

## LA MYTHOLOGIE DU CINÉMA BRÉSILIEN

Cristiane FREITAS\*

Parler des cinéastes en général, et des cinéastes brésiliens en particulier, comme d'une « tribu » dans le sens maffesolien du terme a pour nous un sens dans la mesure où ils refusent de se reconnaître dans un projet politique où ils trouveraient les motivations leur permettant de faire du cinéma, comme c'était le cas dans les années 60, à l'époque du *Cinema Novo*. Depuis lors, les réalisateurs brésiliens font du cinéma sans but spécifique, leur motivation étant de plaire au public ; leur propre vécu est leur source de création et constitue leur dimension communautaire. Cela nous renvoie à la notion de vocation. L'« étrange vocation » (expression qu'a répandue le réalisateur brésilien Carlos Diégues) qu'a le Brésil pour le cinéma tient au fait que sa production se constitue de cycles où alternent des périodes de grand enthousiasme et des périodes de crise. C'est ainsi qu'au début des années 90 les films brésiliens ont disparu des salles pour y revenir dans une grande effervescence au milieu de la décennie, un redémarrage qui est resté connu sous le nom de *retomada* (reprise).

Ce phénomène nous amène à penser que le cinéma brésilien a gardé son « aura » (en tant que processus paroxystique dont la signification dépasse le domaine de l'art), sa façon à lui d'enchanter les gens. Selon Michel Maffesoli, l'« aura » appartient aux objets quotidiens qui font la culture, lesquels forment un « art du quotidien » qui « consiste à emblématiser tout l'indécidable, tout l'imprévu que recèle ce qui est habituel »<sup>1</sup>. Dans ce sens, l'image cinématographique peut être vue comme étant basée sur la vie courante. Mais le cinéma est aussi sous-tendu par quelque chose d'exceptionnel, par un engagement presque mystique procédant de l'enthousiasme et de la volonté de ceux qui veulent en faire.

Au Brésil, et nous pensons qu'il en va de même pour n'importe quelle cinématographie, le cinéma a toujours eu depuis sa naissance une place importante dans l'inconscient collectif. C'est pourquoi, malgré sa mort annoncée – en

---

\* Sociologue et responsable du Séminaire Franco-Brésilien au sein du CEAQ.

1 M. Maffesoli, *Au creux des apparences*, Paris, Plon, 1990, p. 108.

raison des mutations par lesquelles l'ont fait passer ces derniers temps les nouvelles technologies en termes de production, de diffusion, d'exhibition ainsi que de langage –, le cinéma brésilien a su se renouveler et se diversifier, restant bien vivant et continuant de servir d'important support à l'imaginaire local. Cela nous ramène à la notion de vocation, sur laquelle nous allons réfléchir en même temps qu'à ce que nous appelons ici la mythologie cinématographique.

La vocation, au sens étymologique, est un appel qui renvoie à quelque chose de l'ordre du sacré. On peut ici reprendre l'approche weberienne de la politique ou de la science comme vocation pour essayer de comprendre celle des brésiliens pour le cinéma. Pour Weber, un homme mûr – peu importe son âge – a conscience de la responsabilité qui est la sienne quant aux conséquences de ses attitudes et conduites, et il ressent cette responsabilité dans son cœur et dans son âme. Il agirait ainsi selon une « éthique de responsabilité » qui lui fait faire les choses de telle manière parce qu'il ne peut les faire différemment<sup>2</sup>.

Au Brésil, le cinéma s'est presque toujours fait dans des conditions adverses, d'où le caractère « exceptionnel » des personnes qui font le cinéma au Brésil. Étant donné le système complexe de supports financiers, les moyens techniques parfois manquants et la rareté de l'enseignement en la matière, le cinéaste brésilien fait nécessairement du cinéma par goût, en fonction d'un attrait particulier : d'un « appel » à voir et saisir les gens. De plus, au Brésil, le cinéma a toujours été considéré comme une manifestation culturelle importante et de prestige tant par les professionnels que par les intellectuels étant donné son engagement dans le renforcement des identifications locales et son souci de les montrer au reste du monde – sa propre essence lui permet d'assumer ce rôle. Ceci lui a conféré une aura mythique, quasiment sacrée. C'est ce processus qui a légitimé chez les réalisateurs brésiliens leur « éthique de responsabilité ». Une éthique qui, si elle a été refoulée dans les moments de crise (les périodes de latence), revient avec vigueur dès qu'arrive un moment d'apaisement.

Quant à la mythologie cinématographique, nous l'envisageons ici comme un système dynamique de communication symbolique, mode de signification et « forme » d'un récit. De fait, le cinéma représente à travers ses images un récit mythique formé d'une matière ayant été préalablement travaillée afin d'établir une communication significative.

Nous grefferons ici cette idée sur l'orientation épistémologique de la « sociologie figurative » chère à Patrick Tacussel pour poursuivre notre réflexion sur la mythologie du cinéma. Selon Tacussel, la notion de « figure » désigne la subjectivité d'une forme sociale dans son signifié historique et culturel, où le sujet et l'objet ne font qu'un dans l'acte de connaître – et l'image symbolique est le paradigme de cette figure. Il distingue ici trois niveaux de classification, dont

2 M. Weber, « A política como vocação », in *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, pp. 150 et 151.

nous ne retiendrons que celui qui concerne l'« historicité figurative », qui, en résumé, repose sur des images satisfaisantes ou refusées ayant été construites dans le passé, récent ou non, par l'existence ordinaire. Dans les films brésiliens actuels, on peut distinguer deux images marquantes : le *sertão* et son archétype, le *cangaceiro*.

Région aride du Nordeste marquée par la sécheresse et la pauvreté, le *sertão* a été surtout montré au cinéma depuis la naissance du *Cinema Novo* ; de même, la figure emblématique du *cangaceiro* – sorte de bandit et justicier qui a participé d'un mouvement social armé dans le *sertão* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930 – l'a été depuis le film homonyme de Lima Barreto, qui date de 1953. Aujourd'hui, cet univers filmique privilégie « les données de la continuité »<sup>3</sup> dans un retour à l'univers typique de certains films du *Cinema Novo*. Cette question est désormais souvent abordée par des réalisateurs issus de la propre région et ceci selon différents modes cinématographiques : le grand spectacle, comme dans *A Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) ; le film expérimental tourné davantage vers une rencontre visant un inventaire anthropologique, comme dans *Crede-mi* (Bia Lessa, 1997) ; la reprise du cycle du *cangaço*, comme dans *Baile Perfumado* (Paulo Caldas et Lírio Ferreira, 1996), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cairy, 1996) et *O Cangaceiro* (Aníbal Massini, 1997), « remake » de l'œuvre classique homonyme ; l'évocation des trajets familiers des migrations provoquées par la stagnation économique, la sécheresse, les systèmes d'exploitation et les fausses rhétoriques de la modernisation, comme dans *Sertão das Memórias* (*Les paysages de la mémoire*, José Araújo, 1996) ; le retour au traditionnel et aux origines selon la vieille idée qui oppose moralement la campagne à la ville, comme dans *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997) ; ou encore la référence aux images d'archives où apparaissent Lampião et son *cangaço*, comme dans *Os Sermões, A História de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989).

Notons à cet égard, et nous rejoignons ici Gilbert Durand, que la résurgence des anciens mythes tiendrait à la rencontre de limites dans le fait de modifier l'imaginaire. Ces limites concernent la prégnance que le mythe conserve d'une époque à l'autre et déterminent les choix dans ces modifications mythiques. Ainsi, à l'époque du *Cinema Novo*, ces images du Nordeste ont été développées autour de lignes esthétiques et idéologiques apparemment communes à tous ses cinéastes, comme on le voit dans la trilogie tournée en 1963 par Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol, Le dieu noir et le diable blond*), Ruy Gerra (*Os Fuzis, Les Fusils*) et Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas, Sécheresse*). *A contrario*, la reprise du thème du *sertão* dans les images contemporaines se caractérise par une juxtaposition d'auteurs, de thématiques et de langages très divers. Mais une question se pose : pourquoi le *sertão* continue-t-il d'être un

3 I. Xavier, « Mouvements tactiques pour un temps sans stratégies », *Cinemas d'Amérique Latine*, n° 7, 1999, p. 114.

endroit mythique pour le cinéma brésilien ? Patrick Tacussel note à cet égard que la notion de figure « obéit à trois crédits chronophénoménologiques »<sup>4</sup> :

- « une dimension nostalgique », c'est-à-dire à des images du passé qui, en l'occurrence, sont celles que le *Cinema Novo* a montrées du *sertão* et qui sont réapparues dans les années 90 comme perception autre d'une image cinématographique familière issue d'une époque prestigieuse ;
- « une forme esthétique » en tant que reconnaissance d'une valeur culturelle donnant un sentiment de sécurité et d'équilibre au public ;
- « un élan messianique – la puissance anticipatrice –, que Tacussel entend comme l'énergie nécessaire pour réaliser une aventure. Ici, ce serait l'élan fondamental qu'il faut au cinéaste pour faire un film sur le sujet étant donné son ignorance des réactions du public. La comparaison avec l'aventure est pertinente quand on sait la complexité de la structure de la production cinématographique, où se trouvent toujours imbriquées ces questions d'esthétique, de langage et de financement.

On comprend donc pourquoi les figures du *sertão* et de ses combattants « sociaux », les *cangaceiros*, revêtent une signification aussi importante dans l'imaginaire social brésilien, ceci malgré leur distanciation chronologique et physique des grands centres du pays.

La figure et la structure ici en question fournissent donc la base phénoménologique permettant de comprendre le vécu de la socialité. La « structure figurative » est une structure transformationnelle ou, mieux, une figure processuelle, un fondement mythique des processus mentaux de l'homme servant à expliciter le sens subsumé de toute historicité. Dans ce sens, le *sertão* est ici revisité dans ses dimensions figuratives : le mysticisme, la rébellion et l'humanisme. *O Sertão das Memórias*, hymne à la terre *nordestina* et à ses habitants courageux, montre un *sertão* figé, hors du temps, espace sacré où s'accomplit la parole de Dieu. *Corisco e Dadá* est un cri de douleur et d'impuissance qui s'élève et gronde sur cette terre meurtrie et violente, qui interdit à l'homme d'y accomplir son destin et le condamne à la mort. *Central do Brasil*, film d'espoir et du présent, proclame la possibilité d'un changement : il se fera non plus par la rébellion, mais par la redécouverte des valeurs humaines. Toutes ces images nous font voir le *sertão* en nous plaçant dans la position qu'évoque Georg Simmel quand il écrit :

« C'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir, scindés après coup en instances isolées par la réflexion. »<sup>5</sup>

4 P. Tacussel, *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 17.

5 G. Simmel, « Philosophie du paysage », in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 243.

Ce processus de mystification des images apparaît donc comme un produit de circonstances historiques précises qui constituent l'homme social. Le mouvement du *Cinema Novo* se situe au début des années 60, à une période qui a précédé le coup d'État et où « l'ambiance »<sup>6</sup> ou l'air du temps était aux réformes sociales et politiques. Ce sera une époque de dénonciation: il s'agissait de montrer le « visage » du pays sur le grand écran. Ceci nous amène à penser le mouvement du *Cinema Novo* comme un prototype rituel des « mythes progressistes et révolutionnaires »<sup>7</sup>, pour reprendre l'expression de Gilbert Durand, ceux qui ont pour objectif d'accélérer l'histoire et de maîtriser le temps. Aujourd'hui, la *retomada* intervient aussi dans une époque de transformations, mais en outre de redémocratisation du pays, où le mouvement social contestataire n'a plus le même sens qu'avant d'acceptation: où l'on accepte de vivre la vie telle qu'elle est. De ce fait même, le cinéma s'est transformé lui aussi: dans son langage, son esthétique et sa technique.

Par ailleurs, le *Cinema Novo* apparaît comme une période charnière dans l'histoire du cinéma brésilien du fait qu'il a proposé une rupture fondée sur une esthétique et une image originales conçues selon le principe « une idée dans la tête et une caméra à la main ». C'est à ce moment que les films brésiliens ont été identifiés à l'étranger comme constituant une vraie filmographie en raison de leur succès et de leur reconnaissance dans le reste du monde. Or, dans le pays, le cinéma avait commencé à se construire depuis le tout début du siècle dernier, et ce sont en effet la divulgation et la reconnaissance hors des frontières de ses images qui ont permis au cinéma brésilien de s'expatrier.

La mythologie cinématographique brésilienne a commencé à se forger avant le *Cinema Novo*. *O Cangaceiro* surprendra en effet au festival de Cannes de 1953, où le film obtiendra le prix du film d'aventure et une mention pour la musique. Le film, qui a été tourné en studio, a pour toile de fond une histoire d'amour mais aussi la révolte des *cangaceiros* dans le Nordeste. C'est là que l'Europe a eu connaissance de l'existence de cette figure à la tenue vestimentaire bizarre (celle qui lui servait à porter ses armes et à se protéger du soleil) et de sa façon particulière de lutter pour sa survie et la préservation de sa terre.

La *retomada* a profité de cette mythologie, sa production a instauré un dialogue avec d'autres époques cinématographiques (une pratique d'ailleurs présente dans le cinéma brésilien depuis les années 70), et surtout avec le *Cinema Novo*. Le film *Central do Brasil* nous sert ici d'exemple. Son récit démarre à la gare ferroviaire de Rio, si emblématique du cinéma brésilien, pour entreprendre un voyage de retour au *sertão* comme allégorie nationale et mélodramatique d'un réajustement des valeurs humanistes de l'opposition ville/campagne. *Rio, Zona Norte*, (*Rio, zone nord*, Nelson Pereira dos Santos, 1957) part de la même gare

6 Cette ambiance a marqué une période où l'imaginaire collectif brésilien a cherché à concilier le changement et la permanence.

7 G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

et commence par un accident qui fait de la mort, comme dans le film précédent, un stigmaté de la misère sociale. Dans *Central do Brasil*, le long périple où sont entraînés Dora et Josué fait penser à un retour dans le temps vers un endroit où celui-ci s'écoule lentement.

En outre, la présence d'Othon Bastos, acteur mythique du *Cinema Novo*, dans plusieurs films de la *retomada* permet au spectateur de se sentir familier du récit, un récit déjà connu mais qui faisait autrefois de la dénonciation sa priorité. À travers le processus de divinisation par lequel l'imaginaire du public fait d'un acteur mythique une idole, cet acteur sera toujours identifié aux rôles qu'il aura joués à une certaine époque, et c'est ce qui va contribuer au prestige des films où il jouera à des époques ultérieures.

En guise de conclusion, nous dirons que le cinéma s'est métamorphosé en réhabilitant d'anciens mythes et que, aujourd'hui, il existe sous différentes formes : dans les *clips*, dans les jeux vidéo, sur Internet. Comme le dit Michel Maffesoli, le fait sociétal consiste en l'être-ensemble et peu importe l'objet autour duquel on s'agrège : il est un prétexte pour légitimer le rapport à autrui. C'est ainsi que, après avoir connu un creux au début des années 90, le cinéma brésilien a continué à vivre à travers les courts métrages, la vidéo, la publicité télévisée, et c'est ensuite avec la *retomada* que de jeunes réalisateurs se sont révélés.

Bref, c'est l'existence d'une production filmique constituée et reconnue qui, en s'ajoutant aux transformations qu'a subies le cinéma brésilien, lui a permis de se réconcilier avec son public dans les salles, trouvant dans l'actualisation des anciens mythes une source d'inspiration qui soutienne l'imaginaire brésilien dans la contemporanéité.

## Bibliographie

- G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.  
 M. MAFFESOLI, *Le temps des tribus*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.  
     *Au creux des apparences*, Paris, Plon, 1990.  
     *Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata Morgana, 1997.  
 G. SIMMEL, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988.  
 P. TACUSSEL, *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.  
 I. XAVIER, « Mouvements tactiques pour un temps sans stratégies », *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 7, 1999.  
 M. WEBER, *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1976.

---

8 M. Maffesoli, *Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata Morgana, 1997, p. 18.