une volonté de la part de ces orphelins d'aider les autres, une solidarité que Mineiro transmet à Cocada. De même, il s'identifie souvent à Mineiro puisqu'il reproduit à plusieurs reprises les mêmes gestes (lorsqu'ils se lavent le matin, 59'48); de même l'expression de son visage envers cet homme est très éloquente : l'admiration est le premier sentiment que le spectateur ressent face à ce regard et à ce sourire. Cocada semble avoir trouvé là une sorte de père de substitution qui est aussi présent pour l'écouter, le questionner sur son avenir, et le remettre sur le droit chemin. Face à l'évocation du suicide (35'35), Mineiro est présent pour écouter Cocada et lui faire comprendre que ce n'est pas la solution, qu'il n'est pas le seul orphelin et qu'il existe pire situation que la sienne. Il représente tout à fait l'autorité dont Cocada semble avoir besoin mais aussi une sorte de modèle.

En effet, un dernier élément très important est ce rêve de Cocada d'être camionneur. S'il désire vivement pouvoir partir sur les routes, forme de liberté à ses yeux, il suit ici l'exemple de Mineiro. Ce comportement conforte l'idée de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron selon laquelle « la famille aurait donc également une fonction de reproduction – les enfants d'ouvriers continueraient à devenir ouvrier... »¹⁰⁴. Elle pourrait également s'appliquer à la famille de Josué dont les frères ont repris l'activité du père (menuisier) ou encore, en partie, au parcours de Kaique de Jesus Santos (interprète de Reginaldo) issu d'un quartier défavorisé qui rêvait de pouvoir devenir un jour camionneur ou joueur de football jusqu'au jour où il fit ses premiers pas dans le monde du cinéma. Il faut être néanmoins prudent face à cette

¹⁰⁴ HALPERN, C. RUANO BORBALAN, J.-C. *Identité(s), l'individu, le groupe, la société*. pp170-171

affirmation, forte de déterminisme social puisqu'avec ce même exemple, on perçoit les limites et l'importance des rencontres inattendues qui peuvent changer instantanément le cours de notre vie. Kaique, pourtant persuadé qu'il lui était impossible d'entrer un jour dans le monde du grand écran, désire aujourd'hui faire d'acteur sa carrière¹⁰⁵. Cependant, on peut penser, qu'en fonction du milieu d'appartenance de l'adolescent, ces représentations auraient une influence sur ses projets futurs. Il est donc légitime de se poser la question suivante: qu'en est-il pour les adolescents n'ayant pas de modèle économique familial ? Où et à travers qui peuvent-ils trouver une source d'inspiration ? Cocada aurait-il rêvé d'être camionneur sans avoir rencontré Mineiro et trouvé auprès de cet homme un père de substitution qui le laisse s'occuper de son camion et qui lui promet, qu'un jour, il l'emmènera avec lui visiter une grande ville? Ces *modèles masculins structurant* semblent définitifs dans l'apprentissage de la vie du jeune homme et tous semblent chacun leur tour chercher à s'identifier à des adultes de sexe masculin.

Dans *Linha de passe*, Reginaldo, à la recherche de son père, se construit des représentations paternelles à travers les chauffeurs de bus à la peau noire avec qui il échange de longs regards interrogateurs dès les premières minutes du film. Ce jeu des regards à travers le rétroviseur est intéressant et témoigne de l'incompréhension du chauffeur face au regard oppressant de Reginaldo qui aimerait une réponse à sa question omniprésente, *es-tu mon père ?* (01 06'10"). A l'inverse, il rebrousse chemin s'il découvre un chauffeur de bus blanc (30'16"). Cependant, lui aussi finit par se trouver une figure masculine de substitution durant un laps de temps très court lorsqu'il observe un chauffeur de bus à l'arrêt et entame alors la conversation par une réflexion banale « *Tu chauffes le moteur ?* »(35'54"). Le chauffeur de bus, l'ayant déjà repéré, sa présence fréquente à la *rodoviaria* (gare routière), lui en fait part. Cette reconnaissance de la part du chauffeur est primordiale puisqu'elle signifie que Reginaldo n'est pas passé inaperçu et que le chauffeur s'est attardé sur son sort. S'ensuit alors la première leçon de conduite pour Reginaldo, une complicité étant née entre les deux. Pour la seconde fois du film (après la scène de danse lors de l'anniversaire de Dario), Reginaldo sourit et semble heureux. Un homme lui prête enfin attention et il imagine certainement quelques instants le bonheur d'avoir un père qui pourrait lui apprendre ce dont il a envie, lui servir de modèle. La confiance réciproque entre l'homme et l'adolescent semble combler le vide dont Reginaldo souffre. C'est ainsi qu'il va s'amuser à reproduire ses indications, seul, dans l'épave du bus dans la cour de la maison familiale, encore une fois le sourire aux lèvres, poursuivant son rêve de chauffeur de bus (59'18").

¹⁰⁵ Propos tenus par l'acteur Kaique de Jesus dans l'interview disponible dans les bonus du DVD, *Linha de passe*.

C'est à peu près la même scène à laquelle nous avons affaire dans *Central do Brasil* lorsque Dora et Josué se retrouvent avec un chauffeur routier qui les conduit à destination. Ravi d'aider Cesar à décharger ses gros sacs de marchandise, la relation de complicité commence alors à s'instaurer et Josué, partageant le même rêve routier que Reginaldo, Cocada ou Nego, se retrouve soudain sur les genoux de Cesar qui lui fait tenir le volant, klaxonner et le guide pour avancer sur la demande de Dora. Nous retrouvons soudain le sourire qui illuminait le visage de Reginaldo sur celui de Josué. Triste et méfiant depuis le début du film, il semble soudain oublier ses soucis et profiter du moment présent. La caméra renforce d'ailleurs cette image de paix et de bonheur en proposant un plan moyen des deux personnages avec Dora en arrière-plan, le visage souriant et mélancolique, les trois personnages incarnant soudainement l'image d'une famille heureuse composée du père, de la mère et de l'enfant dont ils n'ont pu profiter jusqu'à présent. Cette image est celle évoquée lors de la description des documents iconographiques, présente sur la pochette. Elle témoigne d'un moment clé du film : Dora, pour la première fois, trouve en un homme autre chose que la haine et le mépris, elle semble soudain nostalgique, observant cette famille qu'elle n'a jamais eu la chance de construire et se perd un instant dans la douceur du moment. En plein apprentissage personnel, elle paraît repenser alors les relations humaines, les relations de genre en prenant conscience qu'il existe certainement des hommes dignes d'être pères. Dans cet homme qu'elle jugeait irresponsable, elle découvre soudain un être plein d'affection et d'attention envers son petit protégé.

A travers ces trois exemples, nous retrouvons des figures paternelles de substitution très proches les unes des autres. Tous les trois chauffeurs, ils initient nos héros à la conduite. Leur faisant ainsi gage de confiance, ils leur permettent également de se projeter dans le futur, de rêver d'un avenir professionnel et de s'imaginer plus tard au volant d'un bus ou d'un camion, acteurs de leur propre vie. Ces modèles structurants sont fondamentaux pour ces jeunes adolescents bien souvent condamnés à un avenir difficile sans véritable possibilité d'ascension sociale.

Dario quant à lui, trouve auprès de son entraîneur, Arlindo, le père qu'il n'a pas eu. Cette personne a entièrement confiance en Dario et le considère comme son fils. Il voit en lui un grand joueur de football. L'entraînant depuis qu'il est petit, il l'encourage à aller passer les sélections. Face à la démotivation de Dario, il est là pour le secouer et lui faire garder espoir. Cependant, celui-ci semble parfois partager entre la lucidité et l'illusion. Il tente de se

persuader que Dario peut être sélectionné alors qu'il a fêté ses dix-huit ans, date fatidique dans ce milieu très fermé qu'est le sport. Sans argent à avancer, il n'a aucun espoir. En ce sens, Dario semble parfois plus conscient de la difficulté à intégrer ce milieu et l'espoir qu'Arlindo et sa mère font reposer sur lui provoque une déception encore plus grande lorsque l'échec se produit. Leur grande accolade lorsque Dario reprend espoir quant à son futur est très forte émotionnellement et témoigne des liens profonds qui unissent les deux personnages (01 15'13'').

Dans *Linha de passe*, une double lecture est possible au niveau religieux. En effet, Dinho, qui exprime clairement sa souffrance face au père inconnu, « *Encore un enfant dont on ne connaît pas le père.* » (01 01'15'') mais dont il semble avoir fait le deuil, s'est tourné vers la religion évangéliste à travers laquelle il semble se reconstruire une famille et trouvé ainsi le père qu'il n'a jamais connu. On peut constater la hiérarchie à l'intérieur de la communauté et se retrouver ainsi en présence de frères, sœurs, du Pasteur et de Jésus, du Seigneur, ce « *Père tout-puissant* » (03'29''). Selon la religion, tout appartient à chacun, ainsi, il s'agirait d'une grande famille où tous sont frères et sœurs, où les orphelins n'existent pas puisque tous ont ce même père ayant le contrôle sur la terre :

« Le succès récolté par les Eglises semble être dû principalement à leur prétention de proposer des solutions rapides aux échecs et difficultés de la vie quotidienne de leurs adhérents meurtris par la déstructuration profonde du tissu économique et social du pays »¹⁰⁶.

Néanmoins, plus le film avance, plus Dinho semble se poser des questions et s'interroger sur le fondement de la religion, finissant ainsi par se retirer et choisissant d'affronter la réalité sous un autre angle.

Parallèlement, le choix des noms dans *Central do Brasil*, ne semble pas anodin. Si notre héros se prénomme Josué (Joseph), ses frères, Isaías (Isaac) et Moïse (Moïse) ont également des prénoms issus de l'histoire sainte ainsi que le père, Jesus (Jesus). Les prénoms ayant rapport avec la religion sont monnaie courante, il est vrai, mais il est peut-être là aussi possible de proposer une deuxième lecture. Ici, les rôles semblent inversés : Joseph, le père de Jésus dans l'histoire sainte est l'enfant à la recherche du père dans le film. De plus, la destination finale de nos personnages, Bom Jesus do Norte, lieu saint et destination de nombreux pèlerinages, nous fait forcément penser au père de Josué, surtout lorsque les différents pèlerins viennent se

¹⁰⁶ LUFUNGULA MUSITU, W. et KITOKO MATUMONA, W. *Nouveaux mouvements religieux et identité culturelle.* Article disponible en ligne : <http://classiques.uqac.ca/collection_sciences_developpement/Musitu_Lufungula_willy/nouveaux_mouv_religieux/mouv_rel_identite_culture.pdf>

confier à Dora, pour célébrer différents événements et remercier Jesus, « *Merci Jésus* » (03'09''), « *Merci petit Jésus, merci* » (03'55'').

Ces différentes fonctions du père (biologique, juridique mais aussi socio-affectif) sont ici mises en lumière. On comprend que paternité ne signifie pas systématiquement parentalité. Parfois l'enfant trouve donc en une tierce personne le côté socio-affectif défaillant chez le géniteur. Soulignons d'ailleurs que ces figures peuvent être de la famille (beau-père, oncle, grand-père...) mais aussi d'autres membres extérieurs comme nous venons de le voir. Si les jeunes garçons se dirigent davantage vers des hommes, les femmes peuvent également assumer ce rôle. Ce conflit intérieur pour l'enfant est d'ailleurs très bien évoqué dans *Antes que o mundo acabe*, film de 2009 d'Ana Luiza Azeredo, adaptation d'un ouvrage littéraire. Malgré des profils très européens, un scénario romancé, qui nous plongent dans la classe aisée brésilienne, le film questionne la définition du père. Daniel est un adolescent qui reçoit un jour une lettre de son père biologique qu'il n'a jamais connu. Ses parents étaient jeunes, irresponsables, mais son père veut maintenant renouer contact. Elevé depuis tout petit par son beau-père assumant pleinement le rôle socio-affectif, Daniel est soudain tiraillé entre ces deux hommes. Là où ce film s'oppose à ceux de cette étude, c'est au niveau de l'accès à l'éducation. Grâce à celle qu'ils ont eu la chance de recevoir, les parents ont pris le temps de réfléchir et sont capables d'expliquer calmement la situation à Daniel, lui-même inscrit dans le secondaire ; chose que Cleuza, dans *Linha de passe*, semble avoir du mal à expliquer à Reginaldo, par exemple. *Antes que o mundo acabe* met en évidence l'importance primordiale du rôle affectif du père. La découverte du père biologique dont il ignore à peu près tout si ce n'est son nom, entraîne alors une redéfinition de la figure paternelle : qui est ce père qui apparaît soudain ? Et quelle est sa légitimité face au père de substitution ? Pourquoi, par simple fait d'être le géniteur, aurait-il le droit de se reconnaître comme le propre et seul père de l'enfant ? Que se passe-t-il alors dans la tête de l'enfant à ce moment précis et quelles peuvent être les conséquences sociologiques de cette découverte ? En effet, beaucoup d'adolescents, ignorant l'identité de leur père et souffrant (ou pas ?) de l'absence de figure paternelle, entreprennent des recherches pour retrouver leur père et établir un premier contact dans l'espoir d'être reconnu juridiquement mais également affectivement. On peut alors se poser la question suivante : pourquoi un tel besoin de découvrir son géniteur lorsque celui-ci a disparu à la naissance sans laisser de trace ?

L'expérience individuelle familiale ainsi que leur parcours dans la société nous permet

donc de voir comment des jeunes sans père construisent leur identité. L'ensemble de ces facteurs provoquent à l'adolescence des discours d'espoir et de désespoir qui ont souvent lieu, dans *Puisque nous sommes nés*, au même moment de la journée et dans un même lieu. Le soir, à la nuit tombée, ils se retrouvent dans l'enceinte de la station-service, lieu de socialisation par excellence. De plus, la mise en scène, l'utilisation de la caméra (des gros plans successifs sur les visages) ainsi que la bande-son (après l'agitation de la journée, la nuit s'accompagne d'une mélodie de piano) permettent d'introduire un fort symbolisme. Ce cadre spatio-temporel, propice aux confidences invite aussi le spectateur à pénétrer dans l'intimité des personnages et le pousse à réfléchir aux interrogations des adolescents.

D-Au-delà du déterminisme : des destins sur le fil

1- Un phénomène transgénérationnel

Ce problème, au Brésil, plonge ses racines dans des générations antérieures. Certains pères n'assument plus leurs enfants et ce phénomène aura inévitablement des effets sur les générations futures puisque ce rôle paternel ne se transmet plus. En conséquence de la rupture des liens intergénérationnels, on peut noter que la responsabilité des pères s'affaiblit de plus en plus et ne s'inscrit plus dans le comportement social. Cette réalité est inquiétante et selon Pascale Jamoulle, dans ce cas,

« Le vide de la fonction du père s'est transmis dans le code moral de la jeune génération ».
« Quand un vide de père leur est transmis et que des modèles de paternité assumée manquent dans leur environnement, la responsabilité parentale ne s'encode pas dans leur personnalité. Tandis que des jeunes filles grandissent auprès d'hommes qu'elles jugent défailants. Dans ce contexte, la machine sociale de la *dépaternalisation* risque de s'emballer à nouveau à la génération suivante. »¹⁰⁷.

Souvent, ces pères n'ont pas non plus été reconnus par les leurs et envisagent donc normal et possible de ne pas reconnaître leur enfant. Bien qu'absents, leurs pères leur ont appris que, socialement, l'homme peut refuser le fils qu'il a engendré. Ces pratiques paternelles instaurent un processus imperceptible et continu d'incorporation d'un modèle de comportements et de croyances. Ana Liési Thurler emprunte l'expression de Lahire pour

¹⁰⁷JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*. pp159 et 189

décrire ce phénomène : il s'agit d'une « socialisation silencieuse » à travers laquelle des pratiques déterminées sociales et culturelles sont transmises de génération en génération¹⁰⁸.

C'est ce qui apparaît dans *Linha de passe*, avec l'exemple de Dênis, jeune père dont le comportement encore immature et irresponsable entraîne un abandon du fils. En effet, ce jeune homme est père à son tour et la situation que son père a vécue semble se répéter pour lui. La mère de son enfant, jeune, n'a pas les moyens de subvenir aux besoins vitaux de ce dernier et Dênis non plus. Elle vit donc chez sa mère et espère que Dênis va l'aider, au moins financièrement, à assumer leur fils. Cependant, la situation dans laquelle se trouve Dênis est peu propice au bien-être de l'enfant. N'ayant pas de travail stable et, par conséquent, de salaire fixe, et n'étant pas encore suffisamment responsable, il n'assume que peu son rôle de père, préférant mettre son argent dans une nuit au motel avec la mère de son enfant ou une jeune fille de passage plutôt que d'économiser pour payer les médicaments de l'enfant réclamés sans cesse par la mère de son fils « *-On se fait un motel ? –Non, je préfère que tu paies les médicaments* » (26'29"). De plus, l'accumulation de répliques ironiques de la part de cette dernière révèle l'absence de confiance qu'elle a face à Dênis, « *Un coursiers sans stylo, c'est grave !* » (25'23"), « *Un stylo, c'est basique, non ?* » (25'27"), « *Tu sais que ça fait deux mois que tu n'as rien payé ? –Dans trois mois, j'aurai des thunes. J'aurai réglé la moto. – Si on te la vole pas encore...* » (25'43"). L'irresponsabilité de Dênis semble correspondre à une reproduction des comportements intégrés au fil des années : sans présence d'une figure paternelle dans le foyer familial, sans connaissance même de son propre père ou de celui de ses frères, il ne semble pas conscient de ce que représente la naissance d'un enfant, de son enfant et des conditions que cela implique. Bien qu'il aille voir de temps en temps son fils, qu'il ait des gestes affectueux à son égard et lui achète une peluche (54'18"), il perd vite patience et oublie rapidement ses responsabilités face à l'évocation d'une nuit au motel et aux conséquences de cet acte. Indirectement, au niveau des dialogues il est d'ailleurs intéressant de souligner deux phrases qui ne semblent pas avoir été choisies par hasard par le scénariste. Lorsque Dênis rend visite à son fils Cirio, encore bébé, celui-ci l'apercevant par la fenêtre se met à pleurer, réaction qui vexa Dênis qui s'exclama alors « *Je suis ton père, gamin, pas un monstre ! Putain !* » (24'46"). De plus, quand ce dernier passe le seuil de la porte, sa copine renchérit « *J'ai cru que le môme avait vu le diable* » (25'01"). A première vue, ces deux phrases sont pleines d'humour et la réaction du bébé est loin d'être choquante en soi mais symboliquement, les termes « *monstre* » et « *diable* » sont puissants dans le contexte socio-familial proposé. Enjoué lors de son arrivée chez sa copine, regardant son fils par la fenêtre, il

¹⁰⁸ THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*. p.144

perd vite ses moyens et finit par conclure, « *Amène-moi le gosse, que je lui dise au revoir* » (25'58). Cependant, on peut observer sa copine à la fin du film ouvrir une enveloppe (de laquelle elle sort des billets qu'elle compte) que Dênis lui a laissée (01 30'00''), geste fort d'un point de vue de l'engagement de Dênis et de son apprentissage tout au long du film ; tout comme la peluche qu'il offre à Cirio.

Soulignons tout de même l'exemple atypique proposé dans *Eu, tu, eles*, film réalisé par Andrucha Waddington en 2000 racontant la bataille de trois hommes, Osias, Zezinho et Cizo, vivant sous le même toit avec leur femme, Darlene, pour reconnaître juridiquement leurs trois fils de trois pères différents.

Heureusement, nous n'avons ici que l'exemple de Dênis. Si ce cas n'est pas isolé dans la société brésilienne, il existe également de nombreux jeunes pères remplissant parfaitement leur rôle et, à l'inverse, de jeunes mères perdues face à leur avenir. Dênis n'a pas coupé les liens avec sa compagne et son fils et a encore la possibilité d'assumer pleinement son rôle socio-affectif. C'est d'ailleurs ce « tout-possible » qui revient comme un leitmotiv dans nos films, la possibilité de trébucher, de se relever et de continuer à avancer.

2- Une continuité symbolique

Après toute cette analyse reflétant la quête identitaire inachevée de ces jeunes, il est intéressant de revenir sur la continuité symbolique entre la première et la dernière scène que nous proposent les réalisateurs de *Puisque nous sommes nés*. La première scène peut être perçue comme une mise en abîme de la quête identitaire des adolescents. C'est une sorte d'introduction au titre du film qui va suivre. En effet, avant même de voir apparaître la première image, on entend le bruit d'un camion qui passe à toute vitesse sur l'autoroute, son qui agresse le spectateur d'entrée de jeu et qui, parallèlement, annonce l'image qui va suivre, un camion (0'36). Nous découvrons alors un jeune au second plan le visage caché par un fardeau (0'41). Ce choix d'insérer comme première image un adolescent au visage caché ne semble pas être un choix innocent de la part du monteur, tout comme ce qu'il porte sur la tête semble représenter le poids de la quête identitaire qui pèse sur sa conscience et qui ne lui permet pas encore de savoir réellement qui il est pour le moment. En effet, il reflète tout à fait l'objet du film: la quête identitaire de ces adolescents n'ayant pas encore trouvé leur voie et parfois ignorés par le reste du monde. La voiture qui traverse est alors accompagnée par un

mouvement de la caméra qui nous fait découvrir le décor désertique du Nordeste: une longue ligne droite qui se perd dans l'horizon telle la perpétuelle évolution de la quête identitaire. Quelques habitations ici et là mais aucune grande construction: un paysage rural relié au reste du monde par cette seule et unique autoroute. La situation est plantée: dans cette partie retirée du Brésil, des enfants vivent à l'écart de la société d'où cette image d'un enfant au visage caché, oublié par beaucoup.

La deuxième scène renforce le symbolisme observé dans la scène précédente. Gros plan sur les pieds d'un enfant (0'58): il marche sur le bord d'un trottoir en équilibre tandis que ses rires et les bruits des véhicules passant à côté se mélangent et font deviner au spectateur la dangerosité de la situation. Ce rire traduit l'innocence, la naïveté des enfants qui leur permettent de jouer sans se soucier du danger qui les menace tandis que leur vie ne semble tenir qu'à un fil. De plus, le choix du réalisateur de ne pas filmer le visage semble correspondre à la volonté de représenter, à travers cette image et ces bruits, une métaphore de la quête de l'identité chez l'enfant ou l'adolescent en général; il ne s'agit pas d'un enfant en particulier mais bien d'un enfant qui représente l'ensemble de cette génération en pleine construction identitaire. On découvre ensuite plusieurs jeunes jouant ensemble de la même façon sur le bord de la route. La vitesse des camions semble s'opposer aux petits pas des enfants qui avancent lentement en vacillant: si les véhicules suivent une ligne totalement droite et parcourent des kilomètres, les enfants semblent par moment tituber, ils se retrouvent soudain à deux doigts de perdre l'équilibre puis finalement reprennent leur chemin avec une assurance enfantine avant de se retrouver à nouveau au bord de la chute. Ce chemin qui semble semé d'embûches, parfois traversé sans soucis puis sujet soudain à des oscillations est une parfaite illustration qui permet au spectateur d'appréhender le thème du film à travers une scène très forte du point de vue symbolique. Ce parcours semble signifier le destin pas encore tracé de ces personnes au jeune âge dont l'avenir est incertain mais dénonce peut-être aussi le peu d'espace dans lequel ils évoluent. Cette séquence devient alors de plus en plus angoissante pour le spectateur qui pressent le danger chaque fois plus imminent lorsque les enfants finissent par s'allonger sur le bord de la route, se relevant au dernier moment pour éviter les véhicules (1'09). Toute cette première partie nous offre un portrait d'enfants livrés à eux-mêmes, aucune présence adulte n'intervient dans la scène (si ce n'est à la toute fin, lorsqu'une famille observe un âne mort en contre-bas de l'autoroute).

La fin de *Linha de passe* est mémorable en ce sens. La vie bascule au même moment pour toute la famille et les conduites à risques se multiplient. Dinho, face aux insultes et aux mensonges prononcés par son patron, finit par lui asséner un coup sur la tête et le frapper ; se

réfugiant ainsi dans le bar du coin à boire de l'*aguardente* (eau-de-vie traditionnelle) pour oublier. Simultanément, Reginaldo s'empare du bus arrêté à la gare routière et part au hasard des routes de São Paulo. Avec l'un de ses camarades, Dênis, muni d'une arme, braque le chauffeur d'une voiture arrêtée à un feu rouge. S'étant emparé du sac, ils repartent. Malheureusement son compagnon, déséquilibré en arrière, tombe à terre. Dênis décide de poursuivre son chemin. Renversé par une voiture, il oblige le chauffeur à l'emmener avec lui sous la menace d'une arme factice. L'entraînant vers un terrain vague, il lui montre son visage et le somme de partir. Pendant ce laps de temps, Cleuza, qui devait apporter au sélectionneur l'argent nécessaire pour intégrer Dario dans l'équipe de football, est alors prise de contractions et ne peut se déplacer.

Il semble, à cet instant, que l'avenir de la famille et métaphoriquement de la jeunesse brésilienne est suspendu au pénalty de Dario. Le ballon devient soudain la métaphore de toute la jeunesse brésilienne qui a les yeux rivés dessus tout comme l'objet symbolique de *Central do Brasil*, la toupie, qui tourne, tourne en équilibre et ne doit s'arrêter. Il y a d'ailleurs une continuité symbolique entre le début et la fin du film, *Linha de passe*. Cleuza, durant les premières minutes du film assiste au match des Corinthians. Elle ne cesse d'encourager les joueurs « *Vas-y mon fils !* » (06'00'') or, cette exclamation pourrait bien être dirigée à son fils qui s'apprête à tirer un pénalty dans les dernières minutes du film. Peut-on voir des scènes prémonitoires au long du film qui serait révélateur du dénouement ? Le nom de la cité, Lider, pourrait alors prendre sa signification et être le signe de la victoire. Lors du premier match des Corinthians, on assiste à un coup franc décisif que le gardien parvient à arrêter tandis que lors d'un match de sélection, Dario lui-même parvient à mettre un but sur un coup franc (01 20'43''). Les gros plans sur les visages des quatre frères expriment-ils un sentiment quelconque ? Il est vrai que Dario est heureux d'obtenir un pénalty qui représente la chance de sa vie bien que rien n'est encore joué. Dinho semble fier de s'être détaché de l'église évangélique tandis que Reginaldo esquisse un sourire au volant du bus. Cependant, Dênis ne semble pas du tout serein, il paraît totalement déboussolé sans la moindre idée de ce que demain sera fait et Dario détient à ce même moment la clé de la réussite ou de l'échec. Lorsque le ballon est envoyé, on peut supposer qu'il arrive dans les buts si l'on en croit les réactions des coéquipiers, flous, en arrière-plan mais on ne peut en avoir la certitude.

Il est donc difficile pour les spectateurs d'être unanimes sur cette fin pleine de suspense et laissée à la libre interprétation de chacun. Chacun est libre d'en faire sa propre interprétation mais ce choix symbolise le destin incertain auquel se retrouve soudain chacun des membres de la famille. Le navire chavire à ce moment de l'histoire, tout semble basculer, chacun perd pied, remet en question les certitudes qu'il avait jusqu'à présent, chacun met sa

vie en jeu et semble plus que jamais perdu et livré à lui-même, et personne ne sait alors ce qu'il va arriver. Parce que chacun est différent et parce que le destin n'est jamais tout tracé et est sujet à des rebondissements incessants. Ce ballon se remplit alors de signification et devient soudain la métaphore de toute la jeunesse brésilienne qui garde les yeux rivés sur cet objet qui décidera alors du sort de cette génération. D'ailleurs, est-il vraiment pertinent de décoder le message final, s'il existe ? Pas vraiment. Il semblerait même trop simpliste d'en tirer des conclusions généralistes relevant du déterminisme puisque cette fin, si symbolique soit-elle, si elle relève bien de la fiction ne semble pas avoir été pensée dans ce sens mais bien dans une perspective du « tout-possible ». Si Manu Chao affirme que « la vie est une tombola »¹⁰⁹, le danger consisterait à appliquer cette phrase au destin de chaque individu comme si les possibilités d'évolution (dans un sens comme dans l'autre), l'ascension sociale, seraient tout simplement impossibles car la condition de l'être-humain dépendrait de son unique chance lors de sa naissance. De plus, comme nous l'avons déjà souligné à de multiples reprises, chacun est différent et aura un parcours singulier qu'il soit né au sein de la même famille ou non. Comme l'explique Antoine Masson, certains parviendront à utiliser les cartes conférées par la société de manière efficace en fonction des règles de jeu qui leur sont imposées tandis que d'autres possédant de meilleures cartes s'y perdront, « le jeu reste ouvert et inventif » malgré un contexte socio-économique plus ou moins favorable en fonction de chacun.

Pour en revenir à *Puisque nous sommes nés*, l'écran finit par s'assombrir et les bruits s'estompent avant d'être relayés par une mélodie au piano accompagnée du titre du film (3'21). Cette première séquence précédant le titre est donc clairement une sorte d'introduction et de mise en abîme du sujet traité. Ces références symboliques réapparaîtront à certains moments du film. Par exemple, lorsque Nego et un de ses camarades se rendent avec leurs brouettes au marché pour ramener les courses des clients à leur domicile. La caméra devient soudain subjective et semble prendre la place des enfants. Elle filme les brouettes zigzaguant sur la route (45'12) comme si ces adolescents avaient sous leurs yeux une métaphore de leur quête identitaire, un avenir encore incertain ouvert à toute possibilité. Il en va de même lorsque le camion conduit par Mineiro doit passer en équilibre sur la fosse (51'08). Cocada est agrippé à la portière du camion, on pourrait alors imaginer que Mineiro, son second père, grâce à ses manœuvres minutieuses pour parvenir à passer de l'autre côté, lui montre le chemin à suivre, lui redonne espoir en lui montrant qu'il est possible de s'en sortir dans la vie.

Pour en revenir à l'apparition du titre, il s'affiche sur un paysage nocturne illuminé par

¹⁰⁹ Paroles d'une chanson de Manu CHAO « *La Vida Tombola* », extraite de l'album *La Radiolina*, 2008

les phares de véhicules. Cette mise en scène ne semble pas anodine, les couleurs sombres, obscures symboliseraient la rudesse de la vie pour ces adolescents, les conditions de vie difficiles, les remises en questions, les doutes, tandis que les lumières représentées par les phares contrebalanceraient ce pessimisme et signifieraient l'espoir, la joie, la lumière dans les ténèbres, la possibilité d'un avenir meilleur. Cette scène est très étroitement liée à la scène finale (87'11) qui propose, juste après les dernières répliques de nos deux « héros » sur leurs doutes se concluant par une phrase très forte de Nego « *On doit partir pour mieux se connaître* » (86'45), un plan d'ensemble d'un paysage nocturne où seuls se distinguent les phares des véhicules et, au-dessus, la pleine lune, au centre de l'image, un autre monde à atteindre. Cet enchaînement de plans et de sons permet de faire une transition entre la réplique finale de Nego et ces camions qui passent sans répit sous leurs yeux en direction d'un ailleurs : partiront-ils eux aussi un jour sur cette autoroute pour mieux se découvrir ? On remarque aussi ces nuances de couleurs et ce même message une fois de plus lorsque Nego s'enfonce dans le noir pour rentrer chez lui (11'30). Un lampadaire éclaire légèrement le chemin qu'il emprunte. Ce jeu de lumière est récurrent au cinéma et possède la même signification dans *Linha de passe* au moment où Dario rentre chez lui et est accueilli par une fête « surprise » en l'honneur de son anniversaire. Or, ses dix-huit ans signifient sa mort symbolique puisqu'il atteint alors l'âge qui l'empêche d'être sélectionné dans une équipe professionnelle de football. Les bougies sur le gâteau qu'il s'apprête à souffler prennent tout leur sens : lorsqu'il les aura soufflées, il sera trop tard pour lui pour entrer dans une équipe. Le regard emplis de tristesse et de rage, il n'a pourtant pas la possibilité d'arrêter le temps, rattrapé par ce dernier, il finit par souffler ses bougies. L'écran noir prend alors toute sa signification.

Ce climat nocturne a été un leitmotiv tout au long du film, *Puisque nous sommes nés*, permettant au spectateur de pénétrer dans les pensées des personnages et de découvrir les confidences des uns et des autres. Il en allait de même, par exemple, lors des nombreuses discussions entre Nego et Cocada, à la nuit tombée entre deux camions, mais aussi lors de l'échange avec le fabricant de briques. En effet, ce dernier et Cocada se retrouvent après une journée de travail autour d'un feu sous un ciel noir, au calme, et le paysan en profite pour s'intéresser aux espoirs de Cocada quant à son avenir. A plusieurs reprises, le paysan prend soin d'attiser les braises, comme si son souffle et les flammes qui renaissent symbolisaient l'espoir qui grandit un peu plus chaque fois chez Cocada grâce à ces échanges avec des adultes masculins. Il en va de même lorsque Cocada a l'occasion de parler sérieusement avec Mineiro. Il fait nuit, tous les deux sont installés dans le camion (33'10). On fait le même constat lorsque Nego et Cocada discutent ensemble (08'14, 40'10, 65'20 et 85'44). Ce jeu de

son et de lumière représente à la fois une invitation à la réflexion pour les deux adolescents qui, après l'agitation du jour (bousculés par le bruit agressif des poids lourds, épuisés par le travail...), se retrouvent dans un univers propice au rêve, à la réflexion quant à leur destin, mais également pour le spectateur qui, accompagné par le piano, peut à son tour réfléchir sur le sort qui leur est réservé: quel avenir pour ces adolescents?

CONCLUSION

Ce travail nous permet de tirer certaines conclusions face à notre hypothèse de départ : n'existe-t-il pas d'autres alternatives pour ces adolescents qu'un avenir fait de violence, de drogue ou de prostitution comme on le voit si fréquemment dans les films au cinéma ? Ne devant jamais perdre de vue le caractère évolutif de l'identité tout au long de la vie, il est cependant possible de noter l'influence du milieu social primaire sur la construction identitaire des adolescents. Si nos adolescents sont confrontés à une perte de repères qui entraîne parfois des prises de risque ou l'évocation du suicide tel que nous l'avons vu précédemment, ils traversent comme chaque jeune la période charnière qu'est l'adolescence. Cette remise en question de l'identité jusqu'alors symbiotiquement rattachée aux parents entraîne une redéfinition des rapports avec la famille et les institutions fréquentées, comme l'école, pour une négociation avec de nouveaux acteurs et espaces de sociabilité. D'ailleurs, pour mener à bien notre travail, il est nécessaire de remettre en cause le concept de famille tel qu'il est ancré dans notre imaginaire. Cette structure sociale est une invention de l'homme qui évolue, se transforme en fonction de l'époque et du milieu social. Il est vrai que les conditions sociales de nos adolescents influent inévitablement sur leur stabilité et leurs difficultés à se projeter dans le futur, à envisager des situations professionnelle et familiale stable.

Cependant, les résultats observés peuvent être comparables à des conclusions tirées auparavant par des sociologues, psychologues ou anthropologues, dans d'autres parties du globe, telles que celles présentées dans l'ouvrage de Pascale Jamoulle, anthropologue qui a mené son enquête auprès de jeunes pères et adolescents dans le Nord de la France¹¹⁰ ou celui de David Lepoutre dans la cité des Quatre-Mille à La Courneuve¹¹¹. Ces livres auxquels nous aurons fait de nombreuses références traitent du processus de dévalorisation subi par ces hommes vivant en milieu précaire et offrent des profils identitaires qui s'entrecroisent parfois avec ceux présents dans nos films. Pour reprendre la théorie du « tout-possible » soutenue par Antoine Masson¹¹², si les cartes que ces jeunes ont en main sont loin d'être celles correspondant aux règles du jeu de la société néolibérale contemporaine, ils parviennent à

¹¹⁰JAMOULLE, P. *Des hommes sur le fil*.

¹¹¹LEPOUTRE, David. *Cœur de banlieue – Codes, rites et langages*.

¹¹² MASSON, A. *L'adolescence aujourd'hui*. Article disponible à l'adresse suivante : <http://www.passado.be/public/_documents/adolescence-aujourd-hui.pdf>

mettre en place des stratégies efficaces pour avancer dans la vie et préparer leur entrée dans le monde des adultes.

Nos héros sont donc en partie libres du déterminisme social défendu dans les années 1970 par certains sociologues tels que Bourdieu et sont en partie maîtres de leur destin. D'ailleurs, le constat positif qui peut être tiré de cette analyse, qui était une hypothèse de départ est cette volonté montrée par les enfants tout au long du film de s'en sortir autrement qu'en ayant recours à la violence ou aux comportements à risque tels que la consommation de drogue comme moyen d'évasion ou le vol comme alternative à leur survie. En effet, dès la phase de socialisation primaire, les relations familiales avec la mère (sa force, son amour, son autorité, sa morale, son rôle de régulatrice lors des conflits...) mais aussi dans la fratrie (la complicité, la solidarité, le transfert d'autorité paternelle...) sont déterminantes. D'autre part, de nouveaux supports d'identification permis lors de la socialisation secondaire : les relations avec les pairs (le parfait exemple de Nego pour Cocada et inversement) et/ou la chance de rencontrer de tierces personnes qui jouent, consciemment ou non, le rôle de père de substitution (telles que Mineiro, Zé, Cesar, Arlindo, le chauffeur de bus...) leur permettent de garder espoir et de conserver leurs convictions premières quant aux alternatives extrêmes. D'ailleurs, il est important de garder à l'esprit l'importance des différents rôles du père (biologique, juridique et socio-affectif) qui peuvent être assumés par différentes personnes lorsque paternité et parentalité ne vont pas de soi.

Ainsi, ils ne sombrent pas dans les préjugés misérabilistes que l'on a de cette jeunesse brésilienne précaire et que l'on a l'habitude de voir à l'écran. S'il est souvent question des gangs dans les favelas et de la violence qui y sévit, on se retrouve ici dans les espaces périphériques des grands centres urbains ou dans la région délaissée du Nordeste (trop souvent oubliée) où les espaces et les acteurs de la socialisation sont différents de ceux communément rencontrés au cinéma. On ne peut nier les comportements violents de certains provoqués par une série de facteurs économiques et sociaux, mais il faut veiller à ce que cette réalité soit traitée avec soin et ne devienne pas un simple mode de consommation gratuit empreint de voyeurisme. Comme le souligne d'ailleurs Sylvie Debs dans un article¹¹³, cette question de la violence sur les écrans et des stéréotypes qui s'ensuivent a été posée dès les

¹¹³ DEBS, S. Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. *Cinémas d'Amérique Latine*. 2003, n. 11, p.83-93

années 1960 par les cinéastes Novo, notamment par Glauber Rocha dans son manifeste¹¹⁴. Un débat qui proposait de lutter « contre les images clichés de la misère qui jusqu'à présent alimentent le circuit de l'information internationale. ». Sylvie Debs poursuit,

« Glauber Rocha pose une question qui à mon sens, est essentielle et n'a eu de réponse ni dans le cinéma brésilien, ni à la télévision, ni dans le cinéma international et est toujours d'actualité. La question éthique est la suivante: comment montrer la souffrance, comment représenter les territoires de la pauvreté, des déshérités, des exclus, sans tomber dans le folklore, dans le paternalisme ou dans un humanisme convenu et mièvre? La question esthétique est la suivante: comment créer un nouveau mode d'expression, de compréhension et de représentation des phénomènes liés aux territoires de la pauvreté, du sertão et de la favela, de leurs personnages et de leurs drames? Comment amener esthétiquement le spectateur à comprendre et éprouver le radicalisme de la faim, des effets de la pauvreté et de l'exclusion en Amérique Latine et ailleurs? »

Les œuvres sélectionnées sont certainement, en partie, idéalisée, et il est indispensable de les analyser avec un œil averti sans admettre le tout comme véridique. Par exemple, la question de l'absence de rôle principal adolescent féminin en est peut-être une des limites : pourquoi n'avons-nous affaire qu'à des profils masculins ? L'analyse de la construction identitaire de jeunes filles serait pourtant fondamentale pour mieux cerner les enjeux du problème de non reconnaissance paternelle et pour percevoir les stratégies mises en place par ces dernières dans leur processus de socialisation.

Le cinéma, qui surgit souvent dans des moments de rupture ou de crise (comme le Cinéma Novo, la Nouvelle Vague, le Nuevo cine latino-americano, la Retomada...), est un art pouvant servir à la dénonciation de problèmes sociaux. Il permet à chacun de se découvrir un peu plus à travers l'autre, à travers ces personnages qui évoluent devant la caméra, cet étranger qui « étant exclu des groupes majoritaires producteurs de normes et de valeurs sociales, se retrouve à la périphérie de la désirabilité sociale »¹¹⁵. L'identité du spectateur se retrouve alors confrontée à celle de nos personnages, lui permettant ainsi de se différencier et d'évoluer en appréhendant une nouvelle réalité sociale, contribution essentielle dans le processus de construction identitaire et dans l'appréhension de ce mécanisme complexe, « l'étranger qu'il soit envisagé en tant que figure du lointain ou du proche (l'exclu, le fou, l'amnésique, le dépossédé...) est le porte-voix, le symptôme, le porte-idéal, le porte-rêve de nos sociétés ».¹¹⁶ Comme le dit si bien José Carlos Avellar, « le père/pays, la mère/patrie ont

¹¹⁴ Voir à ce sujet *L'Esthétique de la faim, A estética da fome*, de Glauber ROCHA.

¹¹⁵ PESSOA-THOMAS, E. Figures de l'étranger: construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien dans *Cinéma d'Amérique Latine*. p.179

¹¹⁶ PESSOA-THOMAS, E. Figures de l'étranger: construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien dans *Cinéma d'Amérique Latine*. p.180

été les détonateurs, soit à cause de ce qu'ils font, soit à cause de ce qu'ils ne font pas, des histoires racontées dans plusieurs de nos films ».¹¹⁷

Nous avons donc vu, à travers ce travail de recherche, que ce problème de non-reconnaissance paternelle au Brésil relève d'un processus social complexe mêlant sexe, race et classe. Cependant, depuis quelques années, on assiste à un recul significatif de la non-reconnaissance paternelle et à un engagement des pères de plus en plus important s'inscrivant alors dans leur rôle de citoyen du XXI^{ème} siècle. Ana Liési Thurler estime aujourd'hui qu'environ 20% des enfants brésiliens souffrent de la non reconnaissance du père¹¹⁸. La paternité cesse donc d'être une question d'ordre privée et sa reconnaissance ne peut plus être arbitraire. Cependant, le taux en baisse ne signifie pas la disparition de ce problème et nombreux sont les progrès qu'il reste à faire en matière d'éducation. A travers l'école et les politiques sociales, les différents acteurs de la société se doivent d'assurer la protection et rendre effectifs les droits de chacun¹¹⁹. Face au regard de Walter Salles sur sa propre cinématographie, « dans le road movie, la crise identitaire des personnages se confond avec la crise identitaire des propres cultures nationales »¹²⁰, une question surgit alors : comment ces adolescents sans père pourraient devenir le reflet de l'état d'une société à un moment donné ? En quoi cette génération pourrait révéler certaines failles de la société contemporaine ? Il semblerait intéressant de cerner, à travers les difficultés que les adolescents rencontrent, les fragilités et richesses du système. Antoine Masson emploie une expression pertinente : « cette jeunesse témoigne par ses actes des points aveugles de la société »¹²¹. L'analphabétisme encore présent chez certains adolescents serait-il un symptôme d'un système éducatif défaillant ? La difficulté à trouver un emploi stable et correctement rémunéré serait-elle une preuve d'une société à double vitesse ? Le racisme auquel se retrouve confronté Reginaldo serait-il un des problèmes discriminatoires non résolus ?

¹¹⁷ AVELLAR, J.-C. Três irmãos, *Cinemas d'Amérique Latine*. p.14

¹¹⁸ THURLER, A.L. *Em nome da mãe, o não reconhecimento paterno no Brasil*.

¹¹⁹ A ce sujet, on peut souligner le travail remarquable mené par Maria Lucia Leal au sein du Service Social de l'Université de Brasilia (UnB) qui travaille depuis de nombreuses années sur et avec des enfants et adolescents des rues. Alliant la recherche et le travail de terrain, elle ne cesse de s'interroger sur les nouvelles pédagogies et a fait réaliser à ces jeunes un court-métrage, *O olho da rua*, sur leur quotidien afin de leur faire prendre conscience de leur situation pour qu'ils la prennent en main.

¹²⁰ STRECKER, M. *Na estrada : o cinema de Walter Salles*, p.238 Version originale : « nos filmes da estrada, a crise de identidade dos personagens se confundiria com a crise de identidade das proprias culturas nacionais ».

¹²¹ MASSON, A. *L'adolescence aujourd'hui*. p.2

Sans sortir du cadre de notre problématique, on pourrait, à présent, faire part d'une possibilité d'analyse comparatiste entre la France et le Brésil. Après avoir mené à bien ce travail, nombreux se sont révélés être les points communs entre les adolescents de nos films au Brésil et le sort des immigrés en France. Si Ana Liési Thurler a porté son étude sur la paternité au Brésil dans une perspective comparatiste avec la France, il nous paraît intéressant de soumettre certaines observations à une analyse plus approfondie qui semblerait pertinente. En effet, ce que David Lepoutre nomme le « grand ensemble », qui représente l'unité de référence spatiale de ce que l'on nomme plus communément les banlieues ou périphéries en France, pourrait être un cadre social comparable avec celui des quartiers défavorisés brésiliens. Le contexte néolibérale qui habite nos sociétés actuelles est sûrement à l'origine de bon nombre de ressemblances entre des pays pourtant si éloignés et historiquement bien différents. Nous vivons dans un monde où l'Autre intrigue et représente une menace. Les immigrés, ces étrangers, en France, les adolescents des couches démunies, ces « étrangers du dedans » au Brésil. Face au rejet et à l'exclusion, leur culture marginalisée dominée par une culture imposée dominante parvient néanmoins à se créer de nouveaux espaces de sociabilité, à tisser des réseaux sociaux et à les connecter. Dans le contexte actuel des migrations, une étude sur le sort des enfants et adolescents des femmes immigrées au Brésil, en France, ou ailleurs, pourrait être pertinente.

Ce travail peut être qualifié d'utopique ; il me semble que les utopies sont porteuses d'un pouvoir émancipateur. Il ne s'agit pas ici d'être fataliste, de se conformer à un problème de société ou d'en tirer uniquement les points positifs, de fermer les yeux sur ce problème en affirmant que quiconque est capable de s'en sortir s'il le désire. Il s'agit, au contraire, de remettre en cause le communément admis, de le critiquer, afin de mettre en lumière des alternatives au réel qui n'est pas inexorable, des espaces d'espoir, d'invention et de liberté. Renouveler les concepts d'hier en concepts de demain. L'affirmation de la différence est le fil conducteur de notre argumentation : le principe de « transculturation » transcendant une vision manichéenne trop simpliste de la société qui s'annonce être le fondement de l'identité; le plus grand danger étant d'ériger les valeurs propres de la société à laquelle chacun appartient en modèle exemplaire. Pour conclure, nous ne savons pas avec certitude quels chemins Nego, Cocada, Josué ou Reginaldo prendront, mais nous devons garder à l'esprit que par les lieux de socialisation qu'ils fréquentent, ils ont la possibilité du choix. Une étude dans la durée serait nécessaire pour vérifier ces hypothèses et connaître le parcours à long terme de ces adolescents.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ALMEIDA, Maria Christina. *Investigação de paternidade e DNA*. Porto Alegre : Livraria do Advogado, 2001. 183 p.

ARIES, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1975. 316 p. Points Histoire. ISBN 2020042355

AUMONT, J. et MARIE, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin Cinéma, 2005

----- *L'Analyse des films*. Paris : Armand Colin Cinéma, 2005.

AVELLAR, J.-C., Tres irmãos. *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002, n. 10, p.3-16

BADINTER, Elisabeth. *XY. De l'identité masculine : le genre masculin*. Paris : Odile Jacob, 1986. 320 p. Poche. ISBN 978-2738113634.

BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise et LOUGUET Patrick. *L'enfant au cinéma*. Arras : Artois Presses Université, 2008. Lettres et Civilisations Etrangères. Série Cinémas. 337 p. ISBN 978-2-84832-078-6

BAUNET, L. *L'identité sociale*. Paris : Dunod, 1998. 118 p. ISBN 2100035568

BENSUSAN, H. *Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado*. Florianópolis : Estudos Feministas, 2004. v.12, n.1, pp131-135

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Classica do Cinema Brasileiro*. São Paulo : Annablume, 1995

BLAQUIÈRE-ROUMETTE, M. et GILLE, B. *Films des Amériques latines*. Ed. du Temps, 2001. 351 p. ISBN 2842741625

- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine* : Seuil, 1998. 176. Points Essais. ISBN 2020557711.
- La famille comme catégorie réalisée. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 1993, vol. 100 p.
- BOURDIEU, P. *Sur la télévision*. Paris : Raisons d'agir, 1996. 95 p. ISBN 978-2912107008
- BRUSCHINI, Cristina, UNBEHAUM, Sandra G. et Fundação Carlos Chagas. *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. Editora 34. São Paulo, 2002. 445 p. ISBN 8573262362
Séminaire : Estudos de Gênero face aos dilemas da sociedade brasileira : São Paulo : 2001
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje* : Publifolha, 2005. 121 p. Folha explica. ISBN 978-85-7402-659-6.
- CAHEN, Gérald. *Le père disparu. Une conversation inachevée*. Paris : Autrement, 2004. 192 p. ISBN 978-2-7467-0431-2
- COMBES, Danièle et DEVREUX, Anne-Marie. *Construire sa parenté. Reconnaissance, légitimation, dénomination des enfants*. Paris : CSU (Centre de Sociologie urbaine, Institut de Recherche sur les Sociétés Contemporaines), 1991. Iresco/CNRS. 326 p.
- CORNEAU, Guy. *Père manquant, fils manqué* : Editions de l'Homme, 2000. 183 p.
- DE ALMEIDA MOREIRA, Kelly Cristina (dir. GARCIA DA SILVA, D.E.) *Discurso de adolescentes em situação de rua : da ruptura familiar à exclusão*. Brasília, Juin 2007. 176 p.
Mémoire Master : Instituto de Letras : UnB : 2007
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996. 208 p. Folho. ISBN 2070394433
- DEBS, S. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale*. Paris : l'Harmattan, 2002. 359 p. ISBN 2-7475-3211-9
- *Brésil, l'atelier des cinéastes*. Paris : L'Harmattan, 2004. 179 p. ISBN 2747562077
- Le Nordeste revisité 30 ans après le cinema novo. *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999, n. 7, p.103-112

----- Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, n. 11, p.83-93

----- *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, n. 11, p.83-93

DE MIRANDA BRANDAO, Adrianna Maria (dir. MARTINIÈRE, G.) *Le paysage audiovisuel alternatif brésilien : télévision, vidéo populaire et démocratisation de la communication au Brésil*. Paris : HEAL-CREDAL, 2004. 470 p.

Th. Doctorat : Hautes Etudes de l'Amérique Latine : Université Paris III, Sorbonne : 2004.

DEL PRIORE, Mary. Um grito de vitória. *O Estado de São Paulo. Suplemento Femenino São Paulo*. 2 Août 2001

DESBOIS, Laurent. Une affaire de pionniers; entretien avec Walter Salles sur Central do Brasil (1997) issu du dossier Etat du Monde. *Cahiers du cinéma*. Juillet-Août 1998, n. 526, p. 55-57

DURET, Jean-Pierre, SANTANA, Andrea. *Interview Puisque nous sommes nés*. Interview réalisée par écrit le 04 Juin 2011 à Brasilia.

ELENA, A. et DIAZ, M. *The cinema of Latin America*. London : Wallflower Press, 2003

ERIKSON, Erik. *Adolescence et crise : la quête de l'identité*. Paris : Flammarion, 1972. 348p. ISBN 978-2-08-081060-1

ETHIS, Emmanuel. Le temps du spectateur. Eléments pour une sociologie des identités temporelles. *Cahiers du cinéma*. Juillet-Août 2004, vol. n° 592

----- *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Singly de, François (sous la direction de) : Armand Colin, 2006. 128 p. ISBN 2-200-34028-1.

----- *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, Le spectateur imaginé*. Paris : L'Harmattan, 2005. Logiques sociales

----- *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma. Suivi d'autres textes sur la réception des œuvres filmiques*. Paris : L'Harmattan, 2005. Logiques sociales

European Journal of Communication. *Mediated Childhoods: A Comparative Approach to Young People's Changing Media Environment*. Livingston : European Journal of Communication, 1998. N°13, pp.435-456

FANON, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Seuil, 1971. 188 p. Points Essais. ISBN 2020006014

FERRO, Marc. *Le cinéma, une vision de l'histoire*. Paris : Le Chêne, 2003. 163 p. ISBN 2842773926

FRASER, Nancy. Justice sociale, redistribution et reconnaissance. *Revue du Mauss*. 2004, n. 23, p.151-164. De la reconnaissance. Don, identité et estime de soi.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. revista. São Paulo : Global. 2003 (« Introduction à l'histoire de la société patriarcale au Brésil » – 1). [1. ed. Rio de Janeiro : Maia & Schmidt, 1993.]

GRELL, P. *Les jeunes face à un monde précaire – Récits de vie en périphérie des grands centres*. Paris : L'Harmattan, 1999. 271 p. ISBN 2738482007

HALPERN, Catherine. *L'identité : l'individu, le groupe, la société*. Auxerre : Sciences Humaines, 2004. p. 7-35. ISBN 2-912601-23-1.

HONNETH, Axel. La théorie de la reconnaissance: une esquisse. *Revue du Mauss*. 2004, n. 23, p. 133-135. De la reconnaissance. Don, identité et estime de soi. ISSN 1247-4819

_____. *Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003. 296 p. ISBN 85-7326-281-8

JAMOULLE, Pascale. *Des hommes sur le fil. La construction de l'identité masculine en milieux précaires*. Paris : La Découverte, 2008. 291 p. ISBN 2707156418

LABOV, William. *Le parler ordinaire*. Paris : Les Editions de Minuit, 1993. 520 p. ISBN 2707314382

LASALLE, Hélène et SAVIER, Lucette. *Les 10-13 ans. Peur et passion de grandir*. Paris : Autrement, 1991. 206 p. ISBN 978-2-86260-336-0

LAZZERI, Christian et CAILLÉ, Alain. La reconnaissance aujourd'hui. Enjeux du concept. *Revue du Mauss*. 2004, n. 23, p. 88-115. De la reconnaissance. Don, identité et estime de soi.

LEPOUTRE, David. *Cœur de banlieue, Codes, rites et langages*. Paris : Editions Odile Jacob, 1997. 362 p.

LONGHI, Marcia Reis. *Ser homem, pobre e pai : a construção cotidiana da relação pai-filho nas camadas de baixa renda*.

Th. doctorat : Anthropologie : Recife Universidade de Pernambuco : 2001 145 p.

MATOT, Jean-Paul. *La construction du sentiment d'exister*. Paris : L'Harmattan, 2008. 260 p. ISBN 978-2-296-05873-6

MATTOS, Patrícia Castro. *A sociologia política do reconhecimento: as contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser*. Brasília: Annablume, 2006. 163 p. ISBN 8574196142

Th. doctorat : Sociologie : Universidade de Brasilia : 26 avril 2004

MORIN, E. « *De la méthode en sociologie du cinéma* » : actes du II^e Congrès International de filmologie. Paris : Sorbonne, 1955.

----- *Le cinéma ou l'imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Éditions de Minuit, 1956. 272 p. ISBN 2707302104

MUCCHIELLI, A. *L'identité*. Paris : Puf, 2009. 127 p. ISBN 9782130574859

NIGRI, André. Eu vi um Brasil no cinema. *Revista Bravo*. Agosto 2008

NÓVOA, Jorge et D'ASSUNÇÃO BARROS, José. *Cinema-Historia : Teorias e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2007. 326 p. ISBN 9788561022129

- PARANAGUA, P. *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. 323 p. ISBN 9782858503872
- PESSOA -THOMAS, E. Figures de l'étranger: construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien. *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001, n. 9, p.179-181
- Presses universitaires du Mirail. *Cinémas du réel en Amérique Latine (XXIe siècle)*. Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Toulouse, juin 2009
- Presses universitaires de France. *Le suicide - Étude de sociologie*. (à partir du livre *Le suicide* de DURKHEIM, E.). Paris : édition électronique PUF, 1967. 462 p.
- Presses universitaires de France. *Le père et le jeune enfant*. Paris : PUF, 1997. 224 p. ISBN 978-2-13-048469-1
- PRETEUR, Yves, LEONARDIS, Myriam et TAP, Pierre. *Education familiale, image de soi et compétences sociales*. Bruxelles : De Boeck université, 1995. 294 p. ISBN 978-2-8041-2028-3
- RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo : SENAC, 2000. 582 p. ISBN 85-7359-093-9.
- RUSSELL PARRY, Scott, QUADROS, Marion et LONGHI, Marcia. Jovens populares urbanos e gênero na identificação de demandas de saúde reprodutiva. *Revista brasileira de estudos de população*. Juillet-décembre 2002
- SELLIER, G. Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural et queer studies. *Cahiers du Genre, Paris, L'Harmattan*. 2005, vol. n°38
- SORJ, Bernardo. *Nova sociedade brasileira*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 2000. ISBN 8571105480.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris : Aubier, 1977

STRECKER, Marcos. *Na estrada : o cinema de Walter Salles*. Publifolha. 2010. 336 p. ISBN 9788579141454

TAHON, Marie-Blanche. Pour penser la mère : distinguer privé et domestique, dans TAHON, M.B. et COTE, D. (dir.), *Famille et fragmentation*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2000. pp127-158

THIS, Bernard. *Le père, acte de naissance*. Seuil, 1991. 316 p. ISBN 2020132311

THURLER, Ana Liési. *Em nome da mãe – o não reconhecimento paterno no Brasil*. Mulheres. Florianópolis SC, 2009. 368 p.

----- Outros horizontes para a paternidade brasileira?. *Revista sociedade e estado*. septembre-décembre 2006, vol. vol. 21, n°3. Dossiê paternidade e cidadania.

----- *Paternidade e deserção. Crianças sem reconhecimento, maternidades penalizadas pelo sexismo*. Brasília : Université de Brasília, 2004.

Th. doctorat : Sociologie : Université de Brasília : 2004

Sources électroniques

CABRAL, Cristiane S. « *Gravidez na adolescência* » e identidade masculina : repercussões sobre a trajetória escolar e profissional do jovem. (2002) [Ref. du 20 Avril 2011]. Disponible à l'adresse <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/rev_inf/vol19_n2_2002/vol19_n2_2002_11artigo_p179a196.pdf>

CARTER, Betty, McGOLDRICK, Monica. *As mudanças no ciclo de vida familiar*. [Réf. Du 22 Février 2011]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <http://downloads.artmed.com.br/public/C/CARTER_Betty/As_Mudancas_Ciclo_Vida_Familiar_2Ed/Liberado/cap_01.pdf>

Ciné-Rencontre de La Croix : Walter Salles parle d'"Une famille brésilienne" - Culture - la-Croix.com [Réf. du 12/12/2009]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2368278&rubId=5548>>

CONANDA (Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente) *au sujet du document « Diretrizes nacionais para a política de atenção integral à infância e à adolescência »*, (2001) [Réf. Du 20 Avril 2011]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <<http://www.abmp.org.br/textos/442.htm>>

DA COSTA, E.-L. *Paternidade socio-afetiva* [Ref. du 20 Avril 2010]. Disponible à l'adresse <http://www.feb.br/revistafebre/Paternidade_Socio_Afetiva_-_Everton.pdf>

FERNANDES NOVAES HIRONAKA, G.M., *Dos filhos havidos fora do casamento*. (Janvier 1998) [Ref. du 20 Avril 2010]. Disponible à l'adresse suivante <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=528>>

Rede Globo. *Falta pai*. (26 Octobre 2011) [Réf. du 22 Février 2011]. Disponible à l'adresse <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1363619-7823-FALTA+PAI+PARTE,00.html>>

----- *Bebês abandonados*. (03 Mai 2011) [Réf. du 07 Juin 2011]. Disponible à l'adresse <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1499862-7823-BEBES+ABANDONADOS+PARTE,00.html> >

LUFUTUNGA, M.W., KITOKO, M.W. *Nouveaux mouvements religieux et identité culturelle*. (2007) [Réf. Du 25 Juillet 2011]. Disponible à l'adresse <http://classiques.uqac.ca/collection_sciences_developpement/Musitu_Lufungula_willy/nouveaux_mouv_religieux/mouv_rel_identite_culture.pdf >

MASSON, Antoine. *L'adolescence aujourd'hui*. [Ref. du 20 Mars 2011]. Disponible à l'adresse <http://www.passado.be/public/_documents/adolescence-aujourd-hui.pdf >

Nada sobre meu pai, blog sur un film abordant l'absence du père au Brésil et ses aspects psychologiques et sociaux [Réf. du 15 Novembre 2009]. En ligne, blog. Disponible à l'adresse <<http://nadasobrempai.blogspot.com/>>

PASQUIER, D. La télévision, mauvais objet de la sociologie de la culture? *CNRS EHESS*. [Réf. du 05 Mai 2010]. Disponible à l'adresse suivante: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/22/48/PDF/sic_00000637.pdf>

Réseau Education Médias. *Débat sur la violence dans les médias*. (2009) [Réf. Du 20 Mars 2010]. Disponible à l'adresse <http://www.media-awareness.ca/francais/enjeux/violence/debat_violence.cfm>

ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. [Ref. du 08 mars 2010]. Disponible à l'adresse <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=151:glauber-rocha-uma-estetica-da-fome&catid=51:cinema&Itemid=54>

RUELLE, Catherine. *Cinéma sans frontières, interview de J.-P. Duret et A. Santana sur leur film Puisque nous sommes nés*. Radio France Internationale, (8 février 2009). [Réf. du 15 Novembre 2009]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <http://www.rfi.fr/radiofr/editions/082/edition_98_20090208.asp>

Site officiel de l'ONG Casa do zezinho [Réf. Du 15 juillet 2011]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <<http://www.casadozezinho.org.br/>>

Site officiel de l'IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) au sujet de la Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), (2005). [Réf. Du 20 Avril 2011]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=686>

Site officiel du Ministère Public brésilien au sujet du projet « Pai Legal nas Escolas », (2008). [Réf. Du 15 Juillet 2011]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <http://www.mpdft.gov.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=83&Itemid=56>

Site officiel de Puisque nous sommes nés [Réf. du 10 octobre 2009]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <<http://puisquenoussommesnes.com>>

Walter Salles : « Le Brésil n'est pas une patrie mais une matrice » : La Croix [Réf. du 20 Octobre 2009]. En ligne, page web. Disponible à l'adresse <<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2368162&rubId=786>>

Références filmiques

AINOUZ, Karim. *O céu de Suely*. Brésil : Diaphana Films, 2006

AZEVEDO, Ana Luisa. *Antes que o mundo acabe*. Brésil : Imagem, 2009

BARRETO, Bruno. *Ultima parada 174*. Brésil : Océan Films, 2008

BUÑUEL, Luis. *Los olvidados*. México : Ultramar Films, 1950

DE SICA. *Sciuscià*. Italie : Alfa Cinematografica, 1946

DURET, Jean-Pierre et SANTANA, Andrea. *Puisque nous sommes nés*. Brésil : Documentaire sur grand écran, 2008

HAMBURGER, Cao. *O ano em que meus pais saíram de férias*. Brésil : Haut et Court, 2006

LEAL, Maria Lucia et MOREIRA, Beth. *No olho da rua*. Brésil : CPCE Brasilia, 1991

PINEYRO, Marcelo. *Kamchatka*. Argentine : Colifilms Diffusion, 2002

SALLES, Walter. *Central do Brasil*. Brésil : Mars Distribution, 1998

SALLES, Walter et THOMAS, Daniela. *Linha de passe*. Brésil : Diaphana Films, 2008

SALLES, Walter et THOMAS, Daniela. *Terra estrangeira*. Brésil : Videofilmes & Animatografo, 1995

VILLACA, Luis. *O contador de historias*. Brésil : Warner Bross, 2009

WADDINGTON, Andrucha. *Eu, tu, eles*. Brésil : Columbia Pictures Corporation, 2000

WERNECK, Sandra. *Sonhos roubados*. Brésil : Europa Filmes, 2009

----- *Meninas*. Brésil : Europa Filmes, 2006

ANNEXES

ANNEXE 1 : Jaquettes des DVD

a- Central do Brasil



b- *Linha de passe*

« De goed gekozen acteurs, de authentieke locaties en de onopgesmukte stijl geven aan de film streetcredibility » - NRC
 « Ze'n fictieën die meer over een situatie leert dan de beste documentaire zou kunnen. » - DE STANDAARD

LINHA DE PASSE

Sao Paulo, 20 miljoen inwoners, 200 kilometer file, 300.000 motor koeriers. In het hart van één van de meest chaotische steden in de wereld proberen vier broers hun weg te vinden in het leven. Denis, de oudste, heeft het moeilijk om aan de kost te komen. Dario hoopt via het voetbal een beter leven op te bouwen. Dinho zoekt zijn toevlucht in een evangelische kerk. En de jongste, Reginaldo, is vastbesloten om zijn vader terug te vinden. Nu moeder Cleusa, alweer zwanger, heeft het niet gemakkelijk om haar vier zonen alleen op te voeden.

EXTRA
 INTERVIEW MET WALTER SALLES (18 MIN.)

UITSLUITEND VOOR VERKOOP

escaipolabli
 DVD
 12
 TWIN PICS
 cinéart

DOOR DE REGISSEURS VAN
 CENTRAL DO BRASIL en THE MOTORCYCLE DIARIES

FESTIVAL DE CANNES
 BEST ACTRESS

LINHA DE PASSE

A BRASILIAN FAMILY

EEN FILM VAN WALTER SALLES EN DANIELA THOMAS

cinéart

Presentado e "apoiado por nove minutos" Denis é o protagonista de 1 hora do Festival de Cannes (Melhor Ator, Sandra Corveloni) e vencedor do Melhor Filme de São Paulo (Festival Paulista de Cinema de Arte, Linha de Passe é "Emocionante, Belíssimo. Os atores são ótimos, impressionado pelo tipo de atuação e verdade") - La Cinéma Magazine, O Estado de S. Paulo

São Paulo, uma das maiores metrópoles do mundo com sua 17 milhões de habitantes e quilômetros de trânsito de congestionamento não acaba. História para contar. Uma das economias em ascensão do século e milhares de jovens que lutam por um futuro melhor. Regulado e mais caro, precisa ser desenvolvido o que não acontece. Como crescer e prosperar? É isso, então, com uma câmera, como jogador de futebol profissional Dinho Pereira em um pouco de gentileza, busca se religiar e refugio para um passado obscuro. Célio e André não sabem se é por de um filho e gostou a vida como estudante. No entanto desta família está Cleusa, 40 anos e grávida do quinto filho. Ela trabalha duro como empregada doméstica enquanto luta para manter os filhos na escola. Ela é uma jovem mãe com as mesmas dificuldades, mas ela "de um futuro melhor, amanhã". - São Paulo 1999

"Paris, sempre a profundamente realista. O cinema brasileiro é a única maneira de mostrar a família brasileira. Grandes histórias que incluem elementos singulares sobre realidade da família." - Denis Young Harvard Magazine

EXTRAS
 Entrevistas com Walter Salles, Daniela Thomas, Sandra Corveloni, Vinícius de Oliveira, José Geraldo Farias, João, Bolívarinho e Renato do Jesus Santos

16
 TWIN PICS
 cinéart

FESTIVAL DE CANNES
 MELHOR ATRIZ
 SANDRA CORVELONI

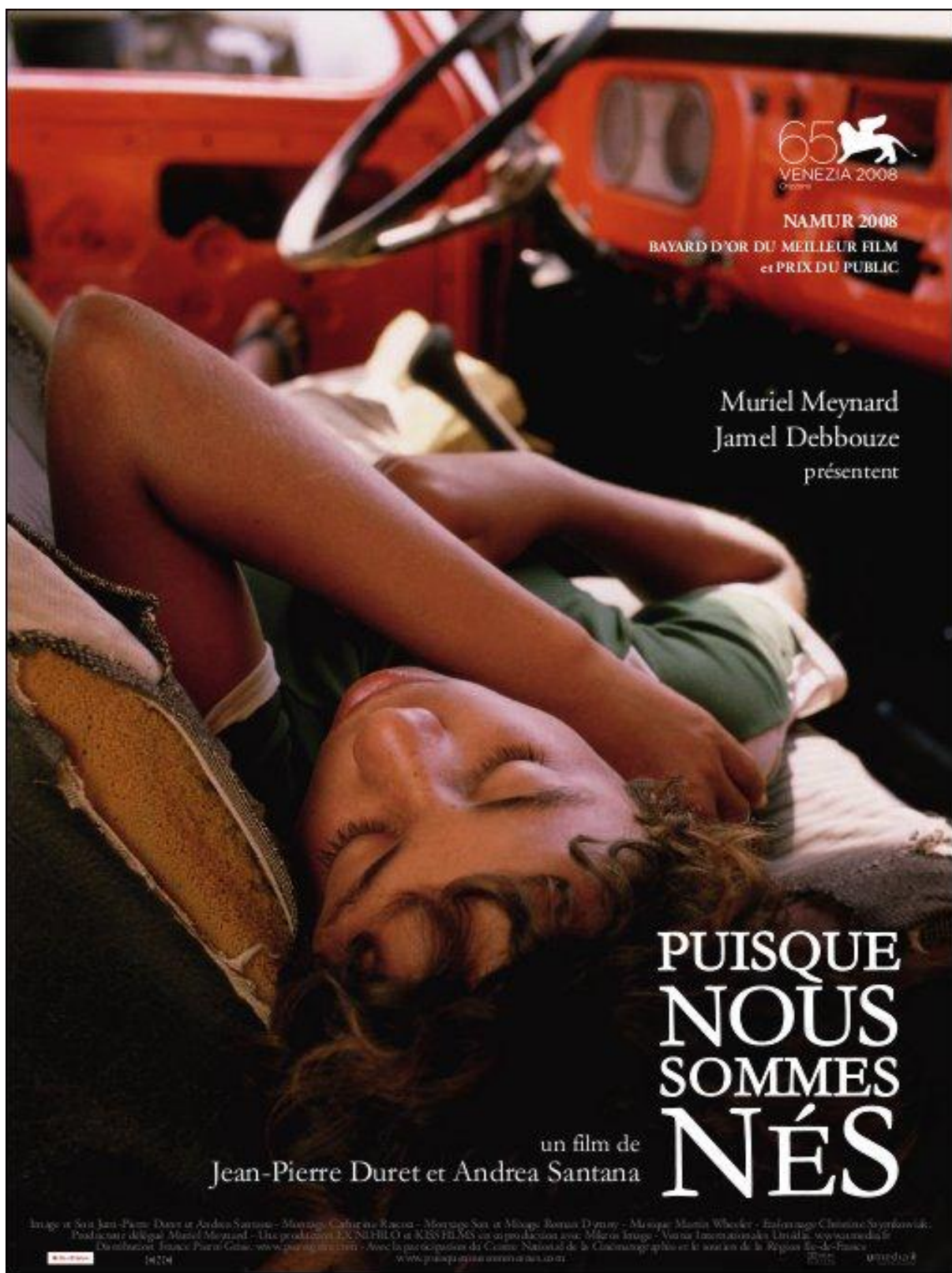
UN FILME DEDICATO FOR WALTER SALLES E DANIELA THOMAS

LINHA DE PASSE

A VIDA É O QUE VOCE FAZ DELA

cinéart

c- *Puisque nous sommes nés*



65
VENEZIA 2008
Cinema

NAMUR 2008
BAYARD D'OR DU MEILLEUR FILM
et PRIX DU PUBLIC

Muriel Meynard
Jamel Debbouze
présentent

un film de
Jean-Pierre Duret et Andrea Santana

PUISQUE
NOUS
SOMMES
NÉS

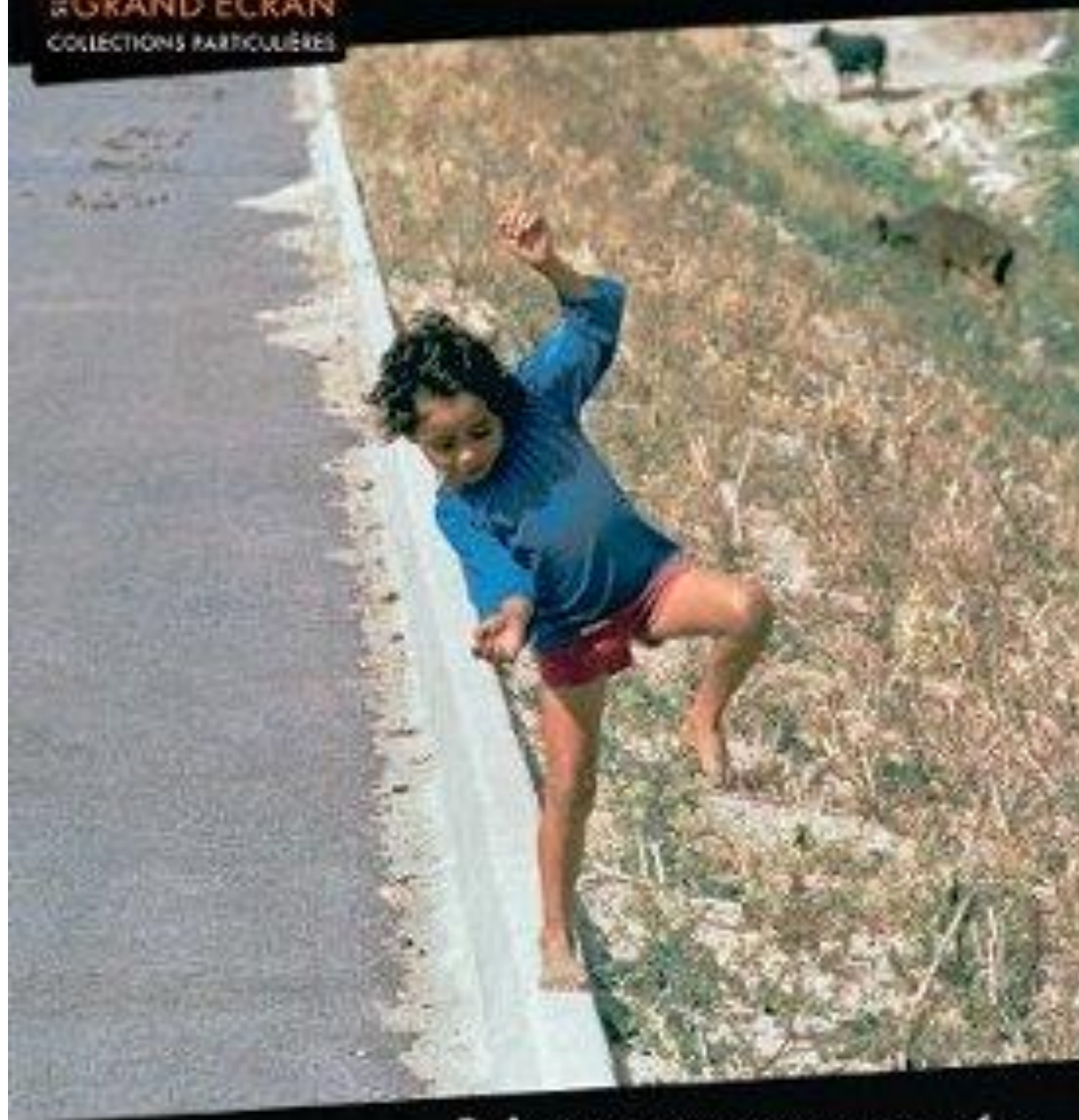
Image et Son: Jean-Pierre Duret et Andrea Santana - Montage: Catherine Racine - Montage Son: et Mécène Roman D'Amoy - Musique: Martin Wheeler - Encadrage: Christine Szydzkowiak
Producteur délégué: Muriel Meynard - Une production: L'X N'EST PAS UN FILM en coproduction avec: Miroir Image - Vidéo International Limited, www.videointernational.fr
Distribution: France-Picard-Globac, www.puisquenosoumesnes.com - Avec la participation du Centre National de la Cinématographie et le soutien de la Région Île-de-France
www.puisquenosoumesnes.com

UN AUTRE BRÉSIL

Trois films de

JEAN-PIERRE DURET/ANDREA SANTANA

DOCUMENTAIRE
DU GRAND ÉCRAN
COLLECTIONS PARTICULIÈRES



Puisque nous sommes nés
Le rêve de São Paulo
Romances de terre et d'eau

ANNEXE 2 : Synopsis des films

a- *Central do Brasil*

A la gare centrale de Rio de Janeiro, une ex-institutrice, Dora, agrmente sa retraite en écrivant des lettres pour les gens illettrés. De retour chez elle, avec son amie Irène, elle décide de les envoyer, de les jeter ou de les mettre en attente. Un jour, elle rencontre Josué, un gamin qui rêve de retrouver son père inconnu et lui écrit. Sa mère ayant été renversée par un autobus, l'enfant orphelin, perdu dans la ville, se tourne vers Dora, la seule personne qu'il connaisse. Elle va alors l'aider à retrouver son père, et traverse le Brésil, de bus en camion, à travers des terres inconnues, chacun faisant également un voyage en lui-même. Ils finissent par retrouver la famille de Josué : il a deux grands frères issus d'un premier mariage de son père mais le père, lui, est absent depuis longtemps, à la recherche de Josué et de sa mère. Dora repart, laissant les trois garçons l'attendre.

Source : < <http://www.premiere.fr/film/Central-Do-Brasil-132839> >

b- *Linha de passe*

Au cœur de São Paulo, ville en transe de 20 millions d'habitants, quatre frères essaient de se réinventer de manières différentes. Reginaldo, le plus jeune, cherche obstinément son père ; Dario rêve d'une carrière de footballeur, mais l'âge, 18 ans, le rattrape; Dinho se réfugie dans la religion tandis que l'aîné, Denis, déjà père d'un enfant, gagne difficilement sa vie. Leur mère, Cleusa, femme de ménage qui élève seule ses quatre enfants nés de pères différents, est à nouveau enceinte. A l'image d'un Brésil en état d'urgence et en crise identitaire, tous cherchent une issue.

Source : <<http://television.telarama.fr/tele/films/une-famille-bresilienne,12329918.php>>

c- *Puisque nous sommes nés*

Brésil. Nordeste. État du Pernambouc. Une immense station-service au milieu d'une terre brûlée, traversée par une route sans fin. Cocada et Nego ont 14 et 13 ans. Cocada a un rêve, devenir chauffeur routier. Il dort dans une cabine de camion et, la journée, il rend service et fait des petits boulots. Son père est mort assassiné, alors il s'est trouvé un père de substitution,

Mineiro. Un routier qui prend le temps de lui parler et de le soutenir quand la tentation de l'argent mal acquis se fait plus forte. Nego, lui, vit dans une favela, entouré d'une nombreuse fratrie. Après le travail des champs, sa mère voudrait qu'il aille à l'école pour qu'il ait une éducation, mais Nego veut partir, gagner de l'argent. Le soir, il rode à la station, fasciné par les vitrines allumées, les commerces qui vendent de tout, la nourriture abondante.

Avec son copain Cocada, ils regardent le mouvement incessant des camions et des voyageurs.

Tout leur parle de ce grand pays dont ils ne savent rien. Avec cette singulière maturité qu'on acquiert trop tôt dans l'adversité, ils s'interrogent sur leur identité et leur avenir. Leur seule perspective : une route vers São Paulo, vers un ailleurs.

Source : Site officiel du film, <<http://www.puisquenoussommesnes.com/fr/autour-du-film>>

ANNEXE 3 : Récompenses des films

a- *Central do Brasil*

Central do Brasil a reçu de très nombreux prix :

- 1998 : Prix « Cinema 100 » - Festival Sundance - États-Unis
- 1998 : Ours d'Or (meilleur film) - Festival de Cinéma de Berlin - Allemagne
- 1998 : Ours d'Argent (meilleur actrice: Fernanda Montenegro) - Festival de Cinéma de Berlin – Allemagne
- 1998 : Prix du Meilleur Film (jury œcuménique) - Festival de Cinéma de Berlin - Allemagne
- 1998 : Prix du Public - Festival de Cinéma de San Sebastian - Espagne
- 1998 : Prix de la Jeunesse - Festival de Cinéma de San Sebastian - Espagne
- 1998 : Caméra d'Or - Festival Manaki Brothers - République de Macédoine
- 1998 : Prix Spécial de l'Eurasia Film Festival, donné par l'Union des Cinéastes Eurasiatiques grâce à la contribution de *Central do Brasil* à la renaissance du cinéma humaniste - Kazakhstan
- 1998 : Prix du Public - Festival International de Cinéma de Sarlat - France
- 1998 : Prix de la Critique - Meilleur Actrice : Fernanda Montenegro - Festival International de Cinéma de Fort Lauderdale - États-Unis
- 1998 : Golden Frog - Festival International de l'Art Cinématographique (Camerimage) – Pologne
- 1998 : Prix du Meilleur Film Etranger - National Board of Review (Association nord-américaine des critiques de cinéma - États-Unis
- 1998 : Prix de la Fondation Gan - France

-1998 : Prix Spécial du Jury (meilleur film) - Festival International de Cinéma de La Havane – Cuba

-1998 : Meilleur Jeune Acteur (Vinícius de Oliveira) - Festival International de Cinéma de La Havane - Cuba

-1998 : Meilleure Actrice de l'Année (Fernanda Montenegro) - Los Angeles Film Critics (association des critiques de Los Angeles) - États-Unis

-1998 : Marguerite d'Argent - Meilleur Film National - CNBB – Brésil

1998 : Prix du Ministère de la Culture - Brésil

-1999 : Globe d'Or - Meilleur Film Étranger - États-Unis

-1999 : Satellite d'Or - Académie Internationale de Presse - États-Unis

b- *Linha de passe*

Linha de passe s'est fait remarquer avec le meilleur prix d'interprétation féminine pour Sandra Corveloni au festival de Cannes 2008.

c- *Puisque nous sommes nés*

Puisque nous sommes nés a été récompensé plusieurs fois :

-2008, au Festival International du Film Francophone de Namur avec le Bayard d'or du meilleur film et le prix du Public du meilleur film documentaire.

-2009, le prix Ficco-Cinémex pour le meilleur film dans la sélection officielle Documentaires.

-2009, il a rafflé la Mention Spéciale du Grand Jury au 11th One World International Human Rights Documentary Film Festival.

-2009, le CIFF (Camden International Film Festival) lui a décerné Harrell Award for Best Documentary Future.

RESUME

Dans nos sociétés contemporaines, la rupture avec la famille traditionnelle est évidente tandis que de nouvelles formes d'organisation familiale se multiplient. Si le Brésil est confronté à cette réalité, il doit également affronter un problème sociologique plus ancien mais qui vient d'être mis en lumière et ne cesse de se perpétuer dans les classes les plus démunies de la société brésilienne : l'absence de reconnaissance paternelle.

A travers un corpus de trois œuvres cinématographiques contemporaines (*Central do Brasil* de Walter Salles, *Linha de passe* de Walter Salles et Daniela Thomas et *Puisque nous sommes nés* de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana), il s'agira de comprendre comment les jeunes confrontés à cette perte de repères parviennent à surmonter cette période compliquée qu'est l'adolescence ? Quelles sont les stratégies identitaires mises en place afin de combler ce manque ? Sans perdre de vue les artifices utilisés par le langage cinématographique et les rapports entre réalité et fiction qui en découlent, nous tenterons de voir quelles sont les représentations de la figure du père.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur la socialisation primaire (la famille) puis sur la phase de socialisation secondaire (hors de la sphère familiale) ; l'expérience individuelle et le contexte social sont les deux instances de socialisation qui nous permettront de nous focaliser sur la construction identitaire de ces individus. Nous vérifierons ainsi notre hypothèse de départ : n'existe-t-il pas d'autres alternatives pour ces adolescents qu'un avenir fait de violence, de drogue ou de prostitution comme on le voit si fréquemment dans les films au cinéma ?

Mots clé: paternité, adolescence, identité, cinéma contemporain brésilien