



HAL
open science

Le sertão dans le cinéma brésilien : de l'enfermement à la délivrance

Théo Verprat

► **To cite this version:**

Théo Verprat. Le sertão dans le cinéma brésilien : de l'enfermement à la délivrance. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01942950

HAL Id: dumas-01942950

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01942950>

Submitted on 3 Dec 2018

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.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UNIVERSITE PARIS I – PANTHEON-SORBONNE

UFR d'Arts plastiques

Mémoire de Master II

Esthétique du cinéma

Rédigé et soutenu par :

Théo Verprat

2018

Le *sertão* dans le cinéma brésilien : de l'enfermement à la délivrance

Sous la direction de M. Vincent Amiel

Remerciement

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de mémoire, M. Vincent Amiel. Je remercie Mme Leperchey qui m'a accompagné dans mes recherches de Master 1. Ma gratitude va également à mes amis pour leur patience et leurs avis éclairés et particulièrement à Lucie Bonvin et Alexandre Tenart sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
PARTIE I – ENFERMEMENT DANS LE SERTÃO.....	8
Introduction.....	9
Chapitre 1 - Le sertão est le miroir de la société brésilienne.....	10
Chapitre 2 - Lieu d'errance, d'enfermement et d'aliénation	22
Conclusion.....	32
PARTIE II - LE SERTÃO DEVIENDRA MER ET LA MER DEVIENDRA SERTÃO.....	33
Introduction.....	34
Chapitre 1 - Utopie dans le sertão.....	35
Chapitre 2 – Eldorado.....	43
Conclusion.....	52
PARTIE III – UN AUTRE SERTÃO.....	54
Introduction.....	55
Chapitre 1 – Espace de délivrance.....	56
Chapitre 2 – Un sertão hétérotopique.....	67
Conclusion.....	76
CONCLUSION.....	78
FILMOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE.....	81

INTRODUCTION

Le thème constant est le *sertão*, cet espace fondateur de l'identité brésilienne, qui hante les écrivains et attire, depuis plus de cinquante ans, les réalisateurs de cinéma.¹

Parler de cinéma brésilien, c'est forcément parler de *Cinema Novo*. Mouvement esthétique inspiré du Néoréalisme italien, du cinéma contemporain japonais et de la Nouvelle Vague française, le *Cinema Novo* apparaît au courant des années 50.

Seulement six mois après la projection historique des Frères Lumière à Paris, un cinématographe est importé à Rio de Janeiro, marquant l'apparition du cinéma au Brésil. Reçu avec beaucoup d'optimisme par le public carioque, de nombreuses

¹ Muzart Fonseca Dos Santos, Idelette. Préface de *L'atelier des cinéastes*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004

salles sont ouvertes et les premiers photogrammes brésiliens sont tournés en 1897. Poursuivant le désir d'égaliser les puissances de la cinématographie mondiale, les métropoles brésiliennes ouvrent un grand nombre de sociétés de production et de nombreux films y sont réalisés. Dans une optique de valorisation nationale, et d'industrialisation du cinéma brésilien, les maisons de production et principalement la *Vera Cruz*, construisent de gigantesques studios et importent les meilleurs équipements. Le mode de production cinématographique est alors calqué sur le modèle hollywoodien, rejetant les conditions concrètes de ce que pouvait être une activité cinématographique dans le pays. Cette disproportion en matière d'investissements mènera ces maisons de production à la faillite et la *Vera Cruz* ferme ses portes en 1954.

Tirant des leçons de la faillite de l'idéologie industrialiste, se développe un processus de prise de conscience quant à la situation du cinéma brésilien. Comme alternative aux formules avérées inadéquates est proposée la mise en place d'un nouveau mode de production inspiré par le Néoréalisme italien.

Il s'agissait de développer une « thématique brésilienne » : implicite dans la proposition d'un cinéma « typiquement national », cette thématique se proposait comme objet « l'Homme brésilien » et particulièrement l'homme du peuple-, sa structure mentale, son travail, sa manière de marcher, de parler, de s'habiller [...] On se devait de décrire « sans rien déguiser » la réalité sous-développée qui était la nôtre, d'en réaliser un portrait qui soit en même temps véridique et élaboré [...] Le cinéma devait être avant tout un « moyen d'expression » au service de la culture et participer à la création d'une culture authentiquement brésilienne.²

En 1955, le pauliste Nelson Pereira Dos Santos réalise *Rio 40°*, film populaire tourné à Rio de Janeiro et dont la thématique et les modes de production se veulent

2. Passek, Jean-Loup. *Le cinéma Brésilien*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1987, p. 86.

en continuité des propositions émises. Le film marque la naissance du *Cinema Novo*.

Le *Cinema Novo* se déploie de 1955 jusque dans les années 1970 et compte plus d'une vingtaine de réalisations. Nombreuses sont celles qui furent diffusées dans de grands festivals internationaux, certaines y seront récompensées : *Vidas Secas / Sécheresse* de Nelson Pereira dos Santos et *Terra em transe / Terre en transe* de Glauber Rocha au festival de Cannes, *Os fusis / Les fusils* de Ruy Guerra, au festival de Berlin. Glauber Rocha, cinéaste emblématique du mouvement, écrit *Eztetyka da fome - L'esthétique de la violence* – en 1966, manifeste au sein duquel sont développées les bases esthétiques et politiques du *Cinema Novo*. Le cinéaste y critique le paternalisme de « la culture civilisée » vis à vis du « tiers monde ». Pour Glauber Rocha, la culture *latina* se définit avant tout par sa condition de colonisée. Le *latino* serait alors fondamentalement conditionné économiquement et politiquement. Pour s'opposer à ce conditionnement, les cinémanovistes développent une « esthétique de la faim » ou de la « violence ». Une « faim » propre à tout peuple colonisé et que les cinéastes décident de mettre en scène.

Notre originalité c'est notre faim et notre plus grande misère
c'est cette faim , elle est sens et pas compréhension ³

C'est cette « faim » qui explique l'agressivité des images de ces films, la caméra tremblante et l'image surexposée. Elle aussi qui justifie la mise en scène récurrente de personnages misérables et affamés. Plus qu'un parti-pris esthétique, elle participe à l'élaboration d'une véritable identité culturelle et cinématographique. Aussi, parmi les éléments que les cinéastes utilisent pour construire leurs narrations, un se distingue par sa capacité intrinsèque à retransmettre cette faim : le *sertão*.

3. Rocha, Glauber. « Esthétique de la violence » in *Positif*, n°73, Paris, février 1966, pp. 22

Dans sa définition originelle, le *sertão* correspond à toute zone située dans l'arrière pays brésilien. Par abus de langage, il est associé, dans l'imaginaire mondial, à l'arrière pays du *Nordeste* – le nord-est du Brésil. Soumis à de longues et récurrentes périodes de sécheresse il est le territoire le plus pauvre et le moins peuplé du Brésil. Son aridité et l'infertilité de ses terres en font un lieu difficilement accessible, une terre de misère et d'émigration. Pourtant, à l'instar du *far-west* américain, le *sertão* est doté d'une forte valeur symbolique. Son histoire et ses caractéristiques naturelles ont permis l'émergence d'une véritable mythologie *sertaneja*. Nombre de littérateurs du XXème siècle en ont fait le décor privilégié de leurs narrations : *Os Sertões* (Euclides da Cunha, 1902) et *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938) en sont les exemples les plus probants. Lieu hostile mais authentiquement brésilien, terre de violence et de fantasmes, le *sertão* offre une multitude de potentialités narratives. Il est l'espace idéal pour que prenne vie, à l'image, cette « faim » fondamentale pour les cinémanovistes. Les personnages qui évoluent à l'intérieur de ce désert se retrouvent sans perspectives. Cette « faim » se traduit alors par une quête qui revêt différentes formes : de la nourriture pour certains, pour d'autres un lieu de délivrance. Dans tous les cas, les personnages sont animés par la nécessité de s'extraire de cet espace. Mais l'issue reste la même : ceux-ci ne s'en extraient pas, ils y sont enfermés. Réalisés à la veille et en pleine dictature militaire, les œuvres composites du *Cinema Novo* sont empreintes de la situation socio-politique du pays. Celle-ci se reflète dans les éléments narratifs qui composent les films : dans le récit, dans les personnages et dans le décor. L'évolution des personnages dans le *sertão* serait alors à l'image de la situation politique du Brésil: dénuée de perspective et propice à l'enfermement.

Le *Cinema Novo* est considéré comme un mouvement cinématographique majeur au Brésil. Peut-être le plus important. De nombreux cinéastes contemporains s'en sont inspirés. Walter Salles et Fernando Mireilles, dont les œuvres ont connu un retentissement international, en reconnaissent l'influence. Mais si cette influence perdure, l'utilisation du *sertão* a évolué au travers des époques. Lorsque Walter Salles réalise *Central do Brasil* en 1998, le *sertão* y est présenté comme un espace

de délivrance. Il nous paraît donc intéressant d'analyser cette évolution. Pour ce faire, nous tenterons de répondre à la problématique suivante : comment le *sertão* passe-t-il d'un espace d'enfermement à un espace de délivrance ?

Notre corpus sera composé de cinq œuvres majeures du cinéma brésilien : *Vidas Secas / Sécheresse* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol / Le Dieu noir et le diable blond* (Glauber Rocha, 1964), *Os Fusils / Les Fusils* (Ruy Guerra, 1964), *Terra em Transe / Terre en Transe* (Glauber Rocha, 1967) et *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Toutes ont en commun de faire évoluer leurs récits respectifs à l'intérieur du territoire *sertanejo*.

Sécheresse, *Le Dieu noir et le diable blond* et *Les Fusils* présentent de nombreuses similitudes esthétiques et narratives. Toutes trois mettent en scène l'évolution de personnages contraints à l'errance dans le *sertão* et incorporent les figures qui composent la mythologie *sertaneja* dans leurs récits.

Le Dieu noir et le diable blond et *Terre en transe* sont du même auteur, Glauber Rocha. Les deux œuvres sont liées : la séquence finale de la première et l'introduction de la seconde se répondent. Nous les aborderons comme un diptyque cinématographique ce qui nous permettra de mener à bien le développement de notre seconde partie.

Central do Brasil contient la totalité des thématiques que nous aborderons dans notre analyse. L'évolution de son récit la lie aux quatre œuvres précédentes. Récompensée par l'ours d'or à la Berlinale de 1998, l'œuvre a connu un succès commercial retentissant au Brésil et à l'international. Ce succès populaire fait de Walter Salles un des cinéastes majeurs du Brésil post-dictatorial.

Le Dieu noir et le diable blond, *Sécheresse* et *Les Fusils* ont en commun de faire évoluer leurs récits respectifs dans le *sertão*. Dans un premier temps, nous verrons comment les cinéastes y mettent en scène l'enfermement de leurs personnage. La richesse cinématographique de ces films et la convergence de leurs

problématiques en font le corpus idéal pour dresser cet état des lieux. Au territoire *sertanejo*, sont indissociables un certain nombre de figures dont l'utilisation est également commune aux trois oeuvres. Celles-ci participent à l'élaboration de la narration. Nous les identifierons et verrons que les cinéastes en font des figures allégoriques. Il en va de même de l'évolution des différents protagonistes à l'intérieur de ce paysage : leurs destins sont liés à l'univers dans lequel ils gravitent, le *sertão*.

Pour échapper à l'enfermement, les personnages partent en quête d'un idéal. Dans *Sécheresse*, Fabiano et Vitoria errent à la recherche de travail et de nourriture. Pour Manoel dans *Le Dieu noir et le diable blond*, c'est d'une île merveilleuse dont il s'agit. Nous consacrerons notre seconde partie à l'analyse de cette île. Glauber Rocha en fait le fil conducteur de *Le Dieu noir et le diable blond* et lui donne vie dans *Terre en Transe*. L'île tisse un lien entre les deux œuvres et nous les aborderons en tant qu'elles forment un diptyque cinématographique. Nous verrons que cette île fait référence à l'ouvrage de Thomas More, *L'Utopie*. Nous retracerons l'évolution historique et sémantique de ce concept. Les informations que nous obtiendrons nous permettront de comprendre que Glauber Rocha use de cette référence pour accentuer son propos. En recherchant cette île, Manoel est voué à un enfermement cyclique et éternel.

Bien que le *Cinema Novo* n'ait pas survécu aux années de dictatures, son influence perdure. Elle est flagrante dans *Central do Brasil* et c'est ce que nous développerons dans notre troisième partie. Plus précisément, nous verrons que celui-ci opère un renversement quant à l'utilisation de l'espace *sertanejo* et de ses éléments composites : le *sertão* n'y est plus décrit comme un territoire aliénant et enfermant mais au contraire, comme un espace de délivrance. De plus, en en faisant un lieu idéal, une « terre promise », Salles rebondit sur le concept d'utopie et sur l'utilisation qu'en fait Glauber Rocha. En s'inspirant des écrits de Michel Foucault et

de son concept d'hétérotopie, le cinéaste procède à un second renversement. Le *sertão* n'est plus un lieu d'enfermement mais une alternative à cet enfermement.

PARTIE I – ENFERMEMENT DANS LE SERTÃO

Introduction

Aux vues de ses caractéristiques environnementales et de sa situation géographique, le *sertão* revêt une fonction symbolique centrale dans l'inconscient collectif brésilien. Cette première partie a pour but d'en analyser l'utilisation au sein de trois œuvres incontournables du *Cinema Novo* : *Sécheresse*, *Le Dieu noir et le diable blond* et *Les Fusils*. L'espace y dessine le cadre de la narration mais est abordé comme personnage à part entière, ses éléments composites possèdent une fonction narrative intrinsèque. Par un jeu de miroir, le destin des protagonistes mis en scène au sein de cet espace se retrouve dans les caractéristiques de l'espace : le *sertão* est le reflet de l'intériorité des personnages qui évoluent en son sein. Nous nous intéresserons à la manière dont ils abordent leur propre condition au sein de cet espace. L'enjeu est de comprendre comment, par l'utilisation de tous ces éléments, les cinémanovistes dépeignent une société aliénante, oppressive et propice à l'enfermement.

Chapitre 1 - Le *sertão* est le miroir de la société brésilienne

Comme tous les pays d'Amérique latine, le Brésil présente la particularité d'avoir été d'abord un pays découvert, puis colonisé par les Européens, mais dont le premier trait distinctif est d'avoir été peuplé en grande partie par des esclaves africains, ce qui pose dès le départ la question de l'unité linguistique, ethnique et politique, base minimale traditionnellement requise pour la définition d'une nation.⁴

Du fait de sa condition de colonisé et de surcroît, de métissé, la question de la brésilianité⁵ est une question inhérente à l'affirmation du peuple brésilien. Pour comprendre l'orientation des choix esthétiques des différents auteurs quant à l'utilisation du *sertão* comme lieu de déroulement de leurs narrations, il nous paraît intéressant de nous questionner sur la signification de ce dernier dans l'inconscient collectif national.

«*Sertão*» est affecté de multiples connotations qui rendent son spectre de représentation très complexe. Il constitue d'abord une identité géographique propre au Brésil. Marqué par sa sécheresse et l'aridité de ses terres, il est le témoin de l'émigration des *retirantes*, familles *sertanejas* quittant le *sertão* pour les villes du littoral dans l'espoir d'y trouver travail et nourriture. Ses conditions climatiques le rendant difficilement accessible il sera associé, dès la découverte du pays, à un lieu mystérieux, faits de rêves et de fantasmes. Cette inaccessibilité et son émigration en font un lieu qui, contrairement aux villes situées sur le littoral, n'a connu que très peu de changement d'un point de vue culturel. La culture *sertaneja* serait alors une des cultures les plus authentiques du Brésil et par conséquent la plus imprégnée de brésilianité.

4. Dominique Schnapper, *La communauté des citoyens*, Paris, Ed. Gallimard, 1994 p. 48

5. Caractère propre au Brésil.

Nombre de figures y sont associées, au point que l'on pourrait parler d'une mythologie *sertaneja*. Les *retirantes*, donc, mais aussi le *beato*⁶, leader messianique errant de village en village pour attirer les foules. Également le guerrier, le *Cangaçeiro*, bandit de la fin du XIXème et du début du XXème siècle. Enfin, le soldat. Le *sertão* est le lieu le plus enclin à définir la nation brésilienne. Lieu authentique, mystérieux et inaccessible, lieu de légendes et de mythes, il revêt un caractère symbolique majeur. Il n'est donc pas étonnant que les réalisateurs brésiliens en ait fait leur espace de prédilection : le *sertão* est le lieu qui se rapproche le plus du Brésil originel et donc le plus de la réalité brésilienne. Plus qu'un simple décor, il est devenu un élément de narration fondamental des films du *Cinema Novo*. Plus encore, les cinéastes en font une métonymie de la nation brésilienne. Ses caractéristiques physiques et tous les éléments qui le composent, par un procédé métaphorique, incarnent la réalité vécue dans l'entièreté du Brésil. Aussi, nous verrons évoluer les personnages à l'intérieur d'un espace aride au sol craquelé et à la végétation épineuse. Les habitations y sont rares et miséreuses. Nous y retrouverons les figures inhérentes, elles se fondent dans l'espace en sont la continuité. Le code esthétique que composent les cinéastes plongent le spectateur dans un univers hostile et obscur. Et cet univers, c'est le Brésil.

Le Dieu noir et le diable blond s'ouvre sur un plan aérien survolant une terre sèche et craquelée. La végétation y est rare sinon inexistante. Une série de trois plans nous montre successivement la tête d'un animal en décomposition, sa chaire et Manoel, penché au dessus de lui. Celui-ci remonte sur son cheval et reprend sa route. Par un mouvement de caméra le champs s'élargit et laisse apparaître une zone aride, inhabitée et dénuée de perspectives. Nous suivrons le destin de Manoel et Rosa, citoyens sertanjos, contraints de fuir au travers du *sertão* après que Manoel ait tué son patron.

6. Beato : celui qui a été béatifié par l'Église catholique.

Dans *Le dieu noir et le diable blond*, la figure du *beato* réside en le personnage de São Sebastião. Prédicateur messianique, il erre dans le désert accompagné d'un groupe de fidèles qu'il prétend amener sur une île merveilleuse censée apparaître au point où « le *sertão* deviendra mer et la mer deviendra *sertão* ». Manoel se joint à la horde, voyant en Sebastião la possibilité d'un miracle qui lui permettrait de sortir de sa condition. Le discours de São Sebastião est subversif. Il s'oppose au gouvernement qu'il considère injuste et oppressif. Dans une séquence où, amenant sa horde de fidèle au sommet d'une colline, le « Mont Saint », nous l'entendons prêcher : « L'homme ne peut pas être l'esclave de l'homme. L'homme doit laisser la terre qui n'est pas la sienne et chercher la terre verte des cieux. Qui est pauvre deviendra riche aux côtés de Dieu et qui est riche deviendra pauvre aux fin fonds des enfers ». Cependant, il apparaît rapidement comme une personnalité violente et manipulatrice. Aussi, à la séquence du Mont Saint se succède une série de plans de Sebastião et de ses fidèles martyrisant les villageois. Le montage nerveux et brutal souligne la violence de la scène. Les coups de feu qui se joignent aux cris de la foule montrent le lien direct entre la politique oppressive du gouvernement et les méthodes du gourou. Un rapport de domination s'établit entre Sebastião et Manoel : le vacher devient peu à peu l'esclave du gourou. Aussi, nous verrons Sebastião mettre Manoel à terre et le rouer de coups. La violence et la folie de Sebastião trouvent leur paroxysme lorsque celui-ci ordonne Manoel de purifier Rosa en sacrifiant un bébé. La séquence se déroule principalement devant l'autel d'une église. Sebastião nous apparaît de dos face à la croix. L'obscurité de la pièce lui confère un caractère inquiétant. Manoel est allongé à ses côtés, inerte. D'un coup de pied, Sebastião le relève et se penche au dessus de lui. L'ombre du gourou, projetée sur le mur, surplombe Manoel. Totalemement soumis à la volonté de Sebastião, Manoel s'empresse d'aller chercher l'enfant et Rosa puis retourne dans l'église. Nous retrouvons la même composition que dans le plan d'ouverture de la séquence : Sebastião de dos devant l'autel, Manoel derrière lui tenant le bébé dans ses bras et Rosa allongée, inerte. Manoel, le bébé dans les bras, se rapproche de l'autel. Son ombre est projetée sur le sol, comme une ombre rampante. Sebastião trace un signe de croix dans le vide et tue le bébé d'un coup de

couteau. Il se retourne ensuite vers Rosa et trace une croix de sang sur son front. Celle-ci, horrifiée par la cruauté de la scène, s'empare du couteau et tue Sebastião.



La figure du guerrier est incarnée par deux personnages que l'on pourrait considérer comme étant opposés : Corisco et Antonio das Mortes. A la mort de São Sebastião, Manoel et Rosa sont contraints de reprendre leur fuite au travers du *sertão*. Ils y rencontrent le *cangaçeiro* Corisco. Manoel intègre le *cangaço*, reproduisant le même schéma qu'avec Sebastião. Il voit d'ailleurs en Corisco une réincarnation de ce dernier. Corisco se veut défenseur du peuple. Il se considère comme l'héritier de

Saint Georges⁷ pensant que celui-ci lui a donné sa lance pour « tuer le géant du malheur ». Il voit dans le *cangaço* la possibilité de « mettre de l'ordre dans le *sertão* ». En outre, à l'instar de Sebastião, le discours de Corisco est subversif : il s'oppose au gouvernement qu'il considère oppressif. Mais là encore, le personnage apparaît paradoxal et violent. Nous l'entendons se réjouir d'avoir « sauvé les pauvres de la faim » après qu'il ait abattu des villageois pris en otage par sa bande. Il présente des troubles de la personnalité : il pense avoir hérité de l'âme de Lampião et nous le verrons tenir de nombreuses conversations imaginaires avec ce dernier. De la même manière qu'avec Sebastião, Manoel tombe peu à peu sous le joug de Corisco. Devenu *cangaceiro*, il accompagne Corisco et sa bande – son épouse Dada et ses acolytes Sabia et Maracomba – dans le pillage. Dans une séquence qui survient peu après l'intégration de Manoel, nous voyons la bande, Corisco en tête, pénétrer dans une maison pour la cambrioler. Le caractère cruel de Corisco est mis en lumière lorsque celui-ci viole une jeune femme sous les yeux de son fiancé et demande à Manoel d'émasculer ce dernier. Manoel, comme hypnotisé, obéit. Contrairement à la plupart des personnages qui gravitent dans l'univers du film, Corisco ne cherche pas à fuir le *sertão*. Il se sent chargé d'y éradiquer les injustices. Ainsi il rétorque à son épouse : « partir où ça ? Il faut en finir avec ce qui est mauvais. En me vengeant de ma souffrance et en faisant justice ». Et d'ajouter, dans une séquence ultérieure : « Un homme sur cette terre n'a de valeur que s'il prend les armes pour changer son destin ».

La figure du guerrier est également incarnée par Antonio das Mortes. Celui-ci apparaît de manière éparse tout au long du film. Personnage solitaire, il est connu pour sa fonction de tueur à gage, plus exactement de tueur de *cangaceiro*. Il est engagé par un prêtre et un colonel pour tuer São Sebastião que ces derniers jugent menaçant. A priori apolitique, il hésite à accomplir sa mission considérant que Sebastião est une figure influente, soutenue par le peuple chrétien. Il ne se considère pas défenseur du peuple sans pour autant s'y opposer. Et c'est justement cette

7. Martyr du IV^{ème} siècle, saint patron de la chevalerie chrétienne.

absence de positionnement qui le caractérise principalement. Il hésite à tuer Sebastião mais finira par massacrer sa horde de fidèle. Non pas pour l'argent que lui propose le prêtre mais « parce que je ne supporte plus de voir cette misère » dit-il. Et de continuer « je n'attends pas qu'on me comprenne. J'ai été condamné à ce destin et je dois l'accomplir sans peine ni remord ».

L'opposition entre ces deux personnages réside dans le rapport qu'ils entretiennent avec la « guerre » du *sertão*. Corisco tente de la combattre, se pensant chargé de la défense des opprimés. Antonio das Mortes est le fruit même de la guerre. « A vrai dire mon père, je n'ai pas peur de la guerre, je vis la guerre depuis ma naissance » rétorque-t-il. Cette guerre est latente et Antonio das Mortes tend à faire ressurgir. « un jour il y aura une grande guerre dans le *sertão*. Une guerre sans l'aveuglement de Dieu et du diable ». Son apathie est son moyen de survie dans cet univers. Dans l'opposition Corisco / Antonio das Mortes, l'apathie du tueur de *cangaceiros* sera finalement victorieuse : c'est de ses mains que Corisco mourra.

Si cette guerre ne nous est jamais donnée à voir, elle est pourtant omniprésente. Rocha nous la fait entendre par la répétition de coups de fusils. Les personnages la fuient ou vivent constamment à travers elle. Nous entendrons Rosa y faire allusion en parlant d'un massacre opéré par la milice. Manoel en parle également, il avertit les *cangaceiros* que les troupes sont sur le point d'arriver, qu'elles les encerclent. Cette guerre est incarnée par les personnages mais elle ne nous est pas donnée à voir. Elle trouve écho dans l'espace *sertanejo*.

Le plan d'ouverture de *Les Fusils* est un plan fixe du soleil. Une voix rocailleuse – qui nous rappelle celle du *beato* São Sebastião- récite un sermon.

Quand il n'y eut plus de feuilles dans les arbres, ni de fruits. Que du ciel tomba le châtement sacré sur les péchés des hommes. Venant de la mort, entouré par la douleur de l'enfer et de la crainte, j'ai invoqué le seigneur. Depuis son temple sacré, il a entendu ma voix.

Il envoya ce terrible châtement pour que les hommes se rappellent de son nom. La terre était encore plus sèche que le cœur des hommes sans croyances. Et il dit : celui qui ressentira le plus profond désespoir et qui souffrira plus que j'ai souffert dans le calvaire, celui-là sera porteur de ma volonté .

Les Fusils raconte l'histoire du village de Milagres alors qu'il est envahi par la milice. Une foule de pèlerins affamés accompagnés d'une vache sacrée y a trouvé refuge. Gaucho, ancien militaire, s'offusque de la situation et tente d'éveiller les consciences.

Le personnage du guerrier est incarné par le protagoniste du film, Gaucho. Ancien militaire, il se veut défenseur du peuple. Il tente de convaincre les soldats de distribuer la cargaison de nourriture qu'ils ont pour mission de surveiller alors que le village est envahi par une foule de croyants affamés. « On leur vole leur travail mais ils ne le savent pas. Ce qu'ils savent c'est que sans pluie ils n'auront rien à manger. Ils veulent manger ! Et vous, vous gardez la nourriture, c'est ça que vous appelez maintenir l'ordre ? » dit il à un soldat. Ceux-ci sont dépeints comme des personnages immatures et passifs. Ils s'adonnent à des jeux puérils et méprisent les villageois affamés. Cette absence d'empathie conduira au meurtre d'un villageois. Confondu avec une chèvre qu'un groupe de soldats prenaient pour cible, il sera abattu d'un coup de fusil.

La religiosité est omniprésente dans tout le film. La bande son est composée d'une multitude de chants religieux et les croyants défilent sans cesse, priant, en arrière plan. Par les personnages des militaires et de la foule de croyants, Ruy Guerra dresse le portrait d'un peuple résigné. Les militaires appliquent les directives sans la moindre empathie et sans faire preuve du moindre esprit critique. La foule, elle, attend patiemment que « l'eau coule du désert » comme le prédit le *beato* du film. « ici le seul travail c'est la prière » dit un villageois. Par un jeu de montage, Guerra met en relation la prêche du *beato* et un gros plan d'une figurine du christ.

La coupe est franche et coupe la parole du *beato*. L'aspect factice de la poupée souligne le caractère dérisoire de la prêche.



L'absurdité de la situation atteint son paroxysme lorsqu'un homme entre dans un bar, le cadavre de son fils dans les bras. L'homme a le regard inanimé et demande calmement au tenancier de lui donner une boîte pour enterrer son fils. Indigné par la résignation de cet homme, Gaucho dérobe le fusil d'un soldat et lance l'assault. Il finit le corps criblé de balles.

La première image de *Sécheresse* est un plan fixe du désert. La terre est brûlée, la végétation sèche. Un couple et leurs deux enfants apparaissent peu à peu,

ils marchent. Nelson Pereira dos Santos relate l'histoire de Vitoria, Fabiano et leurs enfants, errant dans le *sertão* à la recherche de nourriture.

Arrivés dans un village, Fabiano trouve un travail de vacher. La famille s'y installe. Les militaires que nous croisons dans le village sont présentés comme des êtres violents et pervers. L'un d'eux menace et humilie Fabiano l'accusant de vendre de la viande sans payer de taxe. Un autre l'invite à un jeu d'argent, l'escroque, l'humilie et l'accuse d'avoir tenté de l'agresser. Fabiano finit roué de coup et emprisonné. Le film est marqué par l'absence de figure de guerrier. Cette absence accentue l'impuissance du peuple face aux figures d'autorité. Fabiano est contamment humilié et contraint de se soumettre. A plusieurs reprises, nous le voyons se plier face à une autorité absurde et tyrannique. Son patron l'escroque et, sous la menace, Fabiano finit par s'excuser. Dans une séquence ultérieure, alors qu'il recroise le soldat qui l'avait humilié et emprisonné, Fabiano sort sa machette et hésite à tuer le soldat. Par crainte, celui-ci finit pourtant par capituler et par se rabaisser devant l'uniforme du soldat.

Bien qu'elle ne soit pas associée à l'héroïsme du guerrier, nous retrouvons la figure du *cangaceiro*. Celle-ci y est subtilement présentée. Après s'être fait fouetté jusqu'au sang, Fabiano est emprisonné dans une cellule partagée. Son codétenu, par bienveillance, lui prépare une couverture et l'allonge. Plus tard dans le film alors que Vitoria et Fabiano vont se laver dans une rivière, ils croisent un groupe de *cangaceiros*. Parmi eux nous reconnaissons l'ancien codétenu. Fabiano est mal en point et le *cangaceiro* lui propose de monter sur son cheval et lui propose de se joindre au groupe. Fabiano hésite mais finit par refuser. Par ces personnages, par cette situation et par l'hésitation de Fabiano, ce que laisse entendre le cinéaste c'est que face au désespoir, l'homme devient bandit comme il devient vacher : simplement pour fuir la misère.

La thématique de la religiosité apparaît également dans la séquence de la prison. Fabiano est allongé sur le sol sanglotant de douleur. Une procession a lieu à l'extérieur. Par un montage alterné, les sanglots et la souffrance de Fabiano sont mis en relation avec la danse de la procession. Le halo de lumière qui émane du cortège illumine le visage de Fabiano, accentuant le caractère dramatique de la situation.



A la fin du film, ruinés et privés de travail, Fabiano, Vitoria et leurs enfants sont contraints de repartir. Ils n'ont plus de quoi nourrir leur chienne et Fabiano décide de l'abattre. Au moment où celle-ci s'effondre, une tension se dégage de tous les éléments qui entourent la scène. La violence de la séquence est accentuée par une musique stridente. Une série de plans se succèdent, alternant entre le paysage et la chienne qui s'éteint peu à peu. Elle meurt. Comme encrée dans le paysage, cette

mort interagit avec tous les éléments. Nelson Perreira dos Santos confirme ce qui est latent tout au long de son film : le *sertão* est l'espace de la mort.

De toute évidence, les personnages choisis et mis en scène par les cinéastes font référence aux figures qui composent la « mythologie sertaneja ». Ces personnages sont encrés dans l'espace. Ils en sont à la fois créations et éléments. Cela s'observe également à un niveau formel par l'association de certains personnages à des éléments naturels. Ainsi, Corisco apparaît fréquemment en présence de cactus. La figure du *beato* de sécheresse et de São Sebastião est liée au soleil ou au feu. Rosa, aux fleurs. Par l'utilisation de l'espace et de ces différentes figures, allégories de la nation brésilienne les cinéastes dépeignent le portrait d'une société oppressive.

Face à un système d'exploitation et d'oppression, dans les différentes réaction des masses rurales dépossédées, le *cangaço* constitue depuis le début, l'élément actif et le mysticisme, l'élément passif.⁸

Face à cette oppression, les alternatives sont rares: se résigner ou mourir. Lieu d'exploitation et d'oppression, le *sertão* est aussi le lieu du déplacement perpétuel. A l'image des *retirantes*, les personnages sont voués à errer dans le désert à la recherche d'une vie meilleure. C'est au *sertão* en tant que lieu propice à l'errance que nous nous intéresserons à présent.

Récapitulation : Les films qui composent notre corpus présentent de nombreuses similitudes quant à l'utilisation de l'espace et des personnages. La place privilégiée du *sertão* et des figures qui composent sa mythologie dans l'imaginaire brésilien, en

8. Rui Faco *cangaceiros e fanaticos*, Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1988, p. 54

fait le lieu idéal pour représenter le « Brésil authentique ». Par l'utilisation de ses caractéristiques naturelles et de ses éléments composites, les cinéastes dessinent un paysage hostile et oppressant qui se veut miroir de la société brésilienne.

Chapitre 2 - Lieu d'errance, d'enfermement et d'aliénation

Tel qu'il se donne à voir dans les films du *Cinema Novo*, le *sertão* fait office de lieu d'errance des personnages : soumis à des éléments extérieurs, ils sont contraints de fuir ou sont expulsés du lieu auquel ils appartiennent. Cette errance, plus qu'une recherche de solution pour combler un manque matériel prend la forme d'une quête existentielle, *induit une désaffection existentielle progressive*.⁹ Le parcours difficile des personnages au travers du désert *sertanejo*, rocailleux et aride est à l'image de l'évolution mentale des personnages.

Dans son article « Lieu d'errance : le *sertão* du *Cinema Novo* brésilien », Erika Thomas parle du *sertão* comme un espace propice au devenir animal.

Dans cette perte progressive de lien à la vie, dans cet espace où la mort envahit progressivement les personnages nous trouvons des échos ou des projections de l'intériorité des personnages dans ces carcasses d'animaux abandonnés qu'ils croisent.¹⁰

Aussi, un homme est abattu par ce qu'il a été pris pour un animal dans *Les fusils*. Vitoria, à la fin de *Sécheresse* se lamente : « quand allons nous vivre dignement ? On est obligés de fuir éternellement comme des bêtes ? ». La séquence d'introduction de *Le Dieu noir et le Diable blond* met en relation le visage de Manoel et le cadavre d'un cheval.

9. Erika Thomas, « Lieu d'errance : le sertao du cinema novo Brésilien. » In : *Pandora*. N°10 Paris, 2010, p. 164.

10. E, Thomas, *Ibidem*, p. 164



Ce processus de déshumanisation entraîne une perte de repères des personnages dans l'espace, correspondant à une perte de leurs repères mentaux. Ils se retrouvent coincés dans un schéma mental sans issue qui les conduit à la folie. Ainsi Corisco devient schyzophrène et se prend pour Lampião. Dans une séquence de *Les fusils*, une vieille femme aveugle entend la voix de Dieu à qui elle raconte son histoire. Manoel devient amnésique « je ne me souviens plus du jour et de la nuit » dit il à Rosa. Dans *Sécheresse*, alors que les quatre personnages ont repris leur périple dans le désert, le cadet de la famille s'arrête et jette un regard sur la route qu'il s'apprête à emprunter. Le soleil l'aveugle et l'empêche de distinguer l'horizon. Le sertão ne

laisse entrevoir aucune perspective. L'enfant est aveugle, enfermé dans un univers circonscrit ne paraissant contenir aucune issue.



L'enfermement spatial, c'est à dire l'incapacité des personnages à quitter le *sertão* renvoie à l'enfermement mental et obsessionnel de ces personnages habités par la certitude d'un destin à accomplir. La folie et la violence des protagonistes sont en lien intime avec l'absence de perspectives et d'horizon de ce lieu sans repères et les constituent en tant que personnages incarnant les fonctions métaphoriques de porte-symptôme et de porte-parole du *sertão*.¹¹

Les caractéristiques naturelles du *sertão* sont le reflet de l'état mental des personnages et inversement : en évoluant à l'intérieur de ce paysage, les personnages deviennent « porte-symptôme » de l'espace lui-même. Cette relation se retrouve d'ailleurs à un niveau esthétique : au fur et à mesure de l'avancement de son parcours, le visage de Manoel s'assèche et se mélange au sol strié du désert.

Il en est de même des liens qui se nouent et se dénouent entre les personnages. Face à cet horizon sans perspectives, les protagonistes se rattachent à

11 E, Thomas, *Ibidem* p. 165.

des figures qui se révèlent aliénante. Ainsi Manoel, sous l'influence de Sebastião et de Corisco, participera au meurtre d'un bébé et à l'émascation d'un homme. Fabiano se soumet à un patron qui le méprise et à un soldat qui le martyrise. La foule de mystique de *Les Fusils* se laisse mourir de faim, attendant patiemment une intervention divine qui, de toute évidence, n'aura pas lieu.

Qu'il s'agisse de la foule de fidèle, de la bande de cangaceiros ou de celle des militaires qui, toutes trois, fascinent et attirent les miséreux en quête d'illusion groupale, l'appartenance à ces groupes se révèle aliénante : le mysticisme religieux, la domination du cangaço et la placidité militaire emprisonnent l'individu faisant naître en lui les dissonances cognitives l'amenant progressivement à se sentir étranger à lui même.¹²

Pour sortir de cet enfermement physique et mental, les personnages se raccrochent à un idéal. Fabiano et Vitoria tentent désespérément de trouver stabilité et prospérité. Gaucho, lui, se rattache à des valeurs morales : c'est en en se battant pour rétablir la justice qu'il pense pouvoir sortir du *sertão*. La horde de mystique de *Les Fusils* pense trouver une issue à cet enfermement dans la croyance religieuse. Dans le cas de Manoel, cet idéal prend la forme d'une île merveilleuse à laquelle il pense pouvoir accéder en se joignant aux fidèles de Sebastião. Mais dans tous les cas, cet idéal se révèle absurde et illusoire, le *sertão* ne présente aucune alternative à cet enfermement. Cela se traduit d'un point de vue formel dans les films, lorsque l'on met en relation les premiers et derniers plans. *Sécheresse* s'ouvre sur une image du désert duquel les protagonistes apparaissent petit à petit, ils errent dans le *sertão*. Le plan final, en écho à celui d'ouverture, clos le film par la famille disparaissant petit à petit dans un paysage similaire. Les deux plans sont très longs (3min 32 pour celui d'ouverture et 1min 47 pour celui de fermeture) et sont fixes ou quasi fixes (un léger mouvement de caméra crée une petite variation d'angle dans le plan d'ouverture) conférant à la caméra le rôle de témoin muet et impuissant et renforçant le caractère diffus et pesant de la situation à laquelle les personnages sont soumis.

12. E, Thomas, *Ibidem*, p. 164.

Que l'on y entre ou que l'on en sorte, les terres désertiques du *sertão* apparaissent comme infinies et sans perspectives aucunes. Aucun chemin n'est dessiné et la famille dérive à la recherche d'une stabilité qui paraît complètement fantasmée. A l'image de l'infertilité de ses terres, le *sertão* ne laisse place à aucune possibilité d'évolution. L'errance y est dépeinte comme une vocation, une fatalité de laquelle les personnages s'extraient pour mieux y replonger.



Nous retrouvons le même schéma dans *Les fusils*. Le plan d'ouverture - celui succédant au générique, le deuxième plan à proprement parler - montre, en plan d'ensemble fixe, la foule de croyants, marchant et priant au milieu du désert *sertajeno*. La fixité du plan souligne la lenteur et le manque d'évolution de leur déplacement.



En écho à ce plan d'ouverture, la séquence finale du film représente cette même foule de fidèles assis à même le sol aride du désert. Ils continuent à chanter et prier. Leur chant est coupé net par la mort de la vache sacrée. Affamée, la foule s'empresse de découper pour se nourrir. L'enfermement dans le désert les pousse à anéantir le peu d'idéal auquel ils se raccrochent. La horde finit par dévorer ce qui lui permettait de croire en une possible évolution.

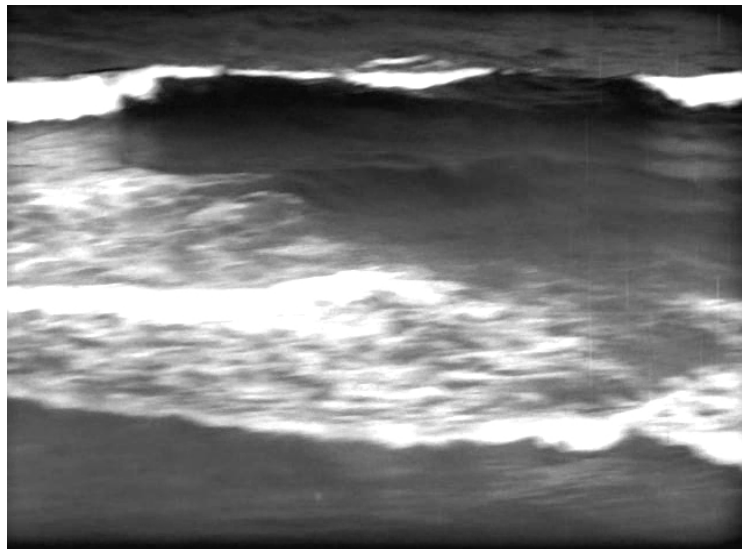


Dans *Le Dieu noir et le diable blond* Manoel, tente désespérément d'atteindre l'île merveilleuse dont lui a parlé Sebastião. Cette île est censée se situer de l'autre côté du Mont Saint », au point exact où, comme le dit la légende, « le *sertão* devient mer et où la mer devient *sertão* ». L'absurdité de cette quête est incarnée par une séquence au cours de laquelle Manoel, aux côtés de Sebastião et sous les yeux de sa femme Rosa, attrape une pierre, la soulève au-dessus de sa tête et se met à avancer à genoux. À plusieurs reprises, il tombe sous le poids de la pierre et la chaleur du soleil. Il se relève et reprend sa route. La séquence, particulièrement longue relativement à celles qui composent le film, est divisée en 6 plans. Sur ces six plans, cinq représentent Manoel portant la pierre au-dessus de sa tête, la laissant tomber, la ramassant, la relâchant tomber ... etc. Bien que des mouvements de caméra créent une légère variation dans les valeurs de plans, la répétition de l'action et la constance avec laquelle celle-ci est montrée soulignent le caractère vain de l'objectif que les protagonistes sont en train de poursuivre. La séquence est entrecoupée par un plan d'ensemble représentant le chemin sur lequel ils avancent. Situé sur le flanc du « Mont Saint », le chemin n'a ni début ni fin, il apparaît comme une ligne infinie, incarnation même du manque de perspectives.



En écho, la mise en relation des plans d'introduction et final du film symbolise de manière très probante le caractère illusoire de cette quête. Fuyant la bataille entre Antonio Das Mortes et Corisco, le couple prend la fuite et court au milieu du désert. La séquence, composée de plans dont les mouvements de caméra sont très rapides, contraste avec le rythme général du film. Cette montée en puissance est à l'image de l'espoir des personnages qui pensent trouver la délivrance en atteignant la côte Atlantique. Apogée du film, la séquence est soutenue par une musique endiablée au

sein de laquelle un chœur répète « Le *sertão* deviendra mer et la mer deviendra *sertão* » et se clôture sur un plan de la mer. Filmée en travelling latéral de la même manière qu'était introduit le film, la mer apparaît comme une barrière opaque et infranchissable. Seule la matière organique la différencie du désert *sertanejo*.



Face à l'enfermement subi dans le *sertão*, les protagonistes errent en quête de solution. Certains se résignent à errer perpétuellement, à l'instar de Fabiano. D'autres

décident de mourir, c'est le cas de Gaucho. Manoel se rattache à un idéal abstrait, une île merveilleuse qui n'apparaît jamais. Dans tous les cas l'enfermement est inévitable et n'amène qu'à la résignation, la désillusion ou la mort.

Récapitulation : Contraints d'errer dans le désert *sertanejo*, les protagonistes se retrouvent enfermés dans un espace déshumanisant et aliénant. Face à cet enfermement physique et mental, les personnages se rattachent à un idéal. Mais la quête de cet idéal s'avère illusoire et ne leur laisse d'autre choix que de se résigner, sombrer dans la folie ou mourir.

Conclusion

Les cinéastes ont choisi le *sertão* en tant qu'il est le lieu le plus empreint de brésilianité. Les caractéristiques physiques et les éléments qui composent cet espace deviennent allégoriques de la société brésilienne. Les figures qui évoluent, les relations qui se nouent et se dénouent à l'intérieur de ce paysage dépeignent un système d'exploitation et d'oppression. Les personnages y sont enfermés physiquement et psychologiquement et sont voués à une errance perpétuelle.

Deux éléments fondamentaux se dégagent de cette première analyse : l'espace et la quête. L'espace, c'est le *sertão* : terre sèche et aride, terre hostile et inaccessible, terre d'enfermement et d'aliénation. Une terre dans laquelle nulle ne peut prospérer mais de laquelle il est impossible de sortir. La quête est celle des personnages au sein de ce territoire. C'est donc celle du brésilien, ou plutôt de « l'Homme brésilien », de « l'homme du peuple » à la recherche d'un idéal. Un idéal concret d'une part : de la nourriture et un cadre de vie dans *Sécheresse*. D'autre part, un idéal abstrait : l'île de Manoel. Cette île naîtra de la transformation du *sertão*, de la métamorphose de l'espace. « Le *sertão* deviendra mer et la mer deviendra *sertão* ». Ces deux espaces sont antinomiques et sont pourtant intrinsèquement liés. Il nous paraît donc intéressant de nous questionner sur les liens exacts qui les unissent.

PARTIE II - LE *SERTÃO* DEVIENDRA MER ET
LA MER DEVIENDRA *SERTÃO*

Introduction

Dans notre première partie, nous avons démontré que les cinémanovistes utilisent le *sertão* et ses éléments composites pour tirer un portrait de la société brésilienne de leur époque. Les personnages évoluent à l'intérieur d'un territoire hostile et dénué de perspectives. Ils s'y retrouvent enfermés et aliénés. Dans l'espoir de s'extraire de cet univers, Manoel part à la recherche d'un île merveilleuse, lieu de délivrance et de salut, contrepoint à cette réalité destructrice.

Les caractéristiques de cette île en font l'opposé exact de l'univers *sertanejo*. Elle y est pourtant intrinsèquement liée puisque résultante d'une métamorphose de ce même espace : cette île apparaîtra lorsque « le *sertão* deviendra mer et la mer deviendra *sertão* » dit la légende. Aussi, si l'on considère le *sertão* comme contenant de la nation brésilienne, alors cette île serait antagonique à un système d'exploitation et d'oppression. Il s'agirait d'une société idéale fondée sur la justice. Nous dédierons notre seconde partie à l'analyse de cette île. Nous verrons qu'elle fait référence à l'ouvrage de Thomas More : *L'Utopie*. En nous basant sur l'article *Qu'est ce que l'utopie ?*¹³ de Laïth Khaled Ibrahim, Nous résumerons l'historique et l'évolution sémantique du concept d'utopie afin d'en éclaircir la signification exact. Cela nous permettra d'établir un second niveau de lecture de *Le dieu noir et le diable blond*. Ensuite, nous verrons comment le cinéaste donne vie à cette île merveilleuse dans son œuvre postérieure : *Terre en transe* et comment cela nous ramène à l'enfermement des personnages dans le *sertão*.

13. Laïth Khaled Ibrahim, « Qu'est ce que l'utopie ? » in *Dirasat, Human and Social Sciences Volume 43*, n° 1, Alger, 2016, p. 307.

Chapitre 1 - Utopie dans le *sertão*

Contraint d'errer dans le *sertão* après avoir commis le meurtre de son patron, Manoel cherche désespérément à atteindre une île merveilleuse. Terre d'abondance et de délivrance, celle-ci est censée apparaître là où « le *sertão* deviendra mer et la mer deviendra *sertão* ». Arrivé au supposé point de délivrance, la mer s'impose à lui comme une barrière infranchissable de laquelle ne naît aucune île. L'île n'existe pas.

Notre première analyse de l'oeuvre de Glauber Rocha nous permet de dégager une première série d'éléments constitutifs de cette île. D'abord, celle-ci correspond à un idéal, celui de Manoel. Cet idéal se situe en opposition à la réalité vécue dans le *sertão*. Cette île serait donc l'exact opposé d'un système d'exploitation et d'oppression. Ensuite, cette île est abordée comme la conséquence d'une potentielle transformation du *sertão* lui même. Il ne s'agit pas d'un « ailleurs », d'un « autre lieu » mais du même espace, métamorphosé. Enfin, cette île est illusoire, inexistante. En substance, il s'agit d'un *sertão* idéalisé qui n'existe pas. Ces caractéristiques nous renvoient à la notion d'utopie¹⁴, concept auquel on appose une double définition : un lieu idéal mais aussi lieu qui n'existe pas.

Le concept d'utopie a pris forme au XVIème siècle dans l'ouvrage de Thomas More, *L'Utopie*, écrit en 1516, à une période charnière dans l'histoire de l'Europe. Le début du XVIème siècle est marqué par la généralisation de la renaissance italienne sur tout le continent européen. La navigation et les grandes découvertes marquent l'avènement d'une identité européenne. C'est à cette époque que le mot « Europe » entre dans le langage courant et se dote d'un cadre de référence appuyé sur des cartes. Le 22 avril 1500, après une traversée de l'Atlantique, le navire du commandant portugais Pedro Alvares Cabral accoste aux pieds du Monte Pascoal

14. Dans le développement qui suit, *L'Utopie* fera référence à l'ouvrage de Thomas More, *Utopia* à l'île imaginaire de cet ouvrage, « utopie » au concept qui en découle.

(baptisé ainsi par Cabral lui-même) à Terra da Vera Cruz, actuelle Porto Seguro dans la région de Bahia (nord-est du Brésil). Dans ce contexte, Thomas More publie son ouvrage *L'Utopie*, ou *Le Traité de la meilleure forme de gouvernement* duquel découlera ensuite le concept d'utopie. More s'inscrit dans le mouvement humaniste de l'époque qui a pour but de redécouvrir les littératures antiques grecque et latine. Il s'intéresse à *La République*, ouvrage dans lequel Platon théorise une cité idéale.

Inspirée de *La République* et des grandes découvertes du XVI^{ème} siècle, L'« utopie » fait initialement référence à une île fictive au sein de laquelle est mise en place une société idéale répondant à des règles strictes et où la propriété privée est totalement abolie. L'ouvrage de More est divisé en deux parties. La première est constituée essentiellement du dialogue entre l'auteur et Raphaël Hythlodée, un marin portugais rencontré à l'occasion d'une réunion diplomatique à Anvers. La seconde est un monologue de Raphaël Hythlodée dans lequel il décrit la société instaurée sur l'île d'Utopie. Dans son ouvrage *L'Indien brésilien et la révolution française*¹⁵, Alfonso Arinos de Melo Franco défend l'hypothèse selon laquelle l'île de Thomas More serait directement inspirée de l'île de Fernando de Noronha, située dans l'océan Atlantique sud et qui appartient à l'actuel état brésilien de Pernambouc. Île de laquelle il aurait pris connaissance en ayant accès aux cartes du navigateur Amerigo Vespucci.

Utopia est un néologisme greco-latin construit autour de deux vocables : le préfixe grecque *οὐ-*, de sens privatif, noté à la latine avec la lettre *u*, et *τόπος*, *topos* : le lieu. *Utopia* signifie donc « qui n'est en aucun lieu ». Une édition de 1518 opère, à la demande de More, une inversion à l'intérieur du titre et qui soulignera l'enjeu de la définition originelle d'*Utopia* : le préfixe *u* de sens privatif est remplacé par un autre vocable *eu*, qui signifie « bon ». Faisant de l' *Eutopie*, le « pays idéal », ou le « pays du bonheur ». La définition originelle du concept d'utopie comporte donc un

15. Alfonso Arinos de Melo Franco, *L'Indien brésilien et la Révolution française*, Paris, La Table Ronde, 2005.

double sens puisqu'il est à la fois un lieu idéal et un lieu qui n'existe pas. Dans la première partie de l'ouvrage de Thomas More, Raphaël Hythlodée, qui a découvert l'île d'*Utopia*, décrit un programme politique capable de forger une société idéale. Ce programme s'inscrit en opposition à la société anglaise de l'époque. De ce fait, il en pointe les défauts et les injustices. La fonction première de l'île d'*Utopia* n'est donc pas de proposer un programme politique viable, mais de s'inscrire en tant que reflet critique du système déjà en place – ici de la société anglaise du XVIème siècle. Nous voyons donc apparaître une succession de similitudes entre l'île d'*Utopia* de More et l'île merveilleuse de Manoel : une île idéale, contrepoint d'une réalité vécue et qui n'existe pas. Par ailleurs, il est fort de constater que l'*Utopia* de More est contemporaine des grandes découvertes du XVIème siècle et plus précisément de celle du Brésil. A en croire Alfonso Arinos de Melo Franco, elle serait même issue de cette découverte.

Le concept d'utopie est défini pour la première fois par un dictionnaire anglais en 1661 : « un endroit ou une région imaginaire. »¹⁶ En 1752, le *Dictionnaire de Trévoux* en propose une seconde définition : « Région qui n'a point de lieu, un pays imaginaire »¹⁷. Puis le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 :

Titre d'un ouvrage. On le dit quelquefois figurément Du plan d'un Gouvernement imaginaire, à l'exemple de la République de Platon. L'Utopie de Thomas Morus¹⁸

Enfin, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798 :

16. Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, 1661.

17. *Dictionnaire de Trévoux, Dictionnaire universel françois et latin*, 5ème édition. 1752.

18. *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, tome second, éditions eBooksFrance, Paris, 1762, p. 899.

Utopie, s. f. se dit en général d'Un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. Chaque rêveur imagine son Utopie¹⁹

En entrant dans les dictionnaires de la fin du XVIIIème siècle, le terme Utopie passe du nom propre au nom commun et entre dans le vocabulaire usuel. Il se détache peu à peu de sa signification originelle, désignant des formes de réalités alternatives- de même que la chimère ou le rêve.

De nos jours, le dictionnaire en ligne *Larousse* définit l'utopie de la manière suivante :

Construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal ou un contre-idéal.[Et] Projet dont la réalisation est impossible, conception imaginaire:
Une utopie pédagogique

En substance, le concept d'utopie se définit comme un espace imaginaire, fruit du fantasme de l'individu au sein duquel est élaboré une société idéale, ou contre-idéale, régie par des règles strictes. Au fil du temps, l'utopie est devenu un genre littéraire propre. Par le passage du nom propre au nom commun puis au genre littéraire, l'utopie devient un procédé rhétorique par lequel l'utopiste a recours à son imagination afin de proposer, au travers des images et de la mise en récit, une société idéale (ou contre-idéale). Au vu des deux ouvrages qui ont permis son émergence , le concept d'utopie est usuellement abordé de deux façons: comme genre littéraire et comme mode de réflexion politique.

Paul Ricoeur définit la nature de l'utopie en tant que genre littéraire de la manière suivante :

19. Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, éditions eBooksFrance, Paris, 1798 p. 710.

L'utopie comme genre littéraire inspire une forme de complicité ou de connivence au lecteur bien disposé. Le lecteur est enclin à recevoir l'utopie comme une hypothèse plausible. Cela appartient peut-être à la stratégie littéraire de l'utopie de chercher à persuader le lecteur au moyen des procédés rhétoriques de la fiction. Une fiction littéraire est une variation imaginaire dont le lecteur assume les prémisses pour un temps.²⁰

Il apparaît donc que les moyens rhétoriques de la fiction, lorsqu'on aborde l'utopie comme genre littéraire, ne répondent pas uniquement d'un parti pris esthétique, mais existent également pour persuader le lecteur d'une autre réalité. De plus, en tant que l'utopie s'inscrit dans un univers fictionnel, celle-ci dépasse le réel et en propose donc une critique sous-jacente.

Paul Ricoeur ajoute :

En tant qu'elle véhicule l'ironie, l'utopie peut fournir un outil critique afin de miner la réalité, mais elle est aussi un refuge contre cette réalité. Dans ce cas, nous ne pouvons pas agir: nous écrivons. L'acte d'écrire permet une fuite qui reste l'une des caractéristiques de l'utopie littéraire.²¹

Le caractère fictionnel de l'utopie devient une invitation à la remise en question de la réalité par le lecteur, un outil que l'auteur utilise afin de critiquer cette même réalité et un refuge contre la censure en tant que l'utopie se situe en un lieu qui n'existe pas.

Dans notre première partie, nous avons établi un premier niveau d'analyse de l'oeuvre de Rocha. Il nous paraît maintenant évident que cet idéal, l'île, poursuivi par Manoel est une référence directe à l'*Utopia* de Thomas More. Cette référence est mise en évidence par l'utilisation que fait Glauber Rocha du double sens originel de

20. Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'Utopie*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 365.

21. P. Ricoeur, *op. cit.*, pp. 405-06.

ce concept : un lieu idéal mais également lieu qui n'existe pas. En ce sens, il apparaît que Rocha use du potentiel de la fiction, ici cinématographique, de manière à inviter le spectateur à « recevoir l'utopie comme une hypothèse plausible » et ainsi à remettre en question la réalité qu'il dessine dans le paysage *sertanejo*. Par ailleurs, l'image de cette île merveilleuse « en tant qu'elle véhicule l'ironie » devient critique, par sa seule utilisation, de cette même réalité. Enfin, le caractère fictionnel de l'utopie est « un refuge contre cette réalité », un refuge contre la censure. Pour Rocha, il s'agit donc d'un moyen de contourner la censure de plus en plus sévère à la veille de la dictature militaire du maréchal Castelo Branco.

Dans son ouvrage intitulé « *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)* », Jean-Michel Racault aborde le concept d'utopie en tant que mode de réflexion politique. Selon Racault, l'utopie serait :

la réponse à une insatisfaction voire à une révolte face à la réalité vécue. Cette insatisfaction et par conséquent cette aspiration sont au premier chef d'ordre social ou politique, en tout cas de nature collective.²²

Dans cette définition, l'utopiste part d'un constat initial qui l'amène à un état d'insatisfaction vis à vis de la réalité vécue. Sa réponse à ce constat est subversive en tant qu'elle tend à renverser cet ordre. Cette même réponse, l'utopie, est d'ordre social ou politique. Par le biais d'un voyage au cours duquel l'utopiste part à la recherche de ce lieu idéal, celui-ci tend à réaliser ses rêves et à améliorer sa situation. Son évolution personnelle se reflète dans son entourage, ce qui en

22. Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs : voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 8.

explique le caractère collectif. Analysons l'utopie de Rocha en l'abordant comme mode de réflexion politique à partir de la définition de Jean-Michel Racault. Le récit de *Le Dieu noir et le diable blond* commence sur un acte subversif puisque Manoel est contraint de fuir après avoir assassiné son patron. Cet acte subversif est une réponse face à sa réalité d'opprimé. Ce meurtre le pousse à partir à la recherche de l'île, lieu idéal au sein duquel il pense trouver prospérité et bonheur, agissant ici de manière à améliorer sa situation personnelle. Plus largement, en se basant toujours sur la définition de Racault, on peut dire que l'utopiste ici est en fait Glauber Rocha lui-même. Cette réalité vécue, c'est le *sertão* donc le Brésil. Le personnage de Manoel incarne à la fois « l'Homme brésilien » et l'acte de subversion. Son voyage onirique serait alors celui de la pensée de Rocha qui réalise son film en l'abordant comme réflexion politique, prenant l'acte subversif comme point de départ. L'utopie, comme le précise Racault, « est appelée à se réaliser ici et dans l'avenir ; même si l'utopiste feint de la donner pour fictivement réalisée en un autre lieu, cet ailleurs vaut en réalité pour un futur. »²³

Racault définit ici ce qui fait la spécificité du concept d'utopie abordé comme mode de réflexion politique : son aspect réalisable dans le temps. L'utopie, définie originellement comme un lieu qui n'existe pas devient ici réflexion politique incarnée dans un lieu imaginaire mais dont les propositions sous-jacentes sont, elles, réalisables dans le futur. Cette différenciation nous amène à une nouvelle lecture de l'oeuvre de Rocha : arrivés au supposé point de délivrance, Manoel et Rosa se retrouvent face à la barrière infranchissable formée par la mer. L'île est ici présentée comme utopie dans sa définition originelle, à savoir un lieu qui n'existe pas. Mais si l'on considère que cette même utopie est réalisable dans le futur, alors c'est à Manoel, « l'Homme du peuple », de la réaliser. Et en tant que celui-ci se retrouve voué à l'enfermement dans le *sertão* alors c'est à l'intérieur de cet espace, métonymie du Brésil, que Manoel devra la réaliser. Cela nous amène à interpréter la démarche de Rocha comme un acte révolutionnaire, prônant dans son film le renversement de l'ordre établi et la prise de pouvoir par le peuple. A la veille de l'instauration de la dictature militaire au Brésil, il apparaît que Rocha use de l'outil

23. J-M, Racault, *Ibidem*, p. 8.

cinématographique dans l'espoir d'éveiller les consciences en appelant à un soulèvement populaire. Ceci en théorisant un espace idéal, opposé à la réalité vécue dans le *sertão*.

Récapitulation : L'île merveilleuse que recherche Manoel tout au long de *Le Dieu noir et le diable blond* fait référence à l'île d'Utopie imaginée et théorisée par Thomas More en 1516. En usant de cette île comme espace opposé à la réalité vécue dans le *sertão*, Rocha amène le spectateur à questionner cette même réalité. En ce sens, cette île revêt un caractère critique intrinsèque. De plus, Rocha tisse un lien direct entre l'acte subversif de Manoel – le meurtre de son patron – et la recherche de cette île. Cela nous amène à une seconde lecture de l'oeuvre de Rocha : celui-ci prône un renversement du système d'exploitation et d'oppression mis en place au Brésil par une prise de pouvoir du peuple.

Chapitre 2 – Eldorado

En 1964, soit un an après la réalisation de *Le Dieu noir et le diable blond*, *Sécheresse* et *Les Fusils*, un coup d'état instaure une dictature militaire au Brésil. En 1967, alors que le Brésil est plongé au cœur du totalitarisme, Glauber Rocha réalise *Terre en transe*. Dès l'introduction, il apparaît que l'île merveilleuse soit encore au centre du récit.

Le générique d'introduction du film apparaît sur un plan aérien qui survole l'océan, comme un prolongement du dernier plan de *Le Dieu noir et le diable blond*. La caméra nous emmène progressivement sur une terre dont elle longe la côte avant de s'y enfoncer, dévoilant un paysage bucolique. Tout laisse à penser que la prophétie s'est réalisée et que nous arrivons sur l'île. Un carton sur lequel est inscrit « Eldorado, pays intérieur Atlantique » apparaît en surimpression, confirmant cette hypothèse. Le *sertão*, par un retournement miraculeux, se serait transformé en terre d'abondance et d'opulence. Par cette introduction, Rocha nous laisse croire que l'île merveilleuse tant recherchée par Manoel s'est enfin matérialisée. Le *sertão* s'est métamorphosé. Mais dès la première séquence, le cinéaste nous expose la situation qu'il s'apprête à développer. Vieira, son cabinet, Paulo Martins et Sara viennent de prendre connaissance des intentions de Portiforio Diaz : celui-ci veut s'emparer du pouvoir par la force. Le montage nerveux et la musique traduisent du caractère urgent et angoissant de la situation. Il faut prendre une décision rapide : prendre les armes ou abdiquer. Paulo Martins tente de convaincre Vieira de prendre la tête de la lutte armée mais Vieira refuse. La séquence se poursuit dans la voiture de Paulo Martins. Celui-ci est au volant, accompagné de Sara. Il est désespéré et veut prendre les armes coûte que coûte. Un contre champs nous montre l'avant de la route que deux policiers tentent de barrer. Martins accélère et manque de les écraser. Les policiers se lancent à leur poursuite et commencent à leur tirer dessus. Une coupe à l'image passe à un plan de Paulo Martins, seul, debout sur une dune. En arrière plan s'élève le sommet d'un rocher, en grande partie masqué par la dune et les nuages.

Peu à peu, Paulo tend un bras armé et le soulève au dessus de sa tête. « Impuissance de la foi ! » crit il. En surimpression, un poème de Mario Faustino²⁴ apparaît :

Il n'a pas réussi à clore un pacte noble entre le cosmos sanglant et
l'âme pure. Gladiateur défunt mais intact (tant de violence mais tant
de tendresse).

Par ces deux séquences successives, Rocha nous résume ce qui sera le propos central de *Terre en transe*. Le *sertão* s'est métamorphosé, il est devenu l'île fantasmée par Manoel. Mais cette île n'a rien de merveilleux, Rocha la présente comme un lieu au sein duquel se reproduisent les mêmes schémas que dans l'univers de *Le Dieu noir et le diable blond*. Dans ce « *sertão* utopique » Rocha dépeint encore une fois un système corrompu et oppressif en décrivant les rouages politiques. Le personnage de Paulo Martins, idéaliste révolutionnaire, finit par se donner la mort.

Le film se déroule au travers du point de vue de Paulo Martins. Poète et journaliste désabusé, il relate son passé politique dans une lettre qu'il écrit à son amante et collaboratrice, Sara. Martins est initialement lié au politicien Portifolio Diaz qu'il connaît depuis l'enfance. Quand Diaz est nommé sénateur, Martins décide de s'en éloigner et de se rendre à Alecrim, petite ville de province où il fait la connaissance de Sara, une activiste communiste. Ensemble, ils décident de soutenir la candidature de Felipe Vieira à la fonction de gouverneur, voyant en lui un leader politique progressiste capable de faire face à la situation économique et politique du pays. Grâce à cet appui, Vieira remporte les élections. Mais celui-ci se révèle incapable de tenir ses engagements et finit par opter pour une politique basée sur la répression policière. Paulo, désabusé, retourne à la capitale. Il y rencontre l'entrepreneur Julio Fuentes, qui lui met une chaîne de télévision à disposition afin qu'il réalise un reportage visant à ridiculiser Diaz. Conscient d'avoir été trahi et

24. Mario Faustino (1930-1962) est un critique, journaliste, traducteur et poète brésilien.

d'être en position de faiblesse, Diaz opte pour la prise de pouvoir par la force, comptant sur le soutien financier de la presse et au financement d'une entreprise étrangère, l'Explint.

Nous retrouvons les mêmes procédés que ceux que nous avons analysé dans notre première partie : un espace, métonymie de la nation brésilienne au sein duquel est dépeint un système d'exploitation et d'oppression. Une analyse de *Terre en transe* nous permettrait de montrer que Rocha y décortique les rouages politiques qui ont mené à la dictature militaire en 1964. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement est le lien que le cinéaste établit entre ses deux œuvres. Celui-ci apparaît dès l'introduction du film : le plan aérien sur la mer fait écho au plan final de *Le Dieu noir et le diable blond*. En ce sens il nous paraît intéressant d'analyser les deux œuvres en tant qu'elles forment une sorte de diptyque cinématographique. Cette structure en deux parties nous renvoie à celle que choisit More dans *L'Utopie*. Le premier livre se présente sous la forme d'une conversation au cours de laquelle le navigateur Raphaël Hythlodée opère une vive critique de la situation politique de l'Angleterre de l'époque. Après avoir fait état de cette situation politique en en soulignant les travers, Thomas More théorise une île idéale pour en proposer une alternative. Le procédé de Rocha est sensiblement identique. Dans *Le Dieu noir et le diable blond*, celui-ci utilise le *sertão* pour décrire la société brésilienne dans son ensemble. Dans *Terre en transe*, l'Eldorado fait référence à l'île recherchée par Manoel et qui serait une alternative à la réalité vécue dans le *sertão*. Cependant, il ne s'agit pas pour Rocha d'inscrire cette alternative dans un autre lieu, un « ailleurs » à proprement parler, mais dans un espace qui apparaîtrait suite à la métamorphose du premier. De plus, lorsque nous arrivons dans cet espace supposément alternatif, nous constatons que les mêmes schémas s'y reproduisent . Les mêmes schémas dans le même espace, en somme.

Nous avons établi le lien direct qui existe entre l'apparition du concept d'utopie et les grandes découvertes du XVIème siècle. *L'Utopia*, l'île idéale

imaginée et théorisée par Thomas More est, en un sens, l'expression de l'imaginaire collectif de cette époque. Utopie et colonisation sont donc intrinsèquement liés. Dans les premières pages du second Livre de *L'Utopie*, alors que Thomas More y fait une description de l'île, celui-ci écrit :

Ce conquérant [Utopus] eut assez de génie pour humaniser une population grossière et sauvage et pour en former un peuple qui surpasse aujourd'hui toute civilisation.²⁵

Cette société idéale serait donc même envisagée au travers d'un processus de colonisation.

Dans la première partie de *Terre en transe*, Portiforio Diaz apparaît tenant une croix et un drapeau noir. La caméra le suit en un mouvement linéaire qui nous laisse penser que celui-ci est assis sur un véhicule : une voiture ou un bateau.



Le plan suivant montre Diaz, drapeau à la main, débarquant sur une plage accompagné d'un prêtre et d'un homme vêtu à la manière des seigneurs ibériques du XVIème siècle. Petit à petit, la caméra nous dévoile une grande croix plantée dans

25. Thomas More, *L'Utopie*, Bruxelles, UltraLetters, 2013, p. 4.

le sable aux côtés de laquelle se trouve un homme vêtu de la tenue traditionnelle des indiens d'Amérique de l'époque.



Dans la dernière partie du film, la prise de pouvoir de Diaz est représentée par un sacrement faisant directement référence aux sacrements des seigneurs ibériques du XVIème siècle. Le montage alterne entre la cérémonie du sacre et Paulo Martins, excédé, prêt à se donner la mort. La voix de Martins, écrivant ses derniers mots à Sara accompagnent la séquence en *voice over* :

Cette kermesse aux médailles n'est plus possible, cette joyeuse braderie de gloires, cet espoir doré sur les plateaux. Cette parade de drapeaux n'est plus possible avec guerre et Christ dans la même position. Ainsi l'impuissance de la foi n'est plus possible. L'ingénuité de la foi n'est plus possible. Nous sommes infiniment, éternellement enfants des ténèbres, de l'inquisition, de la convention. Et nous sommes infiniment, éternellement fils de la peur, de la saignée du corps de notre frère. Nous n'assumons pas notre violence. Nous n'assumons pas nos idées, comme la haine des barbares endormis que nous sommes. Nous n'assumons pas notre passé. Sot, rachitique passé de paresse et de prières dans un paysage qui satisfait nos âmes nonchalantes. Races indolentes qui servent Dieu et leur maître. Passive faiblesse typique des indolents. Ce n'est pas possible de croire que tout ceci est vrai. Combien de

temps supporterons nous cela? Combien de temps une fois passés la foi et l'espoir ? Une fois passés la patience et l'amour ? Une fois passés l'inconscience et la peur ?

La séquence se conclut sur un plan de Diaz prêt à être couronné. S'adressant directement à la caméra :

Ils apprendront ! Je dominerai cette terre. Je mettrai de l'ordre dans ces traditions hystériques. Par la force, par l'amour de la force. Par l'harmonie universelle des enfers et nous arriverons à une civilisation !

Rocha tisse un lien direct entre la prise de pouvoir de Diaz et les sacrements des seigneurs ibériques du XVIème siècle. En d'autres termes, celui-ci voit un lien direct entre la situation socio-politique des années 60 et la colonisation du Brésil. La corruption, la violence, l'hypocrisie de son Eldorado, Rocha les aborde comme des conséquences de cette dernière. « Nous sommes infiniment, éternellement enfants des ténèbres, de l'inquisition, de la convention ». Le processus de colonisation n'aurait été qu'une transposition des modèles politiques européens du XVIème siècle telles que More les décrit dans son ouvrage. Les mêmes mécanismes politiques se reproduiraient de manière cyclique depuis cinq cents ans. Se dessine ici le propos de Glauber Rocha : ces schémas répétitifs que l'on retrouve dans les deux œuvres et qui sous-tendent au système oppressif mis en place au Brésil, seraient des conséquences de la colonisation. A ce titre nous retrouvons de nombreuses références à l'histoire du Brésil dans *Le Dieu noir et le diable blond* : au massacre de Canudos, à la mort de Lampião et de son épouse Maria Bonita, à la découverte du Brésil. Lorsque pour la première fois Manoel et Rosa rejoignent São Sebastião au sommet du « Mont Saint », celui-ci nous informe qu'il s'agit du *Monte Pascoal*, baptisé ainsi par Pedro Alvares Cabral. Et c'est d'ailleurs de l'autre côté de ce mont qu'est supposée se trouver l'île merveilleuse qui obsédera Manoel tout au long du film. Dans cette

séquence, Sebastião porte deux drapeaux. Ceux-ci ressemblent au drapeau que tient Diaz dans *Terre en transe*. Ils ont par ailleurs l'allure de voiles de bateau.



Par ailleurs, il est avéré que le navire de Pedro Alvares Cabral a accosté sur les côtes de l'actuel état de Bahia. Donc sur le littoral Est du *sertão* de *Le Dieu noir et le diable blond*. Le caractère symbolique de la plage à laquelle arrivent finalement Manoel et Rosa prend ici tout son sens puisqu'elle fait référence à celle qui a vu débarquer les premiers navigateurs portugais. Cette traversée du *sertão* aurait mené les deux protagoniste au lieu originel de la nation. Cela nous amène à une nouvelle lecture de *Le Dieu noir et le diable blond*. Tout d'abord que le récit de Glauber Rocha retrace l'histoire du Brésil jusqu'à ses origines et y appose un constat amer : l'Eldorado dont rêvaient les navigateurs du XVIème siècle est illusoire, la colonisation a été un échec et a mené tout un peuple à l'aliénation. De plus, si l'on considère Manoel comme symbole de la prise de pouvoir par le peuple, en faisant aboutir son voyage onirique sur cette plage, Rocha prône la destruction de tout ce qui est conséquentiel de la colonisation. En substance la thèse de Rocha est la suivante : pour sortir de la réalité vécue, ici de l'oppression subie par le peuple brésilien, celui-ci se doit de remettre en question les structures originelles à partir desquelles a été bâtie la nation. En d'autres termes, sortir du « conditionnement colonialiste »²⁶.

26. Termes employés par Glauber Rocha dans son manifeste « L'esthétique de la violence »

En créant un diptyque cinématographique avec *Le Dieu noir et le diable blond* et *Terre en transe*, Rocha joue sur la définition contemporaine de l'utopie : celle-ci existe bel et bien puisqu'il s'agit du Brésil mais il ne s'agit plus d'un idéal mais d'un contre-idéal. En ce sens, le caractère irréalisable du fantasme de More est bien confirmé. Mais non parce qu'il relève d'un idéal inatteignable mais parce que les procédés par lesquels More considère que cet idéal pourrait être atteint sont eux même vecteur d'injustices sociales et d'aliénation. Rocha n'utilise plus l'utopie comme une hypothèse plausible qui inviterait le spectateur à remettre en question la réalité vécue, elle devient elle même cette réalité vécue. Cette île fantasmée par Manoel se métamorphose en allégorie des rouages politiques en place au Brésil. Rouages qui sont eux mêmes responsables de la situation dans laquelle Manoel se trouve et qu'il essaie de fuir en recherchant l'île. Une boucle infernale, en somme. Boucle que nous retrouvons dans la structure de *Terre en transe*. Les première et dernière parties du film se font écho, toutes deux construites autour d'un montage alterné mettant en relation le sacre de Diaz, la capitulation de Vieira, des plans aériens de l'île et la mort de Paulo Martins. Boucle qui nous renvoie à celle vécue par les personnages de Sécheresse, *Le Dieu noir et le diable blond* et de *Les Fusils*, voués à errer éternellement dans le *sertão*. Boucle qui se répercute sur tous les éléments composites de l'espace *sertanejo* : Sebastião, Corisco et les autres sont empreints des fondements idéologiques propres à la colonisation. Ils existent en conséquence ou en réaction à ces fondements. Le système d'exploitation et d'oppression que dépeignent les cinéastes serait une conséquence directe de la colonisation.

Récapitulation : En 1967, Glauber Rocha réalise *Terre en transe*. Le film se déroule dans le pays fictif d'Eldorado et en relate les rouages politiques. Dès l'introduction du film, nous comprenons qu'il s'agit de l'île fantasmée par Manoel dans *Le Dieu noir et le diable blond*. Mais à l'intérieur de cette île, le cinéaste nous donne à voir une société corrompue et oppressive. De plus, il apparaît que le

concept d'utopie est intrinsèquement lié aux grandes découvertes du XVIème siècle et donc à la colonisation du continent américain. La société idéale théorisée dans *L'Utopie* de 1516, Thomas More l'envisage au travers d'un processus de colonisation. En abordant les deux œuvres comme un diptyque cinématographique et au vu du lien direct entre utopie et colonisation, nous arrivons au propos central de Glauber Rocha. L'île que Manoel tente désespérément d'atteindre pour sortir de la réalité vécue dans le *sertão* serait elle même créatrice du système oppressif mis en place. Elle ne serait que le fruit de l'imaginaire collectif européen du XVIème siècle, concrétisé par le processus de colonisation.

Conclusion

En voyant en l'île merveilleuse de Manoel une référence au concept d'utopie, nous arrivons à une série de conclusions quant à l'oeuvre de Rocha. Tout d'abord que cette île merveilleuse revêt un caractère critique intrinsèque. Son utilisation par le cinéaste amène le spectateur à remettre en question la réalité vécue dans le *sertão*. En ce sens, par sa seule existence, l'île appuie la dénonciation qu'établit Rocha dans son film. Ensuite, abordée comme mode de réflexion politique, cette île confère à *Le Dieu noir et le diable blond* un caractère politique propre. Son oeuvre serait un acte de résistance voué à éveiller les consciences populaires. Rocha verrait en Manoel, « l'Homme du peuple », l'élément déclencheur potentiel d'un renversement de l'ordre établi. Cependant, lorsque Rocha donne vie à cette île merveilleuse dans *Terre en transe*, nous comprenons que le propos du cinéaste est nettement plus fataliste. Cette île tant fantasmée par Manoel serait elle même créatrice du système d'exploitation et d'oppression que celui-ci essaie de fuir. Cet idéal serait empreint des fondements idéologiques qui sous-tendaient au processus de colonisation du continent américain. Et c'est justement ces fondements idéologiques que Rocha considère à la base de l'oppression. Manoel, enfermé dans une boucle infernale part en quête d'un idéal qui s'avère être la base de cet enfermement. Celui-ci serait donc amener à se reproduire éternellement et de manière cyclique sans la destruction des fondements idéologiques sur lesquels s'est bâtie la nation.

A l'issue de la seconde partie de notre développement, nous voyons que le constat que font les cinéastes sur la situation socio-politique de leur pays est amer. Bien que ce constat, nous l'avons vu chez Glauber Rocha, soit d'ordre général, il nous paraît évident que la dictature militaire ait influencé leurs propos. Instaurée en 1964, elle perdurera jusqu'en 1985 entraînant une chute considérable de la production cinématographique nationale ainsi que l'exil de nombreux artistes. Le Cinema Novo prendra fin en 1974. Si ce mouvement n'a pas duré longtemps, les films qui le composent restent des oeuvres majeures du patrimoine culturel brésilien.

Nombre de cinéastes contemporains s'en sont inspiré. Aussi, lorsque Walter Salles réalise *Central do Brasil* en 1998, c'est dans le *sertão* qu'il choisit de faire évoluer ses personnages. Il nous paraît donc intéressant d'analyser la manière dont celui-ci aborde ce paysage afin de comprendre la vision du Brésil post-dictatorial qui en transparaît.

PARTIE III – UN AUTRE *SERTÃO*

Introduction

Plus de trente ans sépare la réalisation de *Central do Brasil* des œuvres cinémanovistes. Il apparaît pourtant que Walter Salles en ait été profondément influencé: son récit se construit autour de la quête de deux personnages contraints d'errer dans le *sertão*. Mais nous verrons que malgré la multitude d'éléments qui reviennent dans son oeuvre, sa manière d'aborder le *sertão* diffère radicalement de celle des cinémanovistes. Salles en fait un espace de délivrance. Il en va de même pour la question de l'idéal poursuivi par les protagonistes de *Central do Brasil*. il s'agit encore d'un lieu, qui plus est d'un lieu lointain et en apparence innaccessible. Mais cette fois ce lieu idéal n'est pas utopique, il s'agit juste d'un autre lieu, bel et bien réel : le *sertão*.

Chapitre 1 – Espace de délivrance

La fin des années 60 est marquée par l'endurcissement du régime militaire au Brésil. En 1969, l'état met en place une entreprise publique de production et de distribution de films, *Embrafilme*. Progressivement, les réflexions autour de la situation du pays disparaissent de la production cinématographique officielle. De nombreux artistes sont arrêtés et emprisonnés. Parmi eux figure Glauber Rocha. En 1985, l'élection de Tancredo Neves marque la fin du Régime militaire. En déclin depuis le début des années 80, la *Embrafilme*, est définitivement fermée en 1990. Succédant à cette fermeture, la loi sur l'audiovisuel de 1993 marque l'avènement d'un nouveau cinéma brésilien.

Walter Salles signe son second long-métrage en 1995, *Terra Estrangeira*, co-réalisé avec Daniela Thomas. Ils y racontent l'histoire d'un jeune étudiant perdu et fauché, Paco. A la mort de sa mère, celui-ci se lance dans le trafic de diamant entre le Brésil et le Portugal. Walter Salles raconte que l'idée de réaliser ce film lui est venu à la contemplation d'une photo de Jean-Pierre ferreau -Boa Vista, 1987- représentant l'épave d'un navire échoué sur la côte Capverdienne. Walter Salles et Daniela Thomas affirment avoir vu en cette photographie « l'emblème de l'exil ».

En 1998, Walter Salles réalise *Central do Brasil*. Il y raconte l'histoire de Dora et Josue, contraints de traverser le *sertão* après que Josue ait perdu sa mère. A la lecture du synopsis de *Central do Brasil*, nous remarquons que celui-ci présente un certain nombre de similitudes avec les films que nous avons analysé dans notre première partie: un couple de personnages, contraint de voyager dans le *sertão* à la recherche d'un idéal salvateur.

Dés l'ouverture du film de Walter Salles, nous retrouvons la thématique de l'enfermement. La séquence d'ouverture, divisée en 5 plans, se déroule à l'intérieur

de la gare centrale de Rio de Janeiro, point de convergence des transports de la ville et de sa périphérie. A la manière d'un documentaire, les premiers plans montrent le transit journalier de la population carioque à l'intérieur de cette gare. La composition des plans choisis par le réalisateur confèrent à cet espace des allures de prison : les dédoublements de cadres montrent les foules se déplacer dans des espaces exigus ou derrière des barreaux. Cette impression est d'ailleurs soulignée par la lettre qu'une femme écrit à son mari emprisonné : « *Toutes ces années que tu vas passer enfermé là bas, moi je les passerai enfermée ici dehors* » .



Dés les premières images, Walter Salles pose un des éléments principaux de sa vision du Brésil contemporain : c'est dans l'espace urbain que se cristallise la majorité des problèmes socio-économiques du pays. C'est en fuyant Rio de Janeiro pour le *sertão* que Josue retrouvera foyer et repères aux côtés de ses frères. Le *sertão* passe d'un espace que les personnages tentent à tout prix de fuir à un espace d'accueil.

Dans *Central do Brasil*, la gare fait office de point de départ. Dora y travaille comme écrivain public. C'est parce que la mère de Josue fait appel à Dora que les deux protagonistes se rencontrent. La mère de Josue meurt renversé par un autobus

dans les premières minutes du film et Josue se retrouve contraint d'errer à l'intérieur de cet espace hostile et dénué d'humanité. Dans cette gare, nous retrouvons les mêmes processus de déshumanisation que nous avons observé dans les œuvres cinémanovistes. Dans une séquence qui se déroule à l'intérieur de la gare à la tombée de la nuit, une horde d'enfants visiblement sans domiciles est violemment chassée par les gardes de sécurité. Josue, seul, passe la nuit à dormir sur un carton dans un coin de la gare. Le reconnaissant, Dora décide de lui venir en aide. Mais nous comprenons rapidement que ses agissements sont intéressés. Celle-ci a l'intention de le vendre à un bandit notoire, chef de la sécurité de la gare. La vie en métropole telle qu'elle est décrite par Walter Salles ne laisse place à aucune humanité et c'est pour le prix d'une télévision neuve qu'un enfant est vendu à des trafiquants d'organes. Ce même garde de sécurité, nous le verrons abattre un homme d'un coup de revolver après que celui-ci ait tenté de dérober un baladeur audio vendu sur le marché. La question du « devenir animal » telle qu'elle est développée par Glauber Rocha se retrouve alors à deux niveaux dans *Central do Brasil*. A un premier niveau, Walter Salles nous tire le portrait d'une société au sein de laquelle la vie humaine n'a pas plus de valeur qu'un objet bas de gammes. La perte de repères se traduit alors par une incapacité du brésilien métropolitain à faire preuve de la moindre empathie. Tel que nous le montre Walter Salles dans son film, il s'agit d'une société au sein de laquelle les inégalités sociales poussent les individus à adopter des comportements d'une cruauté extrême. À un second niveau et en conséquence du premier, il s'agit pour Walter Salles de montrer l'impossibilité pour l'individu de subsister au sein de cette même société sans adopter cette « logique animale ». Prise de remords après avoir vendu Josue, Dora retourne le chercher et se retrouve dans l'impossibilité de rester à Rio de Janeiro. Elle décide donc d'accompagner Josue dans son voyage pour le nord-est du pays afin que celui-ci retrouve son père.

Nous retrouvons donc la même structure narrative que dans *Le Dieu noir et le diable blond* : deux personnages, exclus du lieu auquel ils appartiennent se retrouvent contraints d'errer au milieu du désert *sertanejo* à la recherche d'un idéal.

Seulement cette fois, cet idéal est envisagé dans le *sertão*. Celui ici est abordé comme une alternative à l'enfermement vécu dans la métropole. Le système d'exploitation et d'oppression a été transposé à Rio de Janeiro. Et c'est justement pour fuir ce système déshumanisant que les protagonistes entament leur voyage pour le *sertão*. Dans notre première partie, nous avons établi que les cinémanovistes utilisent les figures propres à la mythologie sertaneja pour appuyer leur propos. Ces figures nous les retrouvons dans *Central do Brasil*. Mais celles-ci revêtent une fonction inverse : la relation qui s'établit entre elles et les personnages n'est plus vectrice d'aliénation mais au contraire, de délivrance.

Arrivés à un point relais, Dora décide de laisser Josue continuer son voyage seul. Il est endormi et Dora en profite pour le confier au conducteur. Mais alors qu'elle s'apprête à prendre l'autocar de retour pour Rio de Janeiro, Josue réapparaît. Qui plus est, il a oublié le sac dans lequel se trouvait l'argent de Dora. Les deux autocars sont repartis et les protagonistes se retrouvent perdus et sans moyens au milieu de nulle part. C'est à ce moment là qu'ils font la rencontre de Cesar. Interprété par Othon Bastos – l'acteur qui jouait le rôle de Corisco dans *Le Dieu noir et le diable blond* – Cesar est un routier évangéliste. Celui-ci leur offre de la nourriture et leur propose de monter dans son camion. Il finira par amener les protagonistes jusqu'au supposé village du père de Josue. Nous voyons en Cesar une allusion au personnage de São Sebastião. Démunis et sans repères, Manoel et Rosa se joignaient au gourou qui leur promettait de les mener à l'île. Il en va de même pour Dora et Josue vis à vis de Cesar. A l'instar de Sebastião, Cesar est un personnage religieux. Cependant, la relation qui s'instaure entre le duo de protagonistes et Cesar n'a rien d'aliénant, celui-ci est un personnage chaste et solitaire et les mènera à bon port. Dora finit d'ailleurs par s'éprendre de lui.

La thématique de la religiosité revient à plusieurs reprises dans *Central do Brasil*. Après avoir été abandonnés par Cesar, Josue et Dora montent à bord d'une camionnette pour continuer leur voyage. Assis sur la remorque, ils sont entourés

d'une foule de croyants qui chantent et prient. Ce groupe fait d'ailleurs référence à la horde de mystiques de *Les Fusils*. Mais contrairement à cette foule affamé que nous suivions dans le film de Ruy Guerra, Les croyants de Salles ont l'air heureux et bien nourris. Un homme offre de la nourriture à Josue. Ce voyage en camionnette aboutit à *Milagres*, village dans lequel se déroule *Les Fusils*. Une immense procession y a lieu. Encore ici le retournement est notoire : les croyants affamés et les militaires du film de Guerra ont disparus. Josue et Dora y trouveront prospérité en amassant une importante somme d'argent. Dora devient l'écrivain public du village. Elle écrit les lettres adressées à l'idole des pèlerins, le *Padre Cicero*.²⁷ La sécheresse qui décimait le village de *Milagres* en 1963 a elle aussi disparu et nous entendons un homme remercier « le père » d'avoir irrigué ses plantations.

Les personnages du guerrier et des militaires ont complètement disparu du *sertão* de Salles. Le *sertão* n'est plus une zone de guerre. Ces figures, nous les retrouvons dans la métropole où policiers et bandits ne font qu'un. La thèse de Walter Salles se confirme, les problèmes socio-économiques du Brésil se cristallisent dans la métropole, c'est dans l'espace urbain que se dessine le système d'exploitation et d'oppression. Les personnages sont amenés à procéder au parcours inverse des *retirantes*. Le *sertão* se présente au contraire comme un espace de salut. L'opposition urbanité / ruralité s'exprime d'ailleurs à un niveau formel. Après leur traversée en camionnette, les protagonistes pensent être arrivés à bon port. Ils entrent dans une ferme – une *fazenda*²⁸ - qu'ils pensent être celle du père de Josue. Traversant la propriété en courant, Josue se retrouve nez à nez avec un enfant. Une barrière les sépare. Le montage en champs / contre champs souligne la confrontation, exarcébée par un changement de tonalité musicale.

27. Cicero Romão Batista (1844-1934), dit *Padre Cicero* est un prêtre catholique idolâtré par la population nordestine.

28. *Fazenda* : domaine agricole



Cette séquence est aussi l'occasion de faire référence au chemin qui traversait le Mont Saint dans *Le Dieu noir et le diable blond*. C'est au bout de ce chemin que Manoel pensait trouver l'île. Arrivés devant la supposée propriété de Jesus, Josue ouvre le portail et se met à courir. Un traveling ascendant nous dévoile peu à peu le chemin dessiné sur le sol. De par sa forme et ses caractéristiques, il fait directement référence à celui que nous montrait Glauber Rocha. Mais cette fois, le chemin mène quelque part et ce quelque part, à ce stade du film, c'est le but même de la quête menés par Josué et Dora.



Nous avons vu dans notre première que l'évolution dans le sertão conduisait les personnages à la perte de leur équilibre mental. Dans *Central do Brasil*, la quête menée par les protagonistes se révèle au contraire libératrice. Dans la première partie du film, Dora nous est présentée comme un personnage cynique et dénué d'empathie. Écrivain public, elle écrit des lettres qu'elle n'envoie pas et qu'elle prend plaisir à déchirer. Son absence d'empathie la poussera même à vendre Josue à un bandit notoire pour le prix d'une télévision. Tout au long de son parcours dans le *sertão*, Dora retrouve empathie et amabilité. Arrivés au village de *Milagres*, une gigantesque procession a commencé. Les deux protagonistes se chamaillent et Josue, fâché, part en courant. Dora tente de le rattraper mais, prise de vertige, elle s'effondre. Le lendemain, celle-ci se réveille dans les bras de Josue, elle est métamorphosée. Le *sertão* aurait eu un effet thérapeutique sur sa personnalité. À ce titre, notons que le prénom Dora n'est pas choisi au hasard. Il fait référence au cas de Dora dans l'ouvrage de Sigmund Freud, *Fragment d'une analyse d'hystérie*. La patiente de Freud avait pour particularité de présenter de forts traits névrotiques ainsi qu'une relation au père problématique. Le parcours de Dora dans *Central do Brasil* prendrait alors la tournure d'un parcours analytique comparable à une psychanalyse freudienne. Et celle-ci, comme transformée, insistera pour poster les

lettres qu'elle écrit dans le village de *Milagres*. Dans la dernière partie du film, elle finira même par écrire une lettre à Josue.

Dans la symbolique de la lettre, récurrente dans le film de Walter Salles, nous retrouvons également la question des liens. Dans les œuvres des cinémanovistes, ces liens se révélaient problématiques et destructeurs. L'appartenance à un groupe y était vecteur d'aliénation. Dans la gare de *Central do Brasil*, c'est l'absence de lien qui se révèle problématique. Alors que Josue vient de perdre sa mère, il s'y retrouve livré à lui-même. La nuit tombe et il est assis sur un banc, seul, il sanglote. Les voyageurs qui traversent le hall passent à côté de lui et l'ignorent, leurs silhouettes ont l'allure de fantômes.



Dora, par sa fonction d'écrivain public, est justement supposée permettre l'élaboration de ces liens. D'une part, elle est l'interlocuteur privilégié de la population carioque. Les voyageurs, le temps d'une lettre, lui confient leur intimité. De plus, elle est censée servir de relais entre la métropole et le reste du Brésil. En déchirant les lettres, Dora déchire ce qui est peut-être la seule forme de liens que ses clients entretiennent avec l'extérieur. Cette gare, froide et inhospitalière se reflète dans les personnages qui y évoluent. L'absence de liens, inhérent à la métropole devient vecteur de dépersonnalisation. A l'inverse, tout au long de leurs parcours dans le *sertão*, Josue et Dora trouveront aide et réconfort auprès de la population.

Auprès de Cesar d'abord mais aussi auprès d'inconnus qui se démontrent disponibles et chaleureux. Le lien qui les unit subira également une évolution radicale. Alors que celui-ci se tisse parce que les personnages y sont contraints, ceux-ci finissent par développer une relation indéfectible. Enfin, le voyage en lui-même est une question de lien puisqu'il s'agit de renouer des liens familiaux. Et c'est dans le *sertão* que cette réunion devient possible, Josue y retrouve ses frères.

La quête, la recherche d'un idéal est inhérente aux voyages des différents personnages. Pour Josue, cet idéal se trouve en la figure de son père. C'est pour le retrouver que les protagonistes entament leur voyage au travers du *sertão*. Cette image du père est récurrente dans *Central do Brasil*. Aussi, nous entendons Dora faire référence à son propre père à plusieurs reprises, toujours avec mépris. La quête dans le *sertão* sera l'occasion pour elle de se réconcilier avec la figure paternelle. C'est du moins ce qu'elle exprime dans la lettre qu'elle écrit à Josue dans la dernière séquence du film. Mais nous voyons un double sens dans cette recherche de père : « Père » du latin « pater » se dérive en « patria », la « patrie ». Ce père, ferait donc également référence à la nation brésilienne, au Brésil originel qui deviendrait alors l'objet de la quête des personnages.

Chez les cinémanovistes, le *sertão* apparaît comme un territoire hostile, aliénant et qui emprisonne les personnages. Dans *Central do Brasil*, il apparaît au contraire comme un territoire salvateur. Outre les éventuels changements socio-économiques apparus dans le nord-est du Brésil au cours des 35 années qui séparent les réalisations des oeuvres, il apparaît que le changement de point de vue ait lieu à un niveau métaphorique. Chez Walter Salles, il ne s'agit plus de contenir le Brésil dans une zone géographique symbolique, mais de créer une relation « avant/après » en utilisant le *sertão* comme le lieu originel, et ce en opposition aux métropoles du sud. Il apparaît donc que la thèse développée par Walter Salles est celle qu'un retour aux origines est indispensable au peuple brésilien. L'image classique des *retirantes* quittant le nord-est pour trouver travail et prospérité dans les métropoles est

complètement inversé. Le *sertão* deviendrait alors une sorte de terre promise, d'idéal. Les prénoms de la fratrie vont d'ailleurs dans ce sens : Isaïe, Moïse et Josué.

Isaïe est le prophète qui annonce la puissance de Dieu ; Moïse celui qui reçoit les tables de la loi, celui qui aperçoit la Terre promise, mais ne la foulera pas. Son successeur est Josué qui fait pénétrer le peuple élu dans la Terre Promise²⁹

Nous l'avons vu, les références aux oeuvres cinémanovistes sont récurrentes chez Walter Salles. Aussi, tout porte à croire que cette Terre Promise fait référence à l'île merveilleuse de Manoel. Cette île, comme le proclame Sebastião à ses fidèles, se trouve de l'autre côté du *Monte Pascoal*, du « Mont Saint ». Et comme le dicte la mère de Josue à Dora au début de *Central do Brasil*, Jesus habite «*na volta da pedra* » - « de l'autre côté de la pierre ». De plus, lorsque, à la fin du film, Dora reprend l'autobus pour Rio de Janeiro, celui-ci se dirige vers ce même mont.



Le *sertão* auquel aboutit Josue serait donc cette terre idéale dont rêvait Manoel. Pourtant, celle-ci est bien concrète. Il ne s'agirait donc pas d'une utopie, ou alors d'une utopie réelle, existante, d'une hétérotopie.

29 Cristina Duarte-Simões, « Errance et renaissance dans le film brésilien *Central do Brasil* de Walter Salles », in *Cahier d'études romanes*, Toulouse, 2007, p. 251.

Récapitulation : En 1998, Walter Salles réalise *Central do Brasil*. Les références aux cinéastes du *Cinema Novo* y sont récurrentes : le *sertão* et ses éléments composites y sont réutilisés. Cependant, nous observons un renversement dans l'usage de cet univers. Le *sertão* serait devenu un espace salvateur.

Chapitre 2 – Un *sertão* hétérotopique

Il y a d'abord les utopies. [...] Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les autres emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.³⁰

Dans une émission réalisée par France Culture le 7 décembre 1966³¹, Michel Foucault introduit l'hétérotopie, concept dont il reprendra la typologie au cours d'une conférence donnée au Cercle d'Etudes Architecturales en 1967 et dont il n'autorisera la publication qu'en 1984. Celui-ci part d'un constat : outrepassant les préoccupations propres au XIX^{ème} siècle, l'époque actuelle est celle de l'espace.

Nous sommes à l'époque où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau³²

30. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, p. 48.

31. Michel Foucault, *Les hétérotopies*, [Enregistrement audio], Diffusé en décembre 1966, France Culture.

32. M, Foucault, *op. Cit.*, p. 46.

Partant de ce postulat, Foucault développe ce qui fera office d'introduction de sa conférence et de laquelle nous retiendrons trois points fondamentaux. Tout d'abord, qu'il est impossible de dissocier l'espace et le temps en le sens que l'espace a une histoire. Ainsi, l'espace tel qu'il était envisagé à l'époque Moyen Age serait « espace de localisation », au XVIIème siècle de Gallilée, « espace de l'étendue » et, de nos jours, celui de « l'emplacement ». L'emplacement, Foucault le définit « par les relations de voisinages entre points ou éléments ».³³ Ensuite, qu'un des questionnements majeurs que pose la problématique de l'emplacement est celle propre à la démographie. Ainsi :

ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde [...] c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin³⁴

Enfin, que l'espace peut-être envisagé comme un espace « du dedans » et comme un espace « du dehors ». Cet « espace du dehors », selon Foucault, est un espace hétérogène composé « d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables ».³⁵ Parmi ces emplacements, deux sont en rapport avec tous les autres et malgré tout, les contredisent : l'utopie et l'hétérotopie.

Foucault dégage six principes permettant une description systématique du concept d'hétérotopie. Le premier principe *est qu'il n'y a pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies*³⁶. A ce premier principe, il adjoint deux

33 *Ibidem*, p. 46.

34 *Ibidem*, p. 46.

35 *Ibidem*, p. 46.

36 *Ibidem*, p. 47.

sous-catégorie selon que l'hétérotopie soit issue d'une société « dites primitives » ou non. Ainsi, les hétérotopies issues des sociétés « dites primitives » sont des « hétérotopies de crise » : « c'est à dire qu'il y a des lieux privilégiés ou sacrés ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. »³⁷ Le deuxième principe est que, « au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner de façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister ».³⁸ A la formulation du troisième principe, Foucault donne l'exemple du cinéma : salle rectangulaire au fond de laquelle un monde en trois dimensions est projeté sur un tableau en deux dimensions. Car « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ».³⁹ Le quatrième principe est celui selon lequel « les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est à dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ».⁴⁰

Il y aurait donc des hétérotopies liées à l'accumulation du temps et des hétérotopies liées « au temps dans ce qu'il a de plus futile »⁴¹. Des musées et des bibliothèques d'une part, en tant que ceux-ci ont pour vocation d'accumuler le temps à l'infini. D'autre part, les paillotes du Club Méditerranée qui, permettant un retour aux modes de vie primitifs, abolissent le temps. Le cinquième principe : « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables »⁴². A ce titre il y aurait d'une part les hétérotopies auxquelles on accède sous la contrainte - Foucault donne l'exemple des prisons - ou en se soumettant à des rites ou des purifications - les hamams qui précèdent l'entrée dans la Mosquée par exemple. D'autre part, les hétérotopies a

37. *Ibidem*, p. 47.

38. *Ibidem*, p. 47.

39. *Ibidem*, p. 48.

40. *Ibidem*, p. 49.

41. *Ibidem*, p. 49.

42. *Ibidem*, p. 49.

priori ouvertes mais qui « cachent de curieuses exclusions »⁴³. Foucault donne l'exemple des chambres anciennement communes dans les grandes fermes du Brésil, au sein duquel tout voyageur était convié à rester mais sans jamais pouvoir pénétrer dans la maison elle-même. Le sixième principe, enfin : les hétérotopies ont, « par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon ».⁴⁴

Ce qui donne tout le sens et la force aux images de Glauber Rocha est sa capacité à synthétiser plusieurs siècles d'histoire au sein d'un seul et même espace, le *sertão*. L'histoire s'y répète de manière cyclique. Ce qui sous-tend à l'instauration de la dictature dans *Terre en Transe* n'est qu'une reproduction des schémas déjà mis en place au moment de la colonisation. L'errance, le déplacement perpétuel auquel est voué Manoel, comparable à celui des *retirantes* en est la métaphore : les structures politiques brésiliennes n'évoluent pas, elles se déplacent.

La question du déplacement apparaît dès les premières images de l'oeuvre de Salles. Le titre lui-même en démontre l'importance: *Central do Brasil*, la station centrale de Rio de Janeiro, le point de convergence des transports urbains et périurbains. La gare et son corollaire, le train, constituent un « extraordinaire faisceau de relations »⁴⁵ entre une multitude de points. Nous parlons d'ailleurs de réseau de transports. Au travers de cette gare, Salles pose les fondements de sa réflexion : les problématiques relatives aux questions d'espace et plus particulièrement aux questions d'emplacement. La gare, c'est l'emplacement de

43. *Ibidem*, p. 49.

44. *Ibidem*, p. 49.

45. *Ibidem*, p. 46.

passage par excellence : nous y transitons, ne nous y arrêtons pas. C'est l'emplacement de l'anonymat, de la dépersonnalisation. En un sens, celui de la déshumanisation. Aussi, à la mort de sa mère, Josue y transitera à la manière d'un chien errant : dormant à même le sol la journée, chassé par les gardes de sécurité à la tombée de la nuit. Il y sera vendu. C'est par la gare et par le réseau qui s'y déploie que sont dessinés, définis, les types de circulation, les relations de voisinage, les types de stockage des éléments humains. C'est dans cette gare que se trouve le train qui ramène Dora dans sa banlieue dortoir et dans cette même gare que Josue échoue. C'est enfin à l'image de cette gare que Dora, en tant qu'écrivain public, fait office de point de convergence d'une série d'informations destinées à être distribuées en différents points de l'espace par le biais du réseau postal brésilien. Mais Dora ne les envoie pas, ces lettres sont stockées dans un placard.

Tout porte à croire que Salles s'inspire des écrits de Foucault lorsqu'il réalise *Central do Brasil*. L'espace y est abordé en tant qu' « espace de l'emplacement ». Et l'espace qui intéresse Salles, c'est le Brésil. Cette gare, la *Central do Brasil*, en est le point de cristallisation, la métonymie. Plus précisément, c'est la question de la démographie, celle de la place et de l'emplacement des hommes. Salles place son œuvre en continuité de celle de Rocha : seul le décor change, la situation reste la même. Des terres arides du *sertão* nous passons aux espaces impersonnels de la métropole. Mais l'enfermement y est tout autant vécu, l'espace y est tout aussi aliénant. Josue, comme Manoel, est contraint à l'errance, au devenir animal.

Dora décide de vendre Josue à un garde de sécurité de la gare. Prise de remord, elle retourne sur les lieux et le récupère en douce. Par ce geste, les deux protagonistes, se retrouvent exclus de leur espace, celui de la gare, celui de la métropole. Contraints de fuir, ils décident de partir dans le nord-est du Brésil à la recherche du père de Josue. Le point de départ, c'est la gare : emplacement aliénant, propice au devenir animal. Le point d'arrivée, l'objectif, est un point géographique déterminé. Le déplacement se fait en bus, par le réseau routier. C'est donc bien d'une

problématique liée à l'emplacement dont il s'agit. Plus concrètement, d'une problématique liée à l'emplacement humain : Dora et Josue n'ont plus leur place dans leur emplacement initial et c'est par une opération de déplacement, par une modification d'emplacement, qu'ils comptent la retrouver. A l'instar de Manoel, la recherche de Josue et Dora est celle d'un idéal, d'un espace salvateur, contrepoint de la réalité vécue. Mais à la différence de l'île que recherche désespérément Manoel, l'espace salvateur dont il s'agit ici est un espace réel. Une sorte d'utopie réelle, donc. En somme, une hétérotopie.

On n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin [...] On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes.⁴⁶

Depuis la découverte du Brésil par les colons portugais, le *sertão* est encre dans le subconscient national comme un lieu inaccessible. Le point de départ de la quête, ce qui pousse Josue et Dora à rejoindre les terres sertanejas, c'est qu'ils y sont contraints. Tout au long de leur parcours, d'étapes en étapes, d'emplacements en emplacements, les deux protagonistes se verront confrontés à un certain nombre d'obstacles. Notons par exemple la désillusion vécue par Josue lorsque celui-ci réalise que la ferme, supposément celle de son père, est en fait celle d'un inconnu. Celle vécue par Dora ensuite, tombée sous le charme de Cesar et qui le voit s'en aller. Le voyage lui même, semé d'embûches, apparaît comme une sorte de rituel d'entrée en un lieu interdit. Et la séquence du village en est le paroxysme puisqu'il s'agit littéralement d'un rituel de purification. Qui plus est, un rituel subi. Ces désillusions pourraient correspondre également à ce que Foucault appelle « de curieuses exclusions ». « On croit pénétrer et on est par le fait même qu'on rentre, exclu. »⁴⁷ Celui-ci parle d'ailleurs des chambres de passage, accessibles directement de l'extérieur, que l'on trouvait dans les fermes du XIX^{ème} siècle au Brésil. C'est

46. *Ibidem*, p. 47.

47. *Ibidem*, p. 48.

exactement dans ce type de chambre que Josue est reçu par la famille qu'il pensait être sienne.

Nous avons abordé la relation urbanité / ruralité mise en scène dans la rencontre de Josue et du jeune garçon de la *fazenda*. Ce type de dualité se retrouve dans une multitude de rencontres qui s'opèrent tout au long du voyage. L'exemple le plus probant est bien sûr la relation qui s'instaure entre Dora et Cesar. Les emplacements incompatibles dont parle Foucault dans son second principe se retrouvent ici à un niveau métaphorique. La distance qui sépare Dora et Cesar en fait des personnages presque antagoniques : l'un est chaste et empathique, l'autre se caractérise par son cynisme et son égoïsme. Il en est de même pour les rapports entre Dora et Josue. Et c'est en entrant dans le *sertão* que les deux personnages deviennent « compatibles »: leur relation subit une évolution radicale au lendemain du rite de purification auquel participe Dora contre son gré.

Comme le répète Josue tout au long du film, son père est charpentier et sait tout faire avec le bois. Ses deux frères sont également artisans. En quittant la violence de Rio de Janeiro, celui-ci s'éloigne de la modernité propre à la métropole. C'est d'ailleurs une des raisons qui explique le caractère emblématique du *sertão* : son isolement géographique l'a rendu étanche à la modernité et en a conservé les traditions. C'est pour accéder à cette modernité que les *retirantes* ont longtemps choisi d'émigrer. En optant pour le parcours inverse, Salles opère une sorte de retour dans le temps. Pour illustrer son quatrième principe, selon lequel les hétérotopies sont liées à des découpages du temps, Foucault prend l'exemple des musées et des bibliothèques et celui des club méditerranéens: les premiers en tant qu'ils accumulent le temps, les seconds en tant qu'ils l'abolissent. Le découpage du temps est central dans l'oeuvre de Rocha. Ses images ont la capacité de superposer plusieurs fragments d'histoire et de mettre en lumière leur lien de causalité. En un sens, l'oeuvre de Rocha tire sa substance de l'accumulation du temps. De « la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps »⁴⁸ Salles procède au schéma

48. *Ibidem*, p. 49.

inverse. Le récit progresse relativement à une régression temporelle. Plus les personnages avancent dans l'espace, plus celui-ci paraît archaïque. « Une nudité primitive et éternelle » .⁴⁹ Aussi, bien que leurs manières de procéder diffèrent, cette relation au temps et à l'histoire rassemble les deux cinéastes. Qu'on l'accumule ou qu'on l'abolisse, le temps se retrouve, « l'histoire de l'humanité [...] remonte jusqu'à sa source comme une sorte de grand savoir immédiat » .⁵⁰ Mais alors que Rocha procédait à son découpage du temps en vue d'établir les fondements de sa critique, Salles y voit au contraire une alternative à l'oppression.

Arrivés à destination, Josue et Dora cherchent la maison de Jesus, le père de Josue, et s'adressent à un ouvrier qui s'avère être Isaïe. Celui-ci leur indique la route. Un traveling ascendant nous dévoile le village dans son ensemble : les maisons qui le composent sont parfaitement similaires et alignées. Nous voyons là une référence aux villages des missions jésuites des Guaranis⁵¹ dont l'organisation était directement inspirée de *L'Utopie* de Thomas More. C'est d'ailleurs l'un des exemples que prend Foucault pour illustrer son sixième principe, celui qui donne à l'hétérotopie sa fonction par rapport à l'espace restant. Cette fonction se déploie en deux pôles extrêmes. Dans l'un, les hétérotopies « ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel »⁵². C'est exactement la fonction qu'attribue Rocha à son île merveilleuse. Dans l'autre, elles créent « un autre espace, un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné ».⁵³ Comme l'est le village dans lequel Josue retrouve ses frères. Ce village, par son arrangement, s'oppose à l'univers chaotique et déshumanisant des métropoles du sud. Et c'est cette nouvelle configuration spatiale qui permet à Josue de s'émanciper. Par la ressemblance de ce village aux Missions Jésuites, Salles rebondit sur une des thématiques centrales de

49. *Ibidem*, p. 49.

50. *Ibidem*, p. 49.

51. Villages construits par les jésuites en Argentine, Brésil et Paraguay aux XVIIème et XVIIIème

52. *Ibidem*, p. 49.

53. *Ibidem*, p. 49.

l'oeuvre de Rocha : la colonisation. La quête de Josue aboutirait à un espace directement inspiré de l'idéal colonialiste. Idéal que Rocha place au centre de sa dénonciation. Or nous apprenons par la suite que le père de Josue, a quitté le village. Et son nom est lourd de sens : Jesus. Métaphoriquement, c'est l'ordre religieux qui a disparu. Cependant, les étymologies respectives des substantifs « père » et « patrie » nous laisse à nouveau entrevoir un double sens dans la métaphore. Ainsi, ce serait la patrie, ou plutôt la patrie bâtie sur un ordre religieux qui a, ou doit disparaître. Le propos de Salles est énoncé : la nouvelle génération doit se réconcilier avec sa propre patrie et se la réapproprier. Et cette émancipation n'est possible qu'en se détachant des fondements du colonialisme portugais, à commencer par le paradigme religieux.

Récapitulation : Il apparaît que Walter Salles s'inspire des écrits de Michel Foucault lorsqu'il réalise *Central do Brasil*. Par sa référence au concept d'hétérotopie, celui-ci rebondit une nouvelle fois sur l'oeuvre de Glauber Rocha. Le *sertão* y est non seulement défini comme un espace de délivrance mais aussi comme un moyen pour la nouvelle génération brésilienne de se bâtir une identité propre.

Conclusion

Tout dans l'oeuvre de Walter Salles atteste de l'influence de Glauber Rocha : ses choix esthétiques, ses références et jusqu'à son propos. Au lendemain de la dictature militaire et alors que le cinéma reprend forme au Brésil, Salles témoigne d'une volonté de prolonger l'oeuvre de celui qu'il considère être le père du cinéma brésilien. Ce père qui a disparu et dont Salles part à la recherche. En jouant sur la symbolique de l'île merveilleuse, en faisant du *sertão* une hétérotopie, Salles repose la question de l'enfermement. Celui-ci n'est plus abordé comme une fatalité et c'est justement le *sertão* qui en devient une alternative.

Si l'on en croit le premier principe de la typologie de Foucault, « il n'y a pas une culture au monde qui ne constitue des hétérotopies »⁵⁴. Pris sous un autre angle, on pourrait dire que l'hétérotopie est indispensable au développement d'une culture. En d'autres termes, il n'y a pas de culture sans hétérotopie. C'est ce que prône Walter Salles dans son film. Cette redéfinition du *sertão* serait également une réponse à la question centrale du *Cinema Novo*, celle qui sous-tend à sa création : celle de l'identité culturelle. Le *sertão*, lieu hostile et inaccessible fait de rêves et de fantasmes, serait le terrain idéal pour que se déploie une culture authentiquement brésilienne.

En réalisant *Central do Brasil*, Walter Salles rend hommage au mouvement qui permit au cinéma brésilien de s'inscrire dans le patrimoine cinématographique mondial. Il rend hommage à son chef de file, père du cinéma brésilien, Glauber Rocha. Plus largement, le cinéaste rend hommage à l'hétérotopie qu'est le cinéma, y voyant un médium indispensable à la construction identitaire du peuple brésilien. *Central do Brasil* s'inscrit en prolongement et en réaction au fatalisme qui ponctuait

54. *Ibidem*, p. 47.

les œuvres cinémanovistes. Fatalisme qui a longtemps bercé le cinéma brésilien et que Walter Salles symbolisait dans l'épave de *Terra estrangeira*. Cette épave, Salles la ressuscite et la réincarne dans les autobus et les camions, prônant ainsi la construction d'une culture nouvelle, d'un nouveau Brésil, d'un nouveau cinéma.

« Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence, disait Foucault, dans une civilisation sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la police, la beauté ensoleillée des corsaires ». ⁵⁵

55. *Ibidem*, p. 49.

CONCLUSION

La problématique majeure qui sous-tend à l'éclosion du *Cinema Novo* est d'ordre identitaire. La volonté de proposer un cinéma typiquement brésilien a amené les cinéastes à développer une esthétique originale : l'esthétique de la faim. Le *sertão*, par ses potentialités narratives, est devenu le décor privilégié pour retransmettre cette faim. Nous en avons donc fait l'objet principal de notre développement en nous intéressant à l'évolution de sa représentation. Alors que les cinémanovistes en faisaient un espace enfermant et aliénant, un renversement s'est opéré au lendemain de la dictature militaire. Celui-ci apparaît au contraire comme vecteur d'émancipation.

Son histoire et ses caractéristiques naturelles confèrent au *sertão* une grande force symbolique. Les figures qui le composent dessinent une véritable mythologie. Les auteurs de *Sécheresse*, *Le Dieu noir et le diable blond* et *Les Fusils*, utilisent ces éléments pour dépeindre la société brésilienne de leur époque. Le territoire *sertanejo* y devient contenant géographique, le Brésil dans son entièreté y est incarné. Également contenant psychologique : l'évolution mental des protagonistes se reflète dans le paysage. A la veille de la dictature militaire, les cinéastes utilisent son potentiel symbolique pour dénoncer l'oppression vécue sur le territoire brésilien. Les personnages qui évoluent à l'intérieur de ce paysage se confrontent à un environnement hostile et aliénant. Ils tentent d'en sortir mais y sont enfermés. Contraints à l'errance, chacun d'eux se rattache à un idéal. Dans le cas de Manoel cet idéal revêt la forme d'une île merveilleuse. Celle-ci naît de la métamorphose du *sertão*. Mais en lui donnant vie, Glauber Rocha nous affirme que cet idéal est illusoire, l'île n'a rien de miraculeux, il s'y jouerait même ce qui sous-tend à l'oppression vécue dans le *sertão*. L'enfermement est donc double. Non seulement le *sertão*, par sa configuration, enferme les personnages, mais ceux-ci, en essayant d'en sortir, se retrouvent emprisonnés dans une boucle infernale qui les ramène

inévitablement, et de manière cyclique, dans le même espace. En nous intéressant à cette île, nous avons remarqué qu'elle fait référence à l'île imaginaire de *L'Utopie*. Et l'île que Thomas More théorise dans son ouvrage est envisagée selon un processus de colonisation. Par cette référence, Glauber Rocha tisse un lien essentiel, celui qui rattache l'enfermement à la colonisation. Les rouages politiques en place au Brésil se répéteraient de manière cyclique depuis sa découverte. Ce double enfermement serait donc intrinsèquement lié à la question identitaire que Rocha aborde dans son manifeste. Car selon Rocha, c'est sa condition de colonisé qui définit l'identité du *latino*. Au conditionnement politique et économique qui sous-tend à cette condition, nous apposerions donc un nouvel élément : le conditionnement idéologique. C'est cet aspect du conditionnement qui détermine l'enfermement perpétuel de Manoel. La nature de son idéal n'est qu'une conséquence des fondements idéologiques imposés par les colons portugais. Nous voyons que le constat de Glauber Rocha est d'un fatalisme inouï : l'essence de l'identité brésilienne réside dans cette émancipation chimérique, dans cette impossibilité d'accéder à une identité propre. Le *sertão* ne peut alors être que vecteur d'aliénation, cette identité est elle-même fondamentalement aliénante, ses fondements appartiennent à un « Autre ».

L'oeuvre de Walter Salles contient à elle seule toutes les thématiques que nous avons abordé au cours de notre développement. Nous y retrouvons tous les éléments. Cependant leur utilisation a diamétralement changé. Le *sertão* et ses éléments composites y sont redéfinis et dessinent un paysage salvateur, en opposition à l'enfermement vécu dans la métropole. L'idéal de Manoel y est également abordé. Mais celui-ci n'a plus la forme d'une île merveilleuse, il existe à l'intérieur du *sertão*. En un sens, c'est le temps et l'histoire qui ont permis sa métamorphose. Au lendemain de la dictature militaire et alors que nous assistons à une renaissance du cinéma brésilien, il paraîtrait que le cinéaste soit empreint d'optimisme. Cette renaissance cinématographique serait à l'image d'une potentielle renaissance identitaire. L'occasion de sortir du conditionnement politique et économique que Glauber Rocha développe dans son manifeste. Et ce, au travers

d'une nouvelle édification du territoire *sertanejo*, indépendante du paradigme colonial.

En réalisant son film, Walter Salles endosse une lourde responsabilité : il réinvente et réoriente le propos central d'un courant majeur du cinéma brésilien. La rupture qui s'opère dans les propos respectifs des cinéastes est peut-être le fruit de l'évolution historique, de la synchronie des cultures. Une préoccupation reste pourtant commune à la totalité des œuvres que nous avons analysé : la question de l'identité culturelle, de l'authenticité brésilienne, de la brésilianité. Dans l'optique d'en questionner la substance, les cinéastes utilisent un territoire qui par son enracinement dans le subconscient national et par sa force symbolique permet de développer un langage compréhensible par l'entièreté de la population. Un espace qui malgré son évolution au travers des époques est resté indispensable à toute forme d'expression artistique sur le territoire brésilien : le *sertão*.

FILMOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE

Notre bibliographie ne se limite pas aux seules études citées, mais elle comprend toutes les études consultées pour notre recherche.

Filmographie

- DIEGUES, Carlos, *Ganga Zumba*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- GUERRA, Ruy, *Les Fusils*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- MEIRELLES, Fernando, *La Cité de Dieu*, DVD. 2005. France : DTS Edition
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, *Sécheresse*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, *Rio 40°*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, *Rio, Zone Nord*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, *Qu'il était bon mon petit Français*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- ROCHA, Glauber, *Le Dieu noir et le diable blond*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- ROCHA, Glauber, *Terre en Transe*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- ROCHA, Glauber, *Barravento*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- ROCHA, Glauber, *Antônio das Mortes*, DVD. 1993. Suisse : trigon-film.
- SALLES, Walter, *Central do Brasil*, DVD. 2011. France : StudioCanal.
- SALLES, Walter, *Terre lointaine*, DVD. 2005. France : TF1 Video et Diaphana.

Bibliographie

Ouvrages :

- ARINOS DE MELO FRANCO, Alfonso, *L'Indien brésilien et la Révolution française*, Paris, La Table Ronde, 2005.
- BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*. Paris. Ed. Cerf, 1958.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Raizes do Brasil*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2012.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Visão do Paraíso*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2010.
- DA CUNHA, Euclides, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Wohnrecht, 2014.
- DEBS, Sylvie. *Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, 2002.
- ESTÈVE, Michel. *Le « cinema nôvo » brésilien 1*, Paris, M. J. Minard / Lettres Modernes, 1972.
- ESTÈVE, Michel. *Le « cinema nôvo » brésilien 2*, Paris, M. J. Minard / Lettres Modernes, 1972.
- FICAMOS, Bertrand. *Cinema novo : avant-garde et révolution*, Paris, Ed. Nouveau Monde, 2013.
- FACO, Rui. *Cangaceiros e fanaticos*, Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1988.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *L'esprit révolutionnaire*, Paris, Ed. Complexe, 1978.
- MORE, Thomas, *L'Utopie*, Bruxelles, UltraLetters, 2013.

- PASSEK, Jean-Loup. *Le cinema Brésilien*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1987
- RACAULT, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs : voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*, Rio de Janeiro, Record, 2006.
- RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'Utopie*, Paris, Seuil, 1997.
- SCHNAPPER, Dominique. *La communauté des citoyens*, Paris, Gallimard, 1994 p. 48
- VIANY, Alex, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 1999.
- XAVIER, Ismail, *Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail, *O Cinema Brasileiro moderno*, Porto Alegre, Ludy Livros, 2001.
- XAVIER, Ismail, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Périodiques :

- DUARTE-SIMÕES, Cristina « Errance et renaissance dans le film brésilien Central do Brasil de Walter Salles », in *Cahier d'études romanes*, N°17 Toulouse, 2007.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984.
- LAITH Khaled Ibrahim, « Qu'est ce que l'utopie ? » in *Dirasat, Human and Social Sciences Volume 43*, n° 1, Alger, 2016.

- MOREIRA, Elieser, « Ruy Guerra : Guerra sans frontières. » In : *Cinémas d'Amérique latine*. N° 7, Toulouse, 1999.
- ROCHA, Glauber. « Esthétique de la violence », in *Positif* N°73, Paris, 1966.
- ROCHA, Glauber, « Historia do Brasil », in *Jeune Cinéma*, N°79, Paris, juin 1974.
- ROCHA, Glauber, « Combats et morts du Cinema Novo », in *Jeune Cinéma*, N°79, Paris, juin 1974.
- SALEM, Helena, « Nelson Pereira Dos Santos – Doux guerrier », in *Cinémas d'Amérique latine*. N° 7, Toulouse, 1999.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. « Trajectoire dans le sous-développement. » In *Argumentos*. N°1 Paris, 1973.
- THOMAS, Erika. « Lieu d'errance : le sertao du cinema novo Brésilien. » in *Pandora*, N°10, 2010.