UNIVERSTE PARIS III - SORBONNE NOUVELLE
U.F.R ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES ET AUDIVISUELLES

N° attribué par la bibliothèque

THESE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS III
Discipline : Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles
(arrêté du 30 mars 1992)

FIGURES DE L'ETRANGER , CONSTRUCTION DES IDENTITES ET DU RAPPORT A L'AUTRE DANS LE CINEMA BRESILIEN

Volume 1

présentée et soutenue publiquement par

Erika PESSOA - THOMAS

_____

Sous la direction de
Michel MARIE

_____

JURY :
Monsieur Michel MARIE Professeur
Monsieur Reynolds HUMPHRIES Professeur
Madame Hélène PUISEUX Professeur
Madame Annick DURAND-DELVIGNE Professeur
Monsieur Roger ODIN Professeur

2001

« Je crois qu'il y a des villes où l'on revient toujours et d'autres où tout se termine (...)
Je sais que l'on revient toujours dans cette ville, j'en aurai moi aussi la confirmation,
un jour ou l'autre. Tout autre endroit (...) est un lieu de transit »

Antonio Muñoz Molina

Un hiver à Lisbonne

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Professeur Michel Marie, d'avoir accepté la direction de cette recherche, de m'avoir conseillée, mais surtout de m'avoir, aux grandes étapes de ce travail, encouragée, cru en ma façon de travailler et d'avoir ainsi, largement contribué à ce que mon enthousiasme me porte tout au long de cette recherche.

Je remercie également, le Professeur Roger Odin, de m'avoir mis en relation avec la recherche cinématographique brésilienne et permis ainsi une rencontre fructueuse et intéressante.

Encore et toujours, je remercie Hélène Puiseux, Professeur à l'EPHE, dont les séminaires riches et intéressants sur les *Figures de l'Ailleurs* ont nourrit ma réflexion. Au moment où elle s'apprête à quitter l'enseignement supérieur pour une nouvelle vie que je lui souhaite pleine de joie, je tiens à exprimer ma gratitude pour le regard généreux et bienveillant qu'elle a toujours manifesté à mon égard.

Je remercie très chaleureusement Annick Durand, Professeur de Psychologie Sociale à l'université de Lille3, pour ses encouragements et pour avoir accepté de lire ce travail. La psychologie sociale n'étant pas qu'une science, mais également une vision du monde - un regard engagé et critique sur celui-ci - je la remercie également pour toutes les intéressantes discussions que nous avons eues ensemble.

Enfin, je remercie mes très proches, d'être là. Benny, mon amour, pour sa joie, son écoute toujours généreuse, ses bons petits plats et tout le reste. Nicolas, Antoine et Julien, mes enfants chéris. Nathalinda, ma petite sœur qui me manque et qui a toujours cru en moi. Je remercie mes amies, Nadia, pour ses encouragements, ses lectures et commentaires, pour nos pots d'après le travail - à ces heures indues où le monde se fait et se refait -, pour nos excursions de fauchées aux expositions de l'IMA et pour son esprit moqueur et drôle. Sophie, pour ses encouragements, pour m'avoir suivie à Paris à quelques soutenances ou à des moments importants de ma recherche, pour nos grandes discussions sur la mode ou la beauté et pour la légèreté et la bonne humeur qu'elle apporte dans ses fines analyses sur le monde du travail. La surréaliste Huguette, amie de longue date, de l'époque de nos cours de chinois, qui un jour m'a apporté une plume de Merlin l'enchanteur, en m'assurant qu'elle était magique. Va savoir, si la magie n'est pas de ce monde ! Et je remercie, pour finir, les grandes figures du *Saravà Bar*, où j'aimais tant chanter - *« Um dia eu volto, um dia eu volto, quem sabe ?... »* - et qui m'inspirent toujours: Carol et Julito, qui n'ont jamais cessé de traverser la nuit, Marilia Bela qui inventait des mélodies inaudibles aux profanes, Sam qui disait que l'art était une ruse pour échapper au temps, Marcelo le violoniste qui se prétendait aveugle, et tous les Autres... *Saravà* mes soeurs, mes frères, mes semblables !

Mille mercis à tous.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS 16

INTRODUCTION 19

1. Ruptures et renaissances du cinéma brésilien 19
2. L'identité en question 22
3. Corpus et limite de la recherche 26
4. Méthodologie 28
5. Convention de notation 30

PREMIERE PARTIE CONFIGURATIONS DE L'ETRANGER 32

CHAPITRE 1 APPARTENANCE AUX GROUPES MINORITAIRES : L'AUTRE COMME EXPRESSION DE DIFFERENTIATION IDENTITAIRE 33

I. Appartenances nationales minoritaires : l'étranger comme figure du lointain 35

1.Principaux éléments du tableau, définitions et présence de l'étranger 36

2. Le personnage étranger: parole, position sociale et rapport à l'espace 37

A. La parole : discours, bribes et silences 37

1°) Personnages étrangers possédant un discours le rapport de domination et de protection vis-à-vis d'autrui 37

2°) Personnages étrangers périphériques possédant quelques mots , le lien commercial et financier comme principal rapport à autrui 41

3°) Personnages étrangers silencieux , le pouvoir de la parole 43

B. Rôles sociaux 44

1°) Les femmes Espagnoles et Françaises, marge, plaisir et raffinement 44

2°) Les hommes Français , amants artistes et poètes 44

3°) Arabes et Portugais , le commerce et l'argent 44

4°) Les Allemands , souvenir de guerre 44

C. Personnage étranger dans l'espace brésilien 45
1°) Situation de départ, Brésil, terre d'adoption ou de transit 45
2°) Discours sur soi au Brésil ,la réaffirmation identitaire de l'étranger 46
3°) Le discours sur le pays d'origine , un discours difficile à élaborer 48
4°) La situation d'arrivée , le Brésil comme lieu de renversement identitaire 48
3. La langue étrangère 49
A. Langue étrangère en premier plan 49
B. Langue étrangère en arrière plan 50
1°) L'anglais, langue de l'argent, du pouvoir et de l'influence 50
2°) Le français et l'espagnol, langues de l'amour, du plaisir et du discrédit 51
3°) L'italien, la langue des enfants de la foi 52
C. Langue étrangère évocatrice du destin des personnages 52
4. Pays étrangers 53
A. Images et objets emblématiques d'un pays étranger, la force emblématique des figures du stéréotype 53
B. Pays comme objet d'un discours 55
C. Pays étranger comme espace géographique du film 55
1°) La situation de départ , l'espace étranger comme objet de quête identitaire 57
2°) Un discours sur soi et sur le Brésil qui se confondent dans l'idée d'une rupture 57
3°) Situation d'arrivée , la terre étrangère ne peut être qu'un lieu de transit 58
4°) Personnages étrangers et terre étrangère, un devenir autre 58
5. Temps, Espaces et degré de visibilité de l'étranger 59

II. Appartenances sociales minoritaires : l'étranger comme figure du proche 62
1. Errances sociales : de la non-appartenance à la transgression 63
A. Exclus, expulsés et déracinés 63
1°) Représentation spatiale de l'exclusion, délabrement, misère et traversée 64
2°) Attitudes face au sentiment d'exclusion, déni défensif , soumission et révolte 66
3°) Expulsion, le bannissement comme prix à payer 71
4°) Représentation spatiale du déracinement 73
B. Traqués, prisonniers et hors normes 76
1°) Représentation spatiale de la traque et attitudes des personnages, les franchissements de frontières et le danger 76
2°) Otages, militants politiques esclaves et autres captifs 81
3°) Normes et transgressions, représentations spatiale des frontières et le regard de l'autre 86
2. Errances psychologiques : de l'exaltation à la dépression 91
A. Fous ou illuminés et surprotégés 91
1°) Représentation spatiale de la folie, les lieux clos et l'absence de repères 92
2°) La foi en l'au-delà des « surprotégés », un déni de la mort 95
B. Dépressifs et dépossédés 99
1°) La rupture et la plainte, émergence du personnage-écho 99
2°) La rupture et l'attitude de retrait, une souffrance enfouie 102
3°) Représentation spatiale de la dépression, les avancées difficiles, des hauts et des bas 103
4°) Dépossession d'un lien ou d'un objet, dépossession de soi 104
5°) La perte amoureuse, préfigurative de l'errance spatiale et psychologique des personnages 108
6°) Dépossession et possession d'objet , la métaphore d'une appartenance 109

3. Différences physiques : le handicapé comme figure de l'entre-deux 112
A. Les aveugles 113
B. Les nains 114
C. Handicapés moteurs 114
4. Fonctions des personnages étrangers 115
A. La figure du destin 115
B. Figure de la dissidence 116
C. Figure métaphorique de la condition humaine 118

CHAPITRE 2 ARTICULATION ENTRE L'INDIVIDUEL ET LE COLLECTIF : L'AUTRE COMME STRUCTURE ET CONDITION D'ELABORATION IDENTITAIRE 120
I. Relations intergroupes : Indiens, Noirs et Blancs L'identité collective 122
1. Rencontre entre le Blanc et l'Indien 123
A. Le Brésil, lieu de dissolution identitaire 124
B. Le Brésil, espace d'anéantissement et d'impossible rencontre 128
2. Rencontre entre le Blanc et le Noir : l'asservissement 129
A. La révolte et l'insoumission, la création des Quilombos 129
B. La ruse sexuelle comme élément de volonté de puissance 133
3. Assignation des places : le Blanc, le Noir et l'Indien 135
A. Rencontres et métissages, la femme et la circulation des objets signifiants 137
1°) Les femmes noires, porteuses d'un avenir brésilien 137
2°) Les objets convoités et leur perte d'efficacité 138
B. Forclusion et refoulement identitaires 139
1°) Définitions des termes et extraction du champs psychanalytique 140
2°) Lois de l'interdit et constitutions d'une conscience collective, créations ou adoptions comme retour du refoulé et retour du rejet 141
3°) Héritage collectif entre visible et invisible 145
4°) L'affrontement originaire, la peur de l'étranger 148

C. Les entités de l'affrontement et l'élaboration d'un modèle d'analyse du cinéma brésilien 149
1°) Les entités de base et leur double 149
2°) Les différentes zones de questionnement 152
3°) Répartition de l'ensemble de notre corpus à l'intérieur du modèle 152
II. Relations entre l'individu et le groupe : identités individuelles comme expressions du collectif 156
1. Le Brésil comme objet de discours 156
A. Analyse de la source 157
1°) L'art : les artistes et ceux qui travaillent à la périphérie du monde du spectacle 157
2°) Le pouvoir, la loi, l'argent : les gens de pouvoirs et ceux qui se trouvent à la périphérie du monde du monde de l'argent 159
3°) La connaissance: les gens de savoir 161
4°) La foi, les religieux et prêcheurs 162
5°) La politique, les militants 162
B. Analyse du message : un Brésil paradoxal 163
C. La source et le message, à la lumière des études de Blakar 165
1°) Brève clarification des modalités de Blakar 165
2°) Les messages sur le Brésil et leurs significations 166
D. Les destinataires du message 169
1°) La parole comme affirmation d'une position personnelle 169
2°) La parole comme volonté de changement chez autrui 169
3°) La parole-monologue, la cohésion d'un groupe 170
4°) La parole et le délai, illustration de la distance entre soi et autrui 170
2. Miroirs, impasses et mirages du collectif 170
A. Identité individuelle comme miroir du collectif : l'affrontement entre le désir individuel et la réalité collective 171
1°) Les illusions des espaces de réconfort , la révolution et l'amour 171
2°) Les illusions des lendemains et des ailleurs 172

3°) Le dilemme existentiel, la fantaisie comme antidote de la réalité 176
4°) Déni de soi et acceptation du dictât collectif 178
B. Identité individuelle comme impasse du collectif 181
1°) Impossibilité de jouir d'une image de soi positive ou l'irrecevabilité mythe du « petit-malin » 181
2°) Le dépouillement impuni des plus faibles et l'irrecevabilité des valeurs éducatives 184
3°) Egarements et soumission à l'autorité 185
4°) Insoumissions et punitions divines 186
C. Identité individuelle comme mirage du collectif 189
1°) Le pouvoir tout relatif de l'argent 189
2°) Le pouvoir d'une amulette 191
3°) L'ultime évasion et le pouvoir du rêve 193
4°) Illusions et réveils 194
III. Relation d'individu à individu : représentations et manifestations du Soi 197
1.Les personnages face à eux-mêmes : l'expression de soi 198
A. Le soi et la dimension corporelle 199
1°) Un corps qui se désire malade : le cas de Zulmira : 199
2°) Analyse du discours de Zulmira 200
3°) Présentation et adoption du schéma de Rosenberg et Hovland 202
4°) Le soi objet et agent du traitement de l'information 203
B. Le soi et la dimension temporelle 204
1°) Réecriture de soi et révision de sa propre histoire, l'exemple de Joana 204
2°) Analyse des messages de Joana 206
3°) Attitudes vis-à-vis de soi 208
C. Le soi et la dimension familiale 210
1°) Dora et Josué, un soi passé et futur 210
2°) Analyse des messages de Dora 210
3°) Attitudes vis-à-vis de soi 214
4°) Le présent comme source de modification du passé 215
6°) Analyse des messages de Josué 216
7°) Attitudes vis-à-vis de soi 219

8°) Un savoir sur le temps, comme savoir circulant entre Dora et Josué 219
2.Les personnages face à autrui : communication et influence 220
A. Zulmira sous influence 220
1°) Les interaction avec autrui 220
2°) Rapports hommes - femmes, être et devoir être 223
B. Joana sous emprise 224
1°) Interaction avec autrui 224
2°) Dédoublement des êtres et des histoires 226
C. Dora et Josué : l'influence réciproque 226
1°) Les interactions de Dora 227
2°) Une image de soi paradoxale 228
3°) Les interactions de Josué 230
4°) Un soi tiraillé 231
D. Le soi, une construction sociale 231

DEUXIEME PARTIE : EXTRATERRITORIALITES DE L'IDENTITE 233

CHAPITRE 1 CHAMPS METAPHORIQUES : OBJETS ET ESPACES IDENTITAIRES, INTERIORITE ET EXTERIORITE DE L'IDENTITE 234
I. Le miroir et le corps, premiers lieux de l'identité 235
1. Le miroir : reflets d'un soi clivé et dédoublé 236
A. Le miroir source d'identité 236
1°) Groupe des femmes qui se regardent, morcellement et quête de réparation 236
2°) Groupe des hommes qui se regardent, la quête d'un destin ou regard sur une fatalité 238
3°) Groupe des personnes qui regardent quelqu'un d'autre dans le miroir, prendre la place de l'autre ou le rejoindre dans sa promesse de néant 240
B. Le miroir - métaphore 242
C. Le miroir - objet 243
2. Le corps : « exister, durer, résister à la mort... » 244
A. Le corps de l'absence : fantômes et autres « disparus » 245

1°) Les fantômes, la résistance à la mort 245
2°) Disparus politiques, le spectre de la terreur 248
3°) Absences affectives, errances pour arriver jusqu'à soi 249
B. La relation à son corps : limites et mise en scène de soi 252
1°) Le corps étranger 252
2°) Le corps comme expression d'un autre soi 257
C. Le corps d'autrui comme expression d'une domination 259
3. La ville comme miroir du corps, topographie d'un destin 261
II. Frontières, passeports, valises, et autres objets métaphoriques : les chemins de l'identité 264
1. Frontières et passeports 264
A. Les différentes frontières 265
1°) Frontières géographiques, attention danger 265
2°) Les frontières temporelles, un regard sur le passé : 266
3°) Les frontières hors espace - temps, une conception joyeuse et ludique de la vie déni de la hantise de la mort 268
4°) Les frontières sociales, difficultés, illusions ou prix élevé à payer 268
B. Passeport et laissez-passer 269
1°) Passeport et identité de papier, fragilités de l'identité 270
2°) Laissez-passer symbolique « anonyme », illusion et précarité 270
3°) Laissez-passer symbolique « nominatif » : transcendance, articulation temporelle et précarité 271
4°) Caractéristiques personnelles comme moyen d'échapper à la mort 273
C. Sertão et jungle : absence de frontière et de laisser - passer 273
1°) Lieux labyrinthiques 273
2°) Lieux de dissolution de l'identité 274
2. Valises et autres objets métaphoriques 274
A. Les valises 275
1°) Objets extérieurs ou matériels 275
2°) Objets intérieurs ou psychologiques 277
B. Les objets métaphoriques 278

1°) L’objet métaphorique du devenir d’un personnage 279
2°) L’objet métaphorique du rêve d’un personnage 283
3°) L’objet métaphorique d’une problématique existentielle 284
III. Le carnaval, le candomblé, le foot et le jeu : Les enjeux de l’identité 287
1. Le carnaval et le candomblé : inversion et illusion de la « transmutation du pauvre en noble » 288
A. Carnaval et mise en scène d’un autre soi 288
1°) Le carnaval représenté : le déguisement et la mort 289
2°) Le carnaval évoqué, un marqueur temporel 291
B. Candomblé, la consolation de l’au-delà 293
1°) Fatalité du destin et vulnérabilité du corps, la présence des femmes 294
2°) La protection des dieux ou la faille du père 296
2. Le foot et le jeu : espaces masculins de l’affrontement et de la perte 301
A. L’homme et son espace 302
B. Le jeu, espace de perte et de mort 308
1°) Les combats de coqs 309
2°) Les parties de cartes 309
3°) Les parties de billards 310
4°) Le football 310
5°) et d’autres jeux... 311

CHAPITRE 2 CHAMP IDEOLOGIQUE : STRATEGIES IDENTITAIRES, « ...*ENTRE EXISTER ET SE CHOISIR »* 312
I. Exister : l'identité à l'épreuve des lieux, des événements et des rencontres 314
1. L'identité à l'épreuve des lieux 315
A. Le sertão 315
B. La grande ville 317
C. Le bidonville 318
D. Le village 319
E. La forêt 321
2. L'identité à l'épreuve des événements 322
A. L'homme face à la mort ou comment survivre 322
1°) Les difficultés qutidiennes, passage de l'être individuel à l'être collectif 323
2°) La fuite et l'exil, assimilation ou revalorisation de sa singularité 325
3°) Perte d'autrui, préservation de la vie et désir de mort 330
4°) La mort niée, le déni consolateur 335
B. L'homme face à sa conscience politique 335
1°) Militaires et hommes d'armes : changement de cible et annulation rétroactive 336
2°) Les hommes d'écritures : des mots du doute et l'ineffable du ressenti 337
3°) Les hommes de pouvoir : l'illusion de la puissance et la faille identitaire 339
C. L'homme face à sa condition psychosociale 341
1°) Remaniement comportemental ou social, l'insuffisance du soi ou le désir de devenir autre 341
2°) Le déni identitaire, l'insupportable soi ou le désir d'être un autre 343

2. L'identité à l'épreuve des rencontres 346
A. La rencontre avec le passeur : partage d'une parole énigmatique 346
1°) La prophétie comme annonce du grand changement 348
2°) La malédiction, condamnation et contraintes 348
3°) L'avertissement, retrait et legs 349
B. La rencontre amoureuse : stratégie identitaire de survie 350
1°) L'amour, vecteur de réparation 350
2°) L'amour, vecteur d'intégration 352
C. La rencontre amicale : découverte du double et processus de séparation et d'individuation 354
II. Se choisir : de l'aliénation à la liberté, un chemin à parcourir 358
1. L'aliénation 360
A. Espaces clos, espaces de rétrécissement du champ identitaire 360
1°) Les prisons et le choix identitaire 360
2°) Les prisons ouvertes et espaces clos sans repères : 362
3°) Chambres et ascenseur, conflits d'intérêts : 363
B. Aliénation temporelle, l'identité figée 364
C. Les personnages aliénés et la dialectique identitaire dominant/dominé 366
2. Subversion, révolte et insoumission 371
A. Espaces de subversion, champ d'un désir identitaire : devenir autre 371
B. Subversion du temps, un repli identitaire : « on était jeune » 374
1°) Personnages subversifs, au nom de tous les autres 376
2°) De la plainte à l'engagement 377
3. Liberté 379
A. Espaces de liberté : un espace où être soi 379
B. La liberté inscrite dans le temps, la liberté comme pratique quotidienne 382
C. Les personnages libres : la solitude des étrangers 384

CONCLUSION 388

1. Principaux résultats d'analyse 388
2. Les champs du possible... 393
3. L'étrangeté, l'identité et le cinéma brésilien 394

ANNEXES 396

TABLE DES ANNEXES 397

AVANT-PROPOS

Dans un texte classique, l'essayiste et critique Brésilien, Paulo Emilio Salles Gomes[1], analysant la situation du cinéma brésilien et de son rapport avec le public, soulignait avec finesse ce qui caractérise l'identité brésilienne. « Nous ne sommes, écrit-il, ni Européens, ni Américains du Nord, mais privés de culture originale, rien ne nous est étranger, car tout l'est. Nous nous construisons péniblement nous-mêmes, dans la dialectique raréfiée entre le *non-être* et *l'être autre*. Le film brésilien participe de ce mécanisme et le modifie à travers notre incompétence créatrice au copiage[2].» Cette relation à l'*étrangeté* est reprise en écho par un cinéaste brésilien qui y ajoute avec mélancolie, « triste Brésil, où tout est possible puisque tout est impossible. Où nous devons nous réinventer quotidiennement, brésiliens qui sommes une projection des étrangers et étrangers que nous sommes à nous-mêmes[3] ». Cette réflexion sur l'identité brésilienne et le lien intime qu'elle entretien avec la figure de l'étranger, je la reprend ici, à mon tour , moi qui suis une brésilienne étrangère en France, mais que le temps - voici déjà quelques vingt ans que je vis en France - a, d'une certaine façon, rendu étrangère au Brésil. Bien loin de la mélancolie nostalgique de ceux qui ne se sentent plus citoyens de nulle part, je possède plutôt l'intime conviction qu'appartenant à des territoires multiples et sans cesse à être « découverts », notre présence au monde se noue précisément à l'intérieur de cette dialectique commune au creux de laquelle habite tout *étranger* : « je ne suis pas celle que vous croyez, je

[1] P.E. SALLES GOMES « Cinéma : trajetoria no subdesenvolvimento », ce texte d'abord publié dans la revue *Argumento n°1* ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro 1973, censuré puis publié de façon posthume dans un recueil composé de trois textes de l'auteur (ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980) est rapporté et traduit en français dans P.A. PARANAGUA (dir) Le Cinéma Brésilien, Edition du Centre Pompidou, Paris, 1987, pp 11-18

[2] Idem, p.12

[3] R .CARIRY, « Cinéma brésilien : macunaima des sept morts » in Cinéma d'Amérique Latine n°6, Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, 1998, p. 67

suis l'autre [4]». Je suis étrangère mais je ne le suis pas. Car l'étranger, dès lors qu'on l'aborde comme *figure* cesse de se définir uniquement par des critères géographiques rigides, réducteurs et commodes. Si, comme le soulignent Paulo Emilio Salles Gomes et Rosemberg Cariry, le Brésilien s'invente et se construit à partir de l'étranger, c'est la polysémie de cette figure de l'étranger qui mérite d'être interrogée afin que celle-ci cesse d'appartenir à un territoire unique et qu'elle serve de vecteur à la compréhension des mécanismes de construction et de production identitaires. Puisque le Brésil est le pays de mon enfance et que l'enfance est le seul pays que l'on quitte réellement - en prenant bien soin d'emporter avec soi quelques souvenirs comblant cet inexorable exil - cette recherche sur le cinéma brésilien est une des multiples façons de revenir chez moi. Pour approcher, analyser et questionner ce cinéma riche et passionnant autant par la diversité des thématiques qu'il aborde que par le traitement de celles-ci, j'avance avec, dans mes bagages, des outils élaborés ou expérimentés au cours de mes années de formation en psychologie sociale - ma formation d'origine - et notamment au cours de recherches et réflexions personnelles concernant le concept d'identité. Au cours de ces années de formations premières, j'ai acquis le sentiment que l'analyse de tout ce qui touche à l'identité s'étaye, qu'on le reconnaisse ou non, sur une idéologie qui, à mon sens, préexiste à la recherche et se clarifie au fur et à mesure que celle-ci avance. Cette thèse sur le cinéma brésilien est pour moi, un voyage. Un voyage avec la fièvre du départ, les incontournables retards, les attentes au quai, les doutes et le tourment mais elle est avant tout un voyage nourri par le désir de franchir d'invisibles frontières qu'aucune carte ne mentionne mais dont les lieux de l'imaginaire se font l'écho. Le cinéma de fiction, parce qu'il constitue un discours - certes polyphonique - sur la réalité, tout en s'inscrivant dans un territoire *in fine* toujours imaginaire et fragmentaire, aborde subtilement ces frontières. Désirer les franchir, c'est tenter de saisir à quel point, aux confins du fictif, se révèle une réalité humaine qui tantôt s'exhibe et tantôt se dérobe sous des leurres subtils ou grossiers. C'est considérer que le cinéma est ce lieu où nous trébuchons sur nous-mêmes. Ces frontières ténues et précieuses - identité/altérité , fiction/réalité, personnages/personnes....- m'invitent à réfléchir et à me rapprocher un peu plus, ainsi je l'espère, de la

[4] Mots notés au détour d'une rue présentant l'affiche d'un pièce de théâtre jouée à Lille du 15 au 27 janvier 1997 au théâtre La Métaphore : La Cavale, d'après la vie et l'œuvre d'Albertine Sarrazin. Il est

compréhension de ce que c'est que d'*être* au monde et des parcours qu'il est nécessaire d'entreprendre pour comprendre que l'*étranger* n'est pas un état mais la métaphore d'un cheminement, mille fois entrepris, qui mène de l'aliénation à la liberté d'être soi.

possible que « la cavale » fasse partie de la constellation des mots identitaires de l'étranger en France ou ailleurs.

INTRODUCTION

1. Ruptures et renaissances du cinéma brésilien

L'histoire du cinéma brésilien[5], est ponctuée de ruptures et de renaissances très marquées. Les premières furent le fruit d'avancées technologiques - comme l'avènement du parlant qui, concentrant l'essentiel de la production à Sao Paulo et Rio, décima les cycles régionaux caractéristiques des années vingt - de crises économiques - les années de guerre et d'après guerre - ou encore de contextes politico-culturel propres au Brésil - comme la suppression du seul organisme d'aide à la production cinématographique et de la loi de protection en matière d'audiovisuel décidée par le président Collor à son arrivée au pouvoir en 1990 - . Les renaissances prirent souvent figures de tentatives laborieuses pour accéder à un style propre et particulier au travers duquel le cinéma brésilien pourrait s'exprimer. C'est essentiellement avec le *cinéma novo* que cette ambition se trouve réalisée. L'authentique précurseur de ce mouvement est Nelson Pereira dos Santos[6]. La censure de son film Rio 40° (1955) marque l'avènement d'une réflexion autour des réussites et impasses du cinéma brésilien ainsi que l'émergence de la volonté de faire du cinéma un instrument du changement social. Ce désir de changement s'inscrit au cœur d'une époque qui le porte en elle et au cœur d'un continent en effervescence[7]. Toute une génération issue des ciné-clubs et des mouvements étudiants, découvre alors au début des années soixante, les premières images du néoréalisme italien et s'inspire de cette expérience italienne de l'après-guerre pour développer une thématique brésilienne s'articulant d'abord autour de l'homme brésilien- l'homme du peuple - et une région qui se veut devient la métaphore du

[5] Voir en annexe 15, le tableau synthétique.
[6] Voir F.RAMOS et L.F.MIRANDA (dir) Enciclopedia do Cinema Brasileiro, Editora Sanac, São Paulo, 2000 « Cinema Novo » pp. 144-145
[7] D'autres cinémas latino-américaines - comme le cinéma Mexicain ou Argentin - renaissent eux aussi. Malheureusement les dictatures militaires instaurées en Amérique Latine pendant la décennie des années soixante et soixante-dix a compromis les chances d'un développement d'un mouvement cinématographique continental. Notons cependant que dès ses début, dans le contexte politique des années soixante, le cinéma novo s'éloigne du militantisme des Argentins Solanas et Getino et du Cubain Espinosa, pour revendiquer l' « esthétique de la faim ».

Brésil - le Nordeste - pour dénoncer sous-développement et misère sociale. Ce faisant, le Cinéma Novo prend le relais de la littérature des années trente et adopte la vision critique propre aux romans régionalistes du Nordeste. Ce cinéma qui se constitue en mouvement et dure une dizaine d'années. Il s'impose à l'opinion internationale à partir de 1964, avec la présentation à Cannes de Deus e o Diabo na Terra do Sol[8] (1963) de Glauber Rocha, Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos et Ganga Zumba (1963) de Carlos Diegues. Cette même année Ruy Guerra remporte un prix au Festival de Berlin pour son film Os fuzis (1963). Bien que n'ayant pas constitué une école esthétique, le *Cinéma Novo* peut se caractériser par l'adoption de formes baroques et lyriques pour traiter, dans sa phase la plus féconde, les thèmes s'articulant autour de la mythologie du sertão et du Nordeste brésilien : le soleil de plomb, les terres sèches et craquelantes des habitants affamés oscillant entre mystique et violence. La fin du C*inema Novo* n'est pas aisément identifiable. Cependant, dès l'installation de la dictature militaire en 1964, ce mouvement mène une réflexion critique autour des illusions du populisme. Cette réflexion est visible au travers de film comme O Desafio ((1965) de P.C. Saraceni ou encore Terra em Transe (1967) de G. Rocha. Macunaïma (1969) de J. P. de Andrade ou Como era Gostoso meu Françês (1971) illustrent alors un nouveau chemin que prend le *Cinema Novo*, qui revisite alors la construction de l'identité nationale ou la vision de romantisme du monde indien. Au tout début des années soixante-dix, le *cinema marginal* - représenté dans le corpus que nous avons retenu par Matou a Familia e Foi ao Cinema (1969)de J. Bressane - adopte l'idéologie de la contre-culture importée des Etats Unis qui va être à l'origine d'exercices de styles sur la violence et l'agonie existentielle comme fondement d'univers alternatifs[9]. Au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, dans l'ensemble de l'importante production cinématographique, et au cours desquelles les interrogations sur la situation brésilienne sont censurées, les adaptations littéraires ou reconstitutions historiques vont être privilégiées par les réalisateurs non désireux de réaliser des *pornochanchadas*[10]. São Bernardo (1972) de L. Hirszman, Dona Flor e seus Dois Maridos (1976) de B. Barreto ou encore Xica da Silva (1976) et Quilombo (1984) de C. Diegues font partie de ces films. Derrière l'adaptation le questionnement sur la

[8] Nous adopterons pour cette recherche le titre original des films, beaucoup d'entre les films de notre corpus n'en disposant pas d'autre. Voir les correspondances de titre en annexe 1
[9] Voir l'article « cinema marginal » *in* F.Ramos et L.F.MIRANDA (dir) op.cit, pp. 141-142

réalité brésilienne des années de privation de liberté et de censure, est bel et bien présent au travers du destin de maints personnages ou des caractéristiques situationnelles. Au début des années quatre-vingt-dix, Fernando Collor - premier président brésilien à être élu au suffrage universel après vingt années de dictature militaire - décide de supprimer Embrafilme ainsi que la loi de protection de l'audiovisuel. La production cinématographique, luttant déjà avec bien des difficultés entame une chute vertigineuse pour tomber à zéro film produit en 1991 et 1992. Deux ans après son élection, Collor est destitué pour corruption, en 1993, l'année suivante, Riofilme, un organisme ayant pour vocation de départ de distribuer la production, est créé et finit par remplir le rôle d'aide à la production. Parallèlement à la création de Riofilme, une loi permettant aux entreprises de verser une partie de leurs bénéfices à la production cinématographique voit le jour. Ces facteurs vont être décisifs pour la reprise du cinéma brésilien et favoriseront l'arrivée de réalisateurs et techniciens venus de secteurs voisins à celui du cinéma et moins affectés par les années de crise, comme le théâtre, la musique, la vidéo. Ces nouveaux venus vont apporter une conception originale en matière de cinéma. Un nouveau cinéma brésilien peut alors émerger : c'est le début de la *retomada*. Depuis la reprise, deux phases peuvent être distinguées[11]. La première est constituée par des films réalisés entre 1994 et 1996 ayant pour principal objectif de rechercher l'apport financier le plus sûr possible permettant d'élaborer une stratégie de survie pour le cinéma brésilien et d'assurer une rentabilité économique à des sujets nationaux. Des films comme Carlota Joaquina (1994) de Carla Camurati , O Quatrilho (1995) de Fabio Barreto font partie de cette première phase. Cette première phase va préparer le terrain de la deuxième au cours de laquelle l'émergence d'un cinéma plus enclin à prendre des risques peut devenir effective dès 1997. Baile Perfumado (1997) de Caldas et Ferreira ou Ação entre Amigos (1998) de Brant, sont représentatifs de cette phase où, d'un point de vue purement formel, la caméra est mise en mouvement, en déséquilibre où la fiction se mêle au documentaire, où l'image cinématographique est travaillée voire altérée et où le temps brise sa linéarité et force le spectateur à le percevoir comme un puzzle à reconstituer. Qu'en est-il de la question de l'identité dans le cadre de ses dernières années ? Dans article récent, le

[10] Comédies érotiques des années soixante-dix et quatre-vingt .
[11] C.A.MATTOS,« *Signes de vie* » in Cinéma d'Amérique Latine, N°6 , Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, 1998p.51-57

chercheur et critique I.Xavier[12] exprime son point de vue sur la question. Dénonçant les chemins choisis par la politique et la culture dans ces dernières années, il considère qu'il y a «pour le cinéaste par une perte du sentiment de mission, (...) la fin de l'utopie du cinéma moderne (...) un déplacement de l'image de soi du cinéaste, qui vit encore la politique de l'identité nationale, la nécessité d'un cinéma brésilien, mais qui ne traduit pas dans ses films, sauf rares exceptions, la même conviction d'être le porte-parole d'une collectivité (...) [13]». La question reste alors posée : quelles identités, plus subtilement instillées dans les oeuvres et sur les écrans, peut-on saisir au travers de cette cinématographie qui est passé de la nécessité explicite de se définir - en particulier au moment du *cinema novo* - au désir implicite de se reconnaître ?

2. L'identité en question

Le concept d'identité se trouve au carrefour de nombreuses disciplines[14] et aux carrefours des différentes orientations disciplinaires : qu'il s'agisse d'anthropologie, de psychologie génétique, de psychanalyse, de philosophie il est acquis que l'identité relève d'une construction sociale cognitive indissociable de la conscience d'autrui et résultante des rapports que l'homme a avec autrui et avec le monde. Cette idée n'exclut pas l'existence d'une base anthropologique de l'identité, inscrite phylogénétiquement, se révélant à travers le savoir de l'enfant qui, dès son plus jeune âge, reconnaît et distingue le genre auquel il appartient. L'épigenèse de l'identité est d'ailleurs questionnée à partir de diverses orientations en psychologie [15].

[12] I.XAVIER « O cinema Brasileiro dos anos 90 » Entretien accordé à la revue Praga, estudos marxistas N°9, Editora Hucitec, São Paulo, Juin 2000, pp. 97-138
[13] Idem, p. 99
[14] Voir le Séminaire interdisciplinaire dirigé par Cl. LEVIS -STRAUSS dont les actes sont publiés sous le titre d'*Identité*,P.U.F, Paris, 1977.
[15] Voir entre autres, les travaux des psychologues généticiens (les nombreux travaux de Piaget approfondissant les stades de développement de l'intelligence sensori-motrice dont J. PIAGET et B INHELDER., La psychologie de l'enfant P.U.F. Paris 1966 , Zazzo et l'étude de l'apparition de l'identité individuelle à travers différentes expériences basées sur la reconnaissance de soi chez les jumeaux autour du miroir, R., ZAZZO, « Les dialectiques originelles de l'identité » *in* Production et affirmation de l'identité, dir, P.Tap, Privat, Toulouse, t.2, 1980) des médecins, psychiatres ou psychanalystes (Wallon dont l'observation des arriérés profond lui permet l'élaboration des étapes essentielles du développement de l'enfant , H. WALLON, Les origines du caractère chez l'enfant, Boisvin, Paris, 1934 et Les origines de la pensée chez l'enfant, P.U.F, Paris, 1945, Lacan dont l'observation des comportements des mammifères supérieurs et de l'enfant face au miroir sont à l'origine de la conceptualisation de la notion de stade du miroir, J.LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je » *in* Ecrits, Ed. Du Seuil, Paris 1966 ; Spitz, dont l'étude du

Dans la perspective psychanalytique, c'est à Erikson que revient la réflexion et l'élaboration d'une théorie de l'identité étayée par la notion freudienne d'identification[16] et construite à partir des crises que rencontre l'individu de l'enfance à la maturité et faisant de l'identité le lieu d'intégration des normes sociale - le rapprochant ainsi du Surmoi - et par conséquent, le fruit de la socialisation[17]. Si elle est la résultante d'intégration de normes sociales et d'une série d'identification, l'identité n'est pas la simple addition de l'ensemble des identifications mais plutôt le résultat de répudiations sélectives et d'assimilations mutuelles des identifications de l'enfant.[18]

D'un point de vue sociologique le concept d'identité a surtout été étudié à partir de deux principaux courants : le courant dialectique et le courant fonctionnaliste. Le premier s'inspire des concepts marxistes définissant l'identité comme intériorisation des valeurs d'une société dans un rapport d'aliénation à l'ordre social qui impose au sujet une place particulière, l'empêche de saisir un savoir sur lui-même et sur les réels rapport de domination en jeu dans les règles du jeu social. Dans ce sens, l'identité impose au sujet ce qu'il doit être et les conduites qui sont attendues de sa part, étant donnée la place qu'il occupe Dans cette perspective, l'identité est une *fausse identité* imposée par le système social. Seuls les conflits et les luttes sociales ayant pour objectifs de dégager l'individu de ce système imposé, peuvent établir la véritable identité de l'individu, celle-ci se réalisant à travers une dialectique conflictuelle des rapports sociaux[19]. Le courant fonctionnaliste s'intéresse quant à lui, à l'identité en tant que produit de l'interaction entre la conscience individuelle et la structure sociale ainsi qu'en tant que reflet d'un consensus social . La société fait émerger des « identités-types » données comme modèles de

---

développement de l'enfant dans les deux premières années de sa vie établissent l'importance des liens émotionnels et permet l'élaboration de la notion d'hospitalisme pour décrire l'état de détresse physique et psychique du nourrisson privé de liens, R.SPITZ, Le non et le oui, P.U.F. Paris, 1976 ; Winnicott qui propose la notion de vrai self et de faux self comme conséquence de la relation mère enfant, D. W. WINNICOTT, Processus de maturation chez l'enfant, PBP, Paris, 1980...)

[16] L'identification est conçue par Freud comme étant le processus dont l'identité est le produit. Cf FREUD S. « Psychologie des foules et analyse du Moi » *in* Essais de psychanalyse Petite Bibliothèque Payot, Paris 1983 , en particulier le chapitre 7 « l'identification » p. 167 à 174

[17] E.ERICKSON, anthropologue et psychanalyste à utilisé la notion de « crise d'identité » pour expliquer les troubles psychologiques ressentis par les survivants de la 2nd guerre mondiale, avant d'étendre cette notion à l'étude des adolescent et des minorités. E.ERICKSON, Enfance et Société, Delachaux & Niestlé,Paris-Neuchâtel, 1976.

[18] ERICKSON, op.cit

[19] A.TOURAINE, Pour la sociologie, Le Seuil, Paris, 1974,

conduites sociales réalisant les comportements adéquats que la société attend de ses membres. Dans cette perspective, la construction de l'identité est le produit de l'interaction entre la conscience individuelle et la structure sociale. Elle est le reflet d'une société exprimée par des individus adaptés au système.

L'anthropologie, et le courant culturaliste en particulier, va analyser l'influence de la culture sur la personnalité et sa construction identitaire, et faire de la diversité des cultures, un objet de recherche pour penser l'homme dans ses interactions avec le collectif. De nombreux anthropologues[20] vont amorcer ainsi une analyse des déterminations culturelles des comportements individuels. Parmi ces anthropologues, Lévi-Strauss[21], l'anthropologue français le plus influent pour qui une culture est une représentation ordonnée du monde mettant en œuvre des structures mentales inconscientes et universelles, va assigner à l'anthropologie, la tâche de rechercher les « structures mentales inconscientes qu'on peut atteindre à travers les institutions et mieux encore dans le langage »[22]. Dans le prolongement du culturalisme, le concept d'identité ethnique a émerger vers la fin des années cinquante parmi les anthropologues travaillant en Afrique et en Asie du Sud-Est[23] dans un contexte de décolonisation et de revendication d'indépendance mais le concept même d'*ethnie* porte à confusion, il est un « signifiant flottant [24]». Nous retiendrons ici qu'il n'est qu'une *réponse identitaire stratégique* en situation de contraintes, conflits et rapport de force. Notre objet de recherche étant le Brésil, à

[20] Citons à titre d'exemple, R. LINTON Le fondement culturel de la personnalité [1945] Dunod, Paris, 1968 étude sur l'interaction entre la culture et la personnalité, M. MEAD, Le rôle de l'homme et de la femme dans la société, Gonthier, Paris, 1969, études sur la répartition des rôles sexuels en Océanie, B. MALINOWSKI, Les argonautes du Pacifique occidental, Gallimard, Paris, 1975, études sur les mythes religieux des peuples des îles du pacifique, R. BENEDICT, Echantillons de civilisations, Gallimard, Paris,1950_, analyse des comportements et institutions amérindiennes, A. KARDINER L'Individu dans la société [1939], Gallimard, Paris, 1969, qui propose la notion de personnalité de base en tant qu'effets conjugué d'institutions primaires (structure familiale, économie., techniques de subsistances) et secondaires (mythes, religion, arts) au sein d'une culture.

[21] Jeune professeur, Levi-Strauss part en 1933 à São Paulo et étudie dès 1935 la culture amérindienne qu'il analyse dans différents ouvrages. Cl. LEVI-STRAUSS, Tristes tropiques, Plon, Paris, 1955 ; La pensée Sauvage, Plon, Paris, 1962.

[22] Cl.LEVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in M. MAUSS, Sociologie et anthropologie, P.U.F. Paris, 1950, IX-LII. Dans Structures élémentaires de la parenté P.U.F. Paris, 1952 puis Anthropologie structurale PLON, Paris 1962, la méthode structurale, issue de l'idée de structure sociale et de travaux linguistiques, s'étend de l'analyse de la parenté à celle des mythes et formes de l'arts et vise à dégager un modèle dont le fonctionnement soit capable de rendre compte de tous les phénomènes observés.

[23] Voir B.VIENNE, «Identité » in P. BONTE, M. IZARD Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie [1991] P.U.F. Quadrige, Paris 2000 p.799

[24] TAYLOR A.C., « Ethnie » idem p.244

travers son cinéma, soulignons que l'anthropologie, dès la fin du XIXème siècle, s'est attachée, au travers d'écrivains ou chercheurs Brésiliens[25], à réfléchir sur la question de la diversité sociale et culturelle du pays en y intégrant une dimension comparatiste. Le Noir, l'Indien et le paysan vont être objets d'études tout comme d'autres groupes sociaux marginalisés ou dominés. « Les anthropologues brésiliens ont ainsi construit une tradition nationale axée sur l'étude de l'*autre* dans leur propre société »[26].

La psychologie sociale, synthétisant les apports de la psychologie, de la sociologie et de l'anthropologie va, dès ses débuts, avec Tarde[27], Durkheim[28] et Lebon[29] s'intéresser à l'articulation de l'individuel et du collectif. Les années trente, puis les années cinquante, vont poser les paradigmes centraux de cette discipline[30] à savoir, l'étude des interactions humaines inter et intra-groupe[31], la cognition sociale[32], les représentations sociales et l'attitude[33], la communication et l'influence sociale[34]. Transversale à ces champs de recherche, la notion d'identité sociale va « situer d'emblée le phénomène identitaire à l'endroit même du lien social, là où se

[25] Citons parmi eux, E. da CUNHA, Os Sertoes, [1902] I.N.L., Rio de Janeiro 1979 roman dans lequel l'auteur s'attache à expliquer au travers d'un événement historique, la quête identitaire du paysan brésilien.F. FERNANDES, R. BASTIDE Relaçoes raciais entre brancos e negros em São Paulo, Compania editora nacional, São Paulo, 1955. Analyse des rapports entre blancs et noirs à São Paulo ; G. FREYRE, Maitres et esclaves (Casa Grande e Senzala, trad.R.Bastide) [1933] Gallimard, Paris 1952 : analyse du métissage fondateur de l'identité brésilienne. D. RIBEIRO Os Indios e a Civilização, Liv. Civ. Bras. Rio, 1970.

[26] M. CORREA *in* BONTE-IZARD op.cit. p.59

[27] pour G. TARDE la société est une abstraction, c'est par des phénomènes de contagion mental, d'imitation que naissent des faits sociaux. Voir G. TARDE L'Opinion et la foule, PUF, Paris, 1989

[28] Pour Durkheim, la société est irréductible aux psychisme individuel. Faits sociaux et représentations collectives existent en dehors de l'individuel et sont d'une autre nature, préexistent aux individus et lui sont imposés du dehors. Voir E. DURKHEIM Textes, présenté par V. KARADY, Edition de Minuit, Paris, 1975, vol 2, Religion, Morale, Anomie et Vol 3, Fonctions sociales et institutions

[29] Son ouvrage Psychologie des foules Alcan, Paris, 1895, part des théories évolutionnistes et de la théorie de la suggestion hypnotique pour développer une analyse des comportement des foules où l'individu est dissout et transformé et doté d'une âme collective.

[30] Voir R. GHIGLIONE et col. Traité de psychologie cognitive : Cognition, représentation, communication, t.3, Dunod, Paris, 1990.

[31] Etudes de la structure du groupe, normes, fonctionnement et relation interindividuelles et intergroupales.

[32] Un des domaines les plus fécond de la psychologie sociale. L'étude de la manière dont un sujet social traite l'information afin de construire sa propre réalité va conduire les chercheurs à s'intéresser aux phénomènes de catégorisation sociale, d'attribution causale et de traitement de l'information.

[33] Notions anciennes issue du concept de représentation collective de Durkheim, que Moscovici reformule et étudie dans La psychanalyse, son image, son public, [1961] PUF, Paris, 1976, pour dégager l'élaboration d'un système de représentations à partir de différents discours sur un concept théorique - dans le cas, la psychanalyse -.

noue le fonctionnement du sujet et celui du groupe »[35]. Dans cette perspective, les recherches de Zavalloni[36] vont aborder la question de l'identité dans le cadre général de l'étude des processus cognitifs et explorer l'ensemble de l'identité sociale au travers de l'analyse des représentations qu'un individu a de lui-même et d'autrui et des représentations des différents groupes auxquels il appartient.

3. Corpus et limite de la recherche

Bien que cette recherche s'appuie sur quarante-cinq films[37] réalisés de la moitié des années cinquante à la fin des années quatre-vingt-dix, elle n'est pas une recherche sur l'évolution d'un discours autour des constructions identitaires. Nous ne procédons pas à des comparaisons entre la figure de l'étranger au cours des années soixante et des années quatre-vingt dix par exemple. Non qu'il n'y a pas d'intérêt à le faire. Mais il aurait fallu que le corpus soit tout autre, que plus d'oeuvres se regroupent autour de chaque décennie, que celles-ci soient représentatives - elles le sont toujours d'un certain point de vue - d'un ensemble plus vaste. Ces comparaisons peuvent émerger en creux, mais notre choix a été de privilégier le surgissement et la récurrence de la figure de l'étranger et du rapport à l'altérité au sein des constructions identitaires dans un ensemble de films rendant compte de la diversité du cinéma brésilien dans les limites de deux époques importantes, tant au niveau national qu'international, pour cette cinématographie : le

---

[34] A partir de l'étude scientifique du langage et de la communication humaine,les recherches vont s'attacher à analyser les caractéristiques de l'émetteur, du message, du récepteur pour mettre en évidence les modes de traitement de l'information.

[35] H. CHAUCHAT, « Du fondement social de l'identité du sujet » *in* H. CHAUCHAT, A.DURAND-DELVIGNE (dir) De l'identité du sujet au lien social, P.U.F. Paris, 1999, p.7.

[36] Voir en particulier, M. ZAVALLONI M., « L'identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science » *in* S.MOSCOVICI (dir) Introduction à la psychologie sociale, Larousse, Paris, 1973, p. 245-265 et M. ZAVALLONI, C. LOUIS-GUERIN, Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie, Privat, Toulouse, 1984 où les auteurs élaborent l' « Investigateur multistade de l'identité sociale » permettant l'explorations des représentations de l'individu.

[37] Voir l'ensemble du corpus en annexe 1. Ces quarante-cinq films représentent environ 2,5% de la production totale en ces quarante quatre ans de cinéma brésilien, à savoir, environ 2000 films. A. GATTI O consumo e o comercio cinematograficos visto através da distribuição de filmes nacionais : empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem, ECA/USP, 1999, (mémoire de maîtrise de l'Université de São Paulo) rapporte les chiffres suivants : années 50 : 301 filmes brésiliens produits (dont 162 à partir de 1955, date du premier film de notre corpus); années 60 : 362 films brésiliens produits ; années 70 : 808 films brésiliens produits ; années 80 : 877 films brésiliens produits ; de 90 à 99 : 46 films brésiliens produits. Entre 96 et 99 (date du dernier film de notre corpus) F.RAMOS et L.F.MIRANDA (dir) op.cit p. 443, rapportent que soixante douze films ont été produits.

cinéma novo des années soixante - dont le film Rio 40° (N. Pereira dos Santos 1955) assure la paternité - et *la retomada* des années quatre-vingt dix marquée par la renaissance d'un cinéma qui était à l'agonie. Notons que, dès la « reprise » ou « renaissance » du cinéma brésilien des années quatre-vingt dix, un dialogue entre ces deux époques s'est instauré au travers des films. Par exemple, l'hommage qu'a constitué Central do Brasil (W. Salles, 1998) au Cinéma Novo, par l'utilisation d'une figure emblématique de ce dernier en l'acteur Othon Bastos ainsi que le choix des lieux du Nordeste et le mélange de lyrisme et de tragique[38] propre au Cinéma Novo. Ainsi, le sertão qui revient sur les écrans dès les années quatre-vingt dix avec des films comme A Saga do Guerreiro Luminoso (1993) de Rosemberg Cariry, Corisco et Dada (1996) du même Cariry, O sertão das Mémorias (1996) de José Araujo, A Guerra dos Canudos (1997) de Sergio Rezende, Crede-me(1997) de Bia et Dany Rolland, Baile Perfumado (1997) de Caldas et Ferreira ou Central do Brasil (1998) de Walter Salles. Un sertão toujours présent donc, mais un sertão abordé sous des formes différentes, même si les références implicites ou parfois explicites au Cinéma Novo semble être le point commun de tous ces films.[39]. A l'intérieur de ces limites temporelles fixées par la période du *Cinéma Novo* et de la *Retomada*, nous avons trouvé un dénominateur commun à l'ensemble de la cinématographie brésilienne : le questionnement sur l'identité brésilienne et sur ce qu'est le Brésil. C'est à l'intérieur de ce territoire commun que s'enracine notre recherche[40]. Dans la première partie de celle-ci, intitulée *configurations de l'étranger*, c'est tout d'abord, la dimension différentiatrice entre moi et autrui qui nous intéressera dans la figure l'Autre, que celui-ci se définisse par des critères géographiques ou psychosociaux. (Partie I, chapitre 1) Nous envisagerons ensuite la dimension intégrative de l'Autre. Considérant les rapports entre le sujet et le groupe, nous tenterons de dégager la construction de l'identité collective au travers de la représentation de la rencontre entre l'Indien, le Blanc et le Noir avant de nous intéresser à l'expression ou l'avènement du *soi* dans un discours construit par le *nous* (Partie I, chapitre 2). La deuxième partie de cette recherche s'interrogera sur ce que nous avons appelé *les*

[38] M.PEREIRA , « *Cinéma et modernité* » p. 88-90 et S.Debs « *Entretiens avec Walter Salles » in* Cinéma d'Amérique Latine, N°7 Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, p.91-97

[39] S.DEBS, « *Le Nordeste revisité 30 ans après le Cinéma Novo »* Idem p.103-112

[40] Si le *Cinéma Novo* représente un questionnement explicite sur la situation brésilienne et le Brésilien, nous avons noté qu'au-delà des images métaphoriques, le Brésil est toujours objet de discours tout au long de nombreux films des décennies qui ont suivi. Nous aborderons ce point précis au chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

extraterritorialités de l'identité. Il s'agira alors d'effectuer une lecture de ce qui vient d'une part, déplacer les frontières supposées de l'identité - nous considérerons alors la représentations et significations d'espaces et objets métaphoriques de l'identité (Partie II, Chapitre 1) - d'autre part, questionner l'identité comme articulation entre un rapport à soi - qui suis-je ? - et une *réponse* du monde donnée au travers d'épreuves et de choix à effectuer (Partie II, Chapitre 2).

4. Méthodologie

Comment le cinéma agence-t-il la question de l'identité et de l'altérité, que nous dit cet agencement sur la construction identitaire et le rapport à l'autre et comment peut-on procéder pour saisir ces agencements et comprendre leur significations ? Outre l'emploi d'approches d'analyses de films[41] permettant - entre autre - l'étude approfondie des personnages, espaces et traces du temps dans les différents récits, notre « regard psychosocial » nous a conduit à adopter la méthode de travail dont nous rapportons ci-dessous les principales étapes découlant des deux temps de la recherche : l'appropriation de l'objet et la recherche en tant que telle.

Temps 1 : appropriation de l'objet

•Première étape : détermination des concepts-clés de la recherche. Recherche sémantique à partir des concepts et construction d'une grille d'observation descriptive et d'une grille d'observation analytique applicable à l'ensemble du corpus. Ces grilles constituent les fondations de départ rendant possible le recueil d'importantes données. Leurs entrées sont évidemment fonction des concepts-clés : ainsi, la recherche sémantique autour du concept d'*étranger* nous a amener à élaborer une grille recueillant pour chaque film les personnages étrangers, les langues étrangères, les ailleurs étrangers, eux-mêmes sous répartis en fonction de leur situation par rapport à l'espace d'appartenance, (voir annexe 14,

[41] Différents ouvrages explicitent ces méthodes et approches parfois différentes. Parmi ceux-ci, citons nos classiques, J.AUMONT, A..BERGALA, M.MARIE, M.VERNET, Esthétique du Film, Nathan, Paris, 1983, J.AUMONT, M.MARIE L'Analyse des Films, Nathan, 1988, R. GARDIES, L'espace au Cinéma Méridien Klincksieck, Paris, 1993,H.PUISEUX, « Sexualité et maladie : un court-circuit dans le monde filmique », annexe 1, méthode de lecture filmique *in* Sciences Sociales et Santé, vol.IX, n°14, décembre 1991, pp. 125-126

tableau 14A). L'élargissement intellectuel de la recherche sémantique est à l'origine de la constitution de la grille d'observation analytique[42]. Il s'agira cette fois de repérer à l'intérieur du corpus, les principales figures à travailler ultérieurement - figure de la mort, les traversées, les objets métaphoriques...- (voir annexe 14, tableau 14B).

•Deuxième étape : sélection du corpus : il nous a semblé indispensable de disposer de l'ensemble des films en cassette vidéo[43] étant donné la nécessité de visionner plusieurs fois l'ensemble d'un film ou d'un extrait. A cette étape, les deux premières grilles se remplissent. Nous avons également rédigé pour chaque film, une fiche complète en présentant le réalisateur, rappelant les personnages, les espaces, le temps et l'intrigue (voir annexe 2 : fiches des films).

•Troisième étape : détermination des grands axes de réflexions autours desquels va se constituer la recherche. C'est l'étape des premiers plans.

•Quatrième étape : une fois les axes de réflexions déterminés, nous avons sélectionné pour chaque film, deux extraits que nous avons retranscrit afin que ceux-ci puissent servir d'étayage et d'illustrations aux différents points qui seront abordés dans la recherche.

Temps 2 : la recherche en tant que telle

•Première étape : travail à partir des fiches et grilles établies. Analyse du monde interne des oeuvres en dégageant dans un premier temps, le rapport entre les trois composantes de celle-ci : l'espace, le temps et les personnages.

•Deuxième étape : regroupements des films. Cette étape est celle qui correspond à une certaine formalisation de la pensée. Nous sélectionnons et notons de façon transversale, divers éléments significatifs dans l'ensemble des films afin de constituer ces groupements (l'ensemble des tableaux en annexe ainsi que dans le corps de la thèse procède de cette étape). Cette étape peut paraître fastidieuse dans la mesure où elle s'élabore dans la nécessité, pour chaque nouveau point étudié, de procéder à des recueils minutieux, des regroupements et des recoupements de

[42] Cette étape nous permet d' « évaluer » en quelque sorte la pertinence du concept-clé, En effet, il s'agira de dépasser son sens premier et de voir s'il permet de dégager des problématiques intéressantes et d'estimer quelles questions il nous permet de soulever .

[43] Une seule exception : il s'agit du film Hans Staden d'Alberto Pereira de 1999, non disponible en cassette-vidéo au moment de la rédaction de cette thèse. Nous avons toutefois conservé ce film et fait diverses références à celui-ci dans la mesure où nous l'avons visionné plusieurs fois, et que sa thématique est trop rarement abordée (affrontement entre Blancs et Indiens au XVIème siècle)

données ou éléments significatifs, mais elle nous semble pourtant extrêmement fertile, car ces regroupements vont être à l'origine de nouvelles hypothèses et interrogations qui ne pourraient émerger autrement.

•Troisième étape : c'est l'étape des constats et de l'élargissement de la pensée. Dans cette étape, l'adoption de concepts ou cadres théoriques des sciences humaines voisines (philosophie, psychanalyse, psychologie...) contribue à assurer un regard pluridisciplinaire enrichissant et peut nous permettre d'embrasser de nouvelles interprétations[44] et perspectives.

•Etape transversale : une recherche n'étant jamais coupée du monde, il est intéressant de la relier à l'« ici et maintenant », de distinguer en quoi ce qui est abordé touche à des interrogations contemporaines ou personnelles, en quoi le monde interne des oeuvres entretien un incessant dialogue avec le monde externe. Puisque la « redescription du monde est l'étape nécessaire qui mène à sa transformation, [45]» il est important de conserver intact le sentiment de nécessité qui nous pousse à entreprendre la recherche qui nous met au défi de parler en notre nom propre tout en reconnaissant l'apport immense et fructueux de nos maîtres et de nos prédécesseurs[46].

5. Convention de notation

Trois points importants sont à préciser :

---

[44] Cette question de *l'interprétation* est toujours périlleuse en sciences humaines. Dans « l'Etude anthropologique des représentation » *in* D.JODELET (dir) Les représentations Sociales, P.U.F. Paris, 1989, pp. 115-130, D.SPERBER rappelle « s'il est normal de préférer une interprétation à une autre en fonction d'une préférence théorique,(...) il est difficile, voire impossible, de valider ou d'invalider une théorie générale à partir d'une interprétation préférée. L'interprétation assure - et est seule à assurer - une forme de compréhension d'autrui qui nous est indispensable. En revanche l'utilisation d'interprétations à des fins scientifiques pose de sérieux problèmes. Or cette utilisation est elle aussi indispensable car l'interprétation est, au moins en pratique, le seul moyen de représenter le contenu des représentations » pp. 124-125

[45] S.RUSHDIE, Patries Imaginaires (Essais et critiques, 1981/1991), Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 24

[46] Ibn TUFAYL, Le philosophe autodidacte, Edition des Mille et Une nuits, Paris, 2000. Penseur Arabo-Andalou du XIIème siècle, cet auteur résume merveilleusement , au travers de la parole d'un maître à son élève, ce que nous pourrions considérer comme l'élément moteur de la volonté d'entreprendre une recherche et du lien que celle-ci a avec tout projet libertaire : *« Nous voulons te faire entrer dans les chemins où nous sommes entrés avant toi, te faire nager dans la mer que nous avons déjà traversée, afin que tu arrives où nous sommes arrivés, que tu voies ce que nous avons vu, que tu constate par toi-même ce que nous avons constaté, et que tu te dispense ainsi d'asservir ta connaissance à la notre ».*

1) Nous avons choisis de conserver au sein de cette recherche, les titres originaux des films de notre corpus. En annexe 1, un tableau reprend l'ensemble du corpus et mentionne les titres traduits lorsqu'ils existent.

2) Ce tableau de l'annexe 1 rend compte du fait que nous avons également numéroté ces films de 1 à 45. A certains moments de l'écriture de cette thèse, rappeler systématiquement les titres des films alourdissait la compréhension de ce qui tentait d'être démontré. Pour contourner cette difficulté, nous avons décidé d'adopter le rappel du chiffre correspondant au film entre parenthèse. Ainsi, les chiffres entre parenthèses renvoient toujours aux films auxquels ils correspondent.

3) Les films étant tous en version originale, les traductions de dialogues que nous rapportons sont de notre fait, ainsi que les traductions de citations extraites d'ouvrages dont le références apparaissent en portugais en note en bas de page.

PREMIERE PARTIE
CONFIGURATIONS DE L'ETRANGER

CHAPITRE 1
APPARTENANCE AUX GROUPES MINORITAIRES : L'AUTRE COMME EXPRESSION DE DIFFERENTIATION IDENTITAIRE

Le critère géographique n'est qu'un critère parmi d'autres permettant de définir l'étrangeté d'un personnage par rapport à un espace de référence donné. Ce critère initial, va nous permettre étudier l'étranger, - l'Autre - , par rapport à un large éventail de modalités plus large et surtout d'établir un lien entre *l'étranger au sens géographique* et *l'étranger au sens psychosocial*. C'est par le biais d'une réflexion sur l'appartenance aux groupes minoritaires, que nous entendons parvenir à l'établissement de ce lien. Parce qu'appartenir à un groupe minoritaire - qu'il soit un groupe national ou social - au cœur d'une société, c'est être d'emblée dans la situation d'étrangeté par rapport à une norme dominante de cette société, cette appartenance est, vu de l'intérieur mais aussi de l'extérieur du groupe, indicatrice d'une différentiation identitaire. Nous pourrions dire que cet Autre - géographique ou social - est celui par lequel peut être saisi ou ressentie de façon immédiate, une frontière le séparant de moi, le différentiant des autres. Différents courants de recherches en psychologie sociale[47], notamment, ont inspirés l'étude de *l'autre marqué par une différence tranchée*[48]. De ces études, nous retenons l'influence de ces minorités sur la majorité, et le rôle crucial qu'elles assument dans une société donnée. C'est précisément sur la représentation de l'étrangeté de certains personnages et sur la fonction qu'ils assument au sein des films dans lesquels ils se trouvent, dont il sera question dans ce chapitre. Pour ce faire, commençons par rappeler quelques définitions premières :

Le concept d'étranger est un concept vaste, qui englobe différentes définitions :

[47] Nous pensons aux différentes études sur l'influence des minorités, et en particulier à celles de Moscovici et Paicheler concernant la comparaison sociale et la reconnaissance sociale. S. MOSCOVICI, G. PAICHELER « Travail, individu et groupe » *in* S. MOSCOVICI Introduction à la psychologie sociale, Larousse, Paris, 1973, p. 9-44, et S. MOSCOVICI, Psychologie des minorités actives, P.U.F., Paris, 1979.

[48] S. MOSCOVICI, « Le domaine de la psychologie sociale » in MOSCOVICI S., (dir) Psychologie Sociale, P.U.F., Paris, 1984, p. 10.

L'étranger est celui qui est d'une autre nation, qui a rapport à un autre pays ; celui qui ne fait pas partie d'un groupe ou d'une famille ; ce qui n'est pas connu ou familier - ainsi, une voix qui m'est étrangère, une situation inconnue [49]- Le sens historique et étymologique du terme, le fait apparaître comme « d'un autre pays » - au XIVème siècle - pour s'élargir à « qui n'est pas connu, qui n'est pas familier, sans rapport avec » - à partir du XVIIème siècle[50] -. A partir de ces définitions, nous retrouvons ce que recouvrira ce terme dans cette recherche. En considérant trois versants de l'étranger - un personnage, une langue, un ailleurs - nous consacrerons tout d'abord, à l'étude de l'étranger, définit par le critère géographique. L'étranger fera alors figure de *lointain*. Cette figure va privilégier, le personnage situé en dehors de son espace national d'appartenance et va nous permettre de saisir en particulier, au travers d'un personnage, d'un pays ou d'une langue d'ailleurs, la représentation, voire les stéréotypes, dont fait l'objet l'étranger. Nous aborderons ensuite, l'étranger en tant que personnage « stigmatisé ». Cet étranger là, est le plus souvent, une figure de *proche*. C'est celui qui bien que pouvant se trouver à l'intérieur de son espace d'appartenance se définit comme étranger à son milieu, son groupe à la société ou est, comme le fou ou l'amnésique, étranger à lui même . Nous analyserons en les regroupant, les personnages de notre corpus, pouvant être considérés comme étant, par une situation particulière ou une attitude générale, au-delà de la frontière sécurisante d'une norme dominante. Ce chapitre constituera ainsi, une réflexion et une analyse sur l'Autre, perçu et saisit avant tout dans son étrangeté absolue ou relative, mais assez prégnante pour être génératrice de sentiment de différence identitaire.

[49] *Dictionnaire Encyclopédique de la langue Française 1992*
[50] *Dictionnaire étymologique et historique de la langue Française 1996*

I. Appartenances nationales minoritaires : l'étranger comme figure du lointain

Le sens le plus couramment attribué, de nos jours, au concept d'étranger met en exergue une perspective géographique : l'étranger est ce qui appartient à un au-delà les frontières d'un espace de référence, ou plus précisément, ce qui, incessamment, est renvoyé à un espace géographique autre que celui considéré. Cette définition, si elle nous semble réductrice, est cependant une façon intéressante d'aborder le rapport à l'Autre. Et pour l'analyser au sein de notre corpus cinématographique, nous considérerons dans ce premier point, les personnages et évocations diverses de l'ailleurs. Il s'agira ici, d'envisager le Brésil comme espace géographique de référence, et de tenter de comprendre comment se forgent les représentations et significations d'autres appartenances nationales dans le cinéma brésilien. Quelle place occupe l'étranger ainsi défini au sein de notre corpus ? Quelles analyses permettent l'observation de sa présence ? Pour répondre à ces questions nous pouvons commencer tout d'abord, par relever, au sein de notre corpus, l'ensemble des différents éléments que nous tenons pour significatifs : les personnages étrangers, les langues étrangères et les pays . Ce faisant, nous serons conduits à écarter de cette analyse, les films ne possédant pas de référence à l'étranger ainsi défini. Notons-le d'emblée, relever cette présence étrangère à l'intérieur du corpus n'est pas suffisant. Il nous faut également distinguer, le degré de cette présence. En effet, un personnage principal étranger est autre chose qu'un figurant qui bredouille quelques mots étrangers, un pays étranger comme décor d'un film est autre chose qu'un pays étranger uniquement évoqué dans la bouche d'un des personnages, ils risquent de ne pas avoir le même impact quant à l'analyse de cette présence étrangère. Les tableaux 1 et 2 de l'annexe 3 rendent compte de ces distinctions. Gageons que l'établissement de celles-ci seront fructueuses pour l'ensemble de notre analyse.

1.Principaux éléments du tableau, définitions et présence de l'étranger:

Nous avons répartis dans les tableaux 1 et 2 de l'annexe 3, l'ensemble des éléments relevés dans le corpus, de façon à mettre en évidence une modalité de l'étranger - personnage, langue ou pays - associée à un degré de visibilité ou de présence. Pour ce faire nous avons procédé à quelques catégorisations.

Nous avons appelé *personnage étranger en premier plan,* les personnages étrangers principaux ou secondaires.

Le *personnage étranger en arrière plan* est quant à lui un personnage plus périphérique.

Le *personnage étranger en évocation* est un personnage uniquement objet d'une énonciation ou d'une présence iconique.

Dans cette même logique, la catégorie *langue étrangère en premier plan* définie la langue principalement parlée par les personnages principaux ou secondaires.

La catégorie *langue étrangère en arrière plan,* définie quelques phrases ou quelques mots dans le film. Quant à *langue étrangère en évocation*, elle renvoie à une langue objet d'une énonciation (« *la langue basque est magnifique »)* ou des mots en présence iconique (un carton sur lequel est inscrit le mot « *fiesta »*)

La même catégorisation est à l'œuvre pour relever les pays étrangers : *pays étranger en premier plan* indique les pays étrangers où se déroule en grande partie, l'histoire du film. *Pays étranger en arrière plan*, désigne un pays étranger traversé et enfin, *Pays étranger en évocation*, un pays objet d'une énonciation ou présent à travers des objets qui le métaphorisent - comme les photos, affiches ou cartes postales -.

Cette répartition des éléments, nous permet tout d'abord, de nous rendre compte que, si peu de films possèdent des personnages principaux , langue ou pays étranger en premier plan, - bien que certains en possèdent et il conviendra ultérieurement de nous arrêter avec attention à ceux qui leur donnent cette place première - nombreuses sont les évocations de l'étranger et de ce fait, grande est la place de l'Autre et de son Ailleurs, dans la parole cinématographique et imaginaire brésilienne. Tentons de voir maintenant, en procédant à une analyse plus fine, ce que recouvrent ces étrangers et surtout de quelles significations et fonctions ceux-ci se trouvent être porteurs.

2. Le personnage étranger: parole, position sociale et rapport à l'espace.

Bornons-nous ici à analyser l'étranger en tant que *personnage* et intéressons-nous, tout d'abord, à l'accès que ces personnages ont à la parole - que celle-ci soit un véritable discours constitué de plusieurs tirades, ou que celle-ci ne soit que quelques mots dans l'ensemble des dialogues des films considérés -. Nous considérerons cet accès ou non accès à la parole, comme vecteur d'analyse de la place et de la fonction du personnage étranger à l'égard des autres. Nous considérerons ensuite, l'étranger à l'intérieure de la position sociale qu'il occupe et étudierons enfin, le rapport du personnage étranger à l'espace brésilien.

A. La parole : discours, bribes et silences.

1°) Personnages étrangers possédant un discours le rapport de domination et de protection vis-à-vis d'autrui :

Deux groupes émergent lorsque nous considérons les personnages étrangers ayant accès à la parole. Un premier groupe est constitué de ceux qui se trouvent dans un rapport de pouvoir et domination d'autrui - pouvoir pouvant aller jusqu'à son anéantissement - et un deuxième groupe, moins nombreux, est constitué de ceux qui sont dans un rapport de protection et mise en valeur d'autrui et grâce auxquels va être permit un sursis ou un retardement de la mort.
Les films Xica da Silva (20)[51], Gabriela (22), O Beijo da Mulher Aranha (23) Quilombo (24), A Opera do Malandro (25), Carlota Joaquina (28) Alma Corsaria (29) O Quatrilho (31) Terra Estrangeira (33), Os Matadores (37) O Que é Isso companheiro (39)et Baile Perfumado(40) nous donnent l'illustration de ce rapport à l'autre établi

par l'étranger Portugais, Italo-Arabe, Espagnol, Angolais, Chinois, Libanais, Allemand, Paraguayen, Américain, Ecossais ou Italien. Regardons de plus près ces groupes de personnages que nous pouvons répartir de la façon suivante :

Tableau I : la nationalité et le rapport de domination ou de protection à l'autre

Rapport de domination		Rapport de protection	
Personnage	Nationalité	Personnage	Nationalité
• Comte Valladares et J.Fernandes(20) • Olimpia et autres Portugais (24) • Nacib (22) • Dom João • Carlota et Yolanda (28) • Strudel (25) • Les nazis (23) • Muccio (37) • Elbrick (39) • Pierina, Angelo, Maximo et Teresa (31)	Portugais Portugais Italo-Arabe Portugais Espagnole et Ecossaise Allemand Allemand Paraguayen Américain Italiens	• Pedro (33) • Loli (33) • Maria, la mère de Paco • China (29) • Benjamin Abrahão (40) • Pierina, Angelo, Maximo et Teresa (31)	Portugais Angolais Espagnole Chinois Libanais Italiens

Les Portugais : le Comte Valladares et J.Fernandes (20) illustrent un rapport de domination face à autrui . Ils sont les représentants de la couronne portugaise et de plus le rapport de domination maître/esclave pour le second est clairement à l'œuvre dans le film. Mais le premier est également en rapport d'autorité statutaire par rapport au second - qui doit lui rendre des comptes - De même, les Portugais de Pernambuco (24) exercent leur rapport de domination sur leurs esclaves, l'un d'eux est d'ailleurs torturé à mort . Autre figure de la domination portugaise, le roi Dom José (28). Par contre, tout autre est le rapport du Portugais Pedro (33) aux héros brésiliens. Il est le protecteur d'Alex et Paco en leur avançant d'abord une chambre et de l'argent pour Alex puis une voiture et de l'argent pour les deux amants en fuite à travers le Portugal.

L'italo-Arabe Nacib (22) est également dans un premier temps, dans un rapport de domination employeur/employée face à Gabriela puis homme/femme

[51] Les numéros entre parenthèse renvoient toujours au numéro que nous avons attribué pour chaque film de notre corpus (voir annexe 1).

comme l'illustre sa remarque concernant le sort réservé aux femmes infidèles chez lui : *« elles sont découpées en morceaux »*.

Les Espagnols : Carlota (28) use et abuse de son pouvoir de princesse menaçant de briser les os à ceux qui lui déplaise et assassinant à l'occasion.
Par contre, la mère de Paco (33) couve son fils pourtant adulte, ressent de la peine à l'idée qu'il puisse se détacher d'elle, mais par sa mort, va lui permettre d'accomplir un destin.

L'Angolais, Loli (33) a également ce rôle de guide et mise en garde vis-à-vis de Paco, étranger au Portugal, qui comme tous les Brésiliens, aux dires de Loli ne pense pas à la mort.

C'est également un rôle d'attachement ou de rattachement à la vie que possède le *Chinois* China (29) tenancier du « *Bar des Esprits* » où un suicidaire et un grand malade se rencontrent pour fêter le déroulement d'une vie écrite en poésie.

Le *Libanais* Benjamin Abrahao (40) qui va traverser le Nordeste dans son désir de filmer au prix de sa vie, le célèbre Lampião est celui qui va permettre au cangaceiro[52], d'acquérir, grâce aux images, l'immortalité des personnages mythiques.

L'*Allemand* Strudel (25) propriétaire d'un cabaret et admirateur d'Hitler domine les filles, persuadé de faire de ces pauvres émigrés du Nordeste des stars de spectacle. Les *Allemands et Français* du film que raconte Molina (23) illustrent le pouvoir de la propagande nazi sur les sujets allemands et Français sous occupation dans ses tentatives d'anéantissement de la conscience politique.

Tout aussi extrême est le pouvoir que s'accorde sur la vie des autres, Mucio le *Paraguayen* (37) tueur à gage après avoir été proxénète.

L'ambassadeur *Américain* Elbrick (39) est dans une position ambiguë : s'il est le représentant d'une domination séculaire politico-économique américaine sur le Brésil, il se trouve, par sa détention, en position d'être dominé 4 jours en septembre, par le groupe des militants.

Les Ecossais : Yolanda (28) boudeuse, est mise en garde contre les dangers de crises de pouvoir par son père qui tendrement lui raconte l'histoire d'une méchante princesse, qui comme elle, refusait de partir au Brésil et adorait danser.

[52] Les cangaceiros sont des « bandits d'honneur » du Nordeste de la fin du XIXème à la fin des années 30.

Un peu entre ces deux groupes, nous trouvons les *Italiens* (31) qui, quittant leurs terres pour venir s'installer au Brésil vont jouer entre eux au jeu de la domination et de la séduction, cherchant, comme dans le jeu de carte qui donne le nom au film, le partenaire le plus approprié pour gagner.

Remarquons, sur ces personnages, quelques points importants :

Au regard des nationalités présentes, et si nous considérons le rapport de domination à la lumière de données socio-historiques, remarquons, en premier lieu, le traitement donnée à la domination coloniale Portugaise d'hier et la domination économique américaine d'aujourd'hui vis-à-vis du Brésil. Nous constatons que la domination économique américaine est représenté par l'ambassadeur Elbrick et son statut d'otage durant les quatre jours de septembre, illustrant par là, un renversement de la situation de domination. De même, la domination Portugaise est, au travers des films qui reconstituent une certaine vision de l'histoire (20,24, 28), appréhendée avec ironie et irrévérence ; en effet, la princesse Carlota et le roi Dom Joao (28) sont ridiculisés tout comme l'est Dona Olimpia (24) ainsi que le contrôleur des finances Valladares et, dans une moindre mesure, J.Fernandes (20). Si cette domination d'hier, il ne reste aujourd'hui que les vaines menaces proférées par un Portugais à la recherche de Paco (33) vis-à-vis d'un Angolais où Guinéen qui lui rappelle très irrévérencieux que les temps ont changés. Il est possible que le rapport protecteur de Loli à Paco (33) traduise également un renversement de la domination portugaise, car comme Paco, le Brésilien, Loli, l'Angolais est un ancien colonisé, un frère qui comme lui erre au Portugal. En deuxième lieu et indépendamment des nationalités que nous venons de considérer, remarquons également, par rapport aux personnages de ce groupe de « dominants » et à l'idée de renversement de situation que l'ensemble des personnages de ce groupe, subit, pour la plupart d'entre eux, un renversement de situation : J. Fernandes(20) va devoir rendre des comptes à la cour et c'est en prisonnier qu'il quitte Tijuco ; Nacib (22) va revoir ses postions extrémistes, lui qui se dit prêt à découper la femme qui lui serait infidèle, lorsqu'il sera trompé par Gabriela. Les esclaves du Pernambuco (24) vont créer leur Quilombo et narguer ainsi le pouvoir de leurs maîtres. Strudel (25) fera alliance avec le pro-américain Max grâce au mariage de sa fille avec celui-ci. Carlota (28) sera exilée et condamnée au sein de sa propre cour. Mucio (37) le tueur à gage sera tué

par un autre tueur et l'ambassadeur Américain (39), dominé à son tour, se questionnera sur les liens entre révolution et service diplomatique.

Si nous regardons maintenant, le groupe de personnages étrangers établissant un rapport de protection vis-à-vis d'autrui, soulignons que Pedro (33), le Portugais, est dans ce film assimilé au poète Fernando Pessoa. Poète qui a développé dans ses écrits la thématique de « l'être étranger ». Dans ce sens, Pedro n'est pas un Portugais, il est un Portugais étranger à lui-même. Lui, comme les autres personnages - la mère espagnole de Paco (33), le libanais (40) et le Chinois(29) - représentent bien ce qui relie les hommes dans l'attitude de protection, à savoir, l'empathie : les frères, les poètes, les mères comme tous ceux qui ont quitté un pays en guerre ou miséreux vont adopter vis-à-vis des autres, une relation solidaire et nourricière. Indépendamment des nationalités, remarquons également que les étrangers faisant partie de ce groupe, voués à protéger ou mettre en valeur autrui, ont un lien intime avec la mort : Benjamin Abrahao (40) paie de sa vie, le film qu'il réalise sur Lampiao ; Pedro (33) va également mourir pour avoir aidé Paco et Alex à s'enfuir ; Maria Eizaguirre, la mère de Paco va également mourir après lui avoir fait l'injonction de retourner au pays ; Loli (33) va mettre Paco en garde contre l'attitude qui consiste à évacuer l'idée de la mort, enfin China, le Chinois (29) est, comme nous l'indiquera une analyse ultérieur d'une séquence du film, celui qui possède le langage de la vie, qui ouvre et ferme son bar où les morts se mêlent aux vivants, où la mort vient, en personne, chercher Torres, le malade.

Soulignons, pour conclure, que ces deux attitudes - domination et mort versus protection et vie - illustrent, au travers de ces personnages dans leur accès aux mots, les deux dimensions inhérentes à la parole humaine et intimement entrelacées dans leurs racines, à savoir, la dimension salvatrice et mortifère.

2°) Personnages étrangers périphériques possédant quelques mots , le lien commercial et financier comme principal rapport à autrui :

L'examen des quelques tirades que possèdent les personnages étrangers périphériques - définit, rappelons-le, comme n'appartenant pas au groupe des

personnages principaux et secondaires - nous permet de voir apparaître le lien commercial, le lien à l'argent comme principal rapport à l'étranger.

Les Portugais : le commerçant qui accuse Alice de vol (1), l'exigeant propriétaire du restaurant où travaille Alex (33), le commerçant dénonce la cachette des militants (39). Carlos qui fait partie d'un réseau de contrebande (33). Le portier de l'Hôtel des Voyageurs, médiateur entre Miguel et les contrebandiers (33). L'employée de l'agence de voyage (33). Le Portugais de Pernambuco qui veut acheter des esclaves au militaire Hollandais (24).
Les Américains : les deux américaines qui refusent de donner de l'argent à un enfant du bidonville (1), les marins américains avec lesquels Max fait de la contrebande (25).

Les Espagnols : le peintre de Xica, symbole de sa richesse et de son illusoire appartenance à la cour (20). La prostituée espagnole (19). Les deux Espagnols qui achètent à bas prix le passeport brésilien d'Alex (33).

Les Français : la Française qui joue tout le temps au casino (12), Kraft contrebandier à la recherche de ses diamants (33).

Le Chinois blanchisseur qui réclame à Max, l'argent qu'il lui doit (25).

Le Turc Najib qui réclame aux habitants du bidonville l'argent de l'électricité (1).

Le Syrio-Libanais Abrahao, colporteur (35).
La prostituée japonaise (37).
Les militaires hollandais de Quilombo qui gardent les esclaves comme symbole de puissance et richesse du gouverneur ayant commandé leur opération (24).

Parallèlement à ce lien commercial ou économique, remarquons dans une moindre présence, quelques échanges qui prennent l'aspect de soutien moral ou professionnel.
Les Italiens qui protègent et plaignent l'enfant du bidonville (1)
Les stars du cinéma Argentin et Mexicain qui entourent, par leur présence cinématographique, Rodrigo en quête des raisons du suicide de sa mère (32).
Le révérend Anglophone excédé de ne pouvoir rejoindre ses fidèles à cause d'une panne d'ascenseur (30). Lord Standford, l'employé de Dom Joao (28).

Le passant Portugais qui comprend le désarroi et la jalousie d'El Justiceiro vis-à-vis du passé de sa petite amie (9).

3°) Personnages étrangers silencieux , le pouvoir de la parole :

Parmi les personnages étrangers n'ayant pas accès aux mots, nous pouvons distinguer deux groupes : le premier, très nombreux, est constitué d'évocation (voir tableau 2 C annexe 3) l'étranger dont il est question est absent - il peut s'agir d'une référence à une illustre personnalité politique ou culturelle du passé mais aussi de quelqu'un qui n'existe qu'à travers la parole d'un protagoniste. Le second groupe, très peu nombreux, est constitué des étrangers présents physiquement dans la diégèse mais qui ne disent mot.

Ces deux groupes ainsi constitués illustrent une fois de plus le pouvoir d'intégration de la parole. Car en effet, les personnages évoqués - ceux du premier groupe - et lorsqu'il s'agit de personnalités politiques ou artistiques, ne doivent cette forme d'immortalité qui les fait exister dans la mémoire collective dans laquelle puise le cinéma, que par la force d'une parole souvent exalté et puissante, dangereuse ou bienfaisante dont les échos nous parviennent toujours jusqu'à aujourd'hui. Cela est particulièrement vrai pour les artistes, écrivains, poètes et révolutionnaires mais également pour les politiques.

Le deuxième groupe nous éclaire un peu plus sur ce point. En effet, les étrangers présents et privés de parole sont : les hispano-américains sans papiers qui cherchent à travailler clandestinement au Brésil (18), l'Indienne épouse d'un Européen qui fuit les affrontements et les quêtes de pouvoir (24) le cadavre du SS dans l'ascenseur (30) et enfin les figurants du monde entier prêts à accueillir l'arrivée de la cour portugaise au Brésil (28). Comme nous pouvons le constater, les étrangers privés de parole sont des morts, un cadavre, des sans-papiers - et donc sans identité - des opprimés, des prêts à être assujettis.

B. Rôles sociaux

S'il est prématuré de décider quels stéréotypes recouvrent pour le cinéma brésilien, les différentes nationalités étrangères - un corpus beaucoup plus important serait pour cela nécessaire - nous pouvons néanmoins dire quelques mots des corrélations qui apparaissent entre nationalités des personnages et leurs rôles sociaux.

1°) Les femmes Espagnoles et Françaises, marge, plaisir et raffinement :

C'est ce que nous révèlent le travesti espagnol (23), la prostituée espagnole (19), les deux amantes françaises (19) Joana, la directrice du Bordel (10), le prénom Français « Margot » de la prostituée du cabaret d'Hambourg (25) les bas Français de la femme infidèle (22) la Française joueuse au casino (19) Carlota et ses multiples amants (28), Noémie, l'amante délaissée de Dom Pedro (28).

2°) Les hommes Français , amants artistes et poètes :

C'est le plus souvent au sein d'un lien à l'amour et à la création artistiques qu'émergent les Français de notre corpus de recherche.

l'amant Français d'Ana Maria (9), Debussy, Godart Rimbaud, Verlaine (29) Pierre, l'amoureux transit de Joana (16), le Français délaissé de la baronne Dulce (16)

3°) Arabes et Portugais , le commerce et l'argent :

Ils sont souvent commerçants ou ont un rapport étroit à l'argent : le commerçant Portugais qui se croit volé (1), commerçant Portugais délateur (39), contrebandiers Portugais (33), Roi Portugais exploitant des richesses brésiliennes (28) Colpolteur Libanais (35, 40) Tenancier d'un bar (22) créancier de factures d'électricité (1).

4°) Les Allemands , souvenir de guerre :

Les Allemands de notre corpus apparaissent souvent en rapport direct avec la seconde guerre mondiale : le cadavre du SS (30) Strudel et son portrait d'Hitler (25) les allemands nazis (23)

C. Personnage étranger dans l'espace brésilien

Peu de films de notre corpus, donnent un rôle d'importance à des personnages non brésiliens. Il est intéressant d'examiner le rapport de ces personnages, confronté à leur étrangeté dans l'espace brésilien. Regroupons ces quelques personnages principaux étrangers dans un tableau à double entrée (voir tableau II page suivante) permettant de relever la situation de départ du personnage, le discours qu'il possède sur lui-même ainsi que sur son pays d'origine et la situation d'arrivée du personnage. Analysons maintenant, les éléments du tableau.

1°) Situation de départ, Brésil, terre d'adoption ou de transit :

La situation de départ - qui nous indique dans certains cas, la raison d'être au Brésil pour certains personnages - nous fait remarquer que les personnages s'y trouvent en mission politique (Pierre, Fernandes, Valladares, Carlota, Elbrik) et qu'alors, le Brésil n'est qu'une terre de transit, d'autres possèdent une petite entreprise (Jeanne, Nacib, Strudel, China, Pierina) qui les amènent a adopter le Brésil comme seconde patrie) d'autres enfin, travaillent pour leur compte ou pour le compte d'un particulier (Maria ,Benjamin Abrahao, Mucio) et se trouvent empêchés de rentrer chez eux.

Tableau II : personnages étrangers au Brésil

Personnage étranger	Situation de départ	Discours sur soi au Brésil	Discours sur pays d'origine	Situation d'arrivée
Jeanne la Française (16)	Possède un bordel à Sao Paulo	*« j'étais au Brésil depuis longtemps et pensait retourner en France sans en être sûre... »*		Ne peut se résoudre à quitter Santa Rita. Meurt au Brésil
Pierre le Français (16)	Est consul de France au Brésil	Ne part plus à Paris, car en tant que Consul, il doit rester à cause de la révolution		Retourne seul en France après avoir en vain attendu Jeanne.
Le Français capturé (14)	Capturé sur territoire des Tupinambas	*« Je suis Maïré, Je suis Français, je ne suis pas Portugais »*		Meurt au Brésil, mangé par les Indiens.

Fernandes le Portugais (20)	Délégué par la Couronne pour exploiter les préciosités de Tijuco	« *Je sais que mon destin m'attend là-bas* »	Sa femme restée à Lisbonne est « *»triste froide, insipide et blanche comme le lait* »	Retourne à Lisbonne répondre de ses actes.
Valladares le Portugais (20)	Délégué par la Couronne pour prendre connaissance des actes de Fernandes	*« Ici, il y a l'air d'avoir assez d'argent : une seule de ces théières suffirait à rembourser mes dettes... »*	Lieu où l'on répond de ses actes.	Retourne à Lisbonne
Nacib, L'Arabo-Italin (22)	Propriétaire d'un bar-restaurant	*« Je ne suis pas Turc, je suis Italo-Arabe.. »*	Chez lui les femmes infidèles sont découpées en morceaux	Reste au Brésil avec Gabriela.
Strudel, l'Allemand (25)	Propriétaire d'un cabaret		Renvoyer sa fille en Autriche	Alliance avec Max, le Brésilien
Carlota L'Espagnole (28)	Princesse du Brésil	*« De ce pays, je ne veux ni la poussière ! »*		Meurt en exil au Portugal.
China le Chinois (29)	Propriétaire d'un bar	*« Coréen c'est ta mère, moi je suis Chinois, de Hong Kong »*	Revoit son pays en écoutant la musique de Debussy	Reste au Brésil
Pierina et Les Italiens (31)	Immigration pour vie meilleure	*« Je ne suis pas une Putana... »*		Restent au Brésil
Maria l'Espagnole (33)	Modeste couturière		*« Tu vas connaître la terre de ta mère... »*	Meurt au Brésil
Mucio le Paraguayen (37)	Tueur à gages	*« Je ne suis pas Bolivien, je suis Paraguayen »*	Il ne peut pas retourner chez lui ; Ses frères lui manquent.	Meurt dans un hôtel frontalier.
Benjamin Abrahao, le Libanais (40)	Colporteur	*« Je ne suis pas Turc, je suis Libanais »*	*« Guerre, faim et misère »*	Meurt au Brésil.
Elbrik, l'Américain (39)	Ambassadeur	Le service diplomatique, comme la révolution est un bon lieu pour se cacher de soi-même	Ne sait rien sur les écoles de tortures élaborées par la CIA. Les USA ne devrait pas soutenir un gouvernement non démocratique	Otage libéré.

2°) Discours sur soi au Brésil ,la réaffirmation identitaire de l'étranger :

Les discours sur soi qu'entretiennent, les personnages étrangers, au Brésil, ont souvent une fonction de réaffirmation identitaires : le Français capturé par les Tupinambas n'est pas Portugais, Nacib n'est pas Turc, Benjamin Abrahao n'est pas Turc, China n'est pas Coréen, Mucio n'est pas Bolivien. Cette observation a une grande importance, car d'une part, nous la retrouvons chez des personnages plus périphériques (le blanchisseur Chinois qui précise à Max qu'il n'est pas Japonais (25)), la prostituée Japonaise dont Toninho précise à Alfredão qu'elle n'est pas Chinoise (37), d'autre part elle va se retrouver, comme nous le verrons dans les

chapitres suivants, chez l'étranger au sens le plus large (c'est-à-dire indépendamment de critères d'appartenance à un territoire géographique) faisant de l'étranger celui qui est sans cesse amené à se définir par rapport à ce qu'il n'est pas. Cette négociation identitaire à laquelle semble être vouée l'étranger se répète et peut être illustrée par une comparaison entre deux extraits de films différents, A Opéra do Malandro et Gabriela : il est frappant d'y remarquer la même attitude à l'égard de la revendication identitaire de l'étranger, incompris puisque non identifié :

Gabriela. Intérieur Jour : un Italien qui n'est pas Turc

1 :02 :02 à 1 :02 :37

1. A gauche de l'écran, le Colonel assis de profil à une table du bar. A droite Nacib debout qui s'apprête à servir le conhac que lui a commandé le Colonel.

Le Colonel : *« J'espère que ce cognac est portugais et pas mélangé comme ceux que vous servez d'habitude le Turc ! »*

Nacib (servant le Colonel) : *« Le cognac est bon Colonel, vous pouvez le boire sans crainte. Et, vous savez, je ne suis pas turc. Je suis Italien de père Arabe et mère Napolitaine.*

Le Colonel : *« Je pensais que c'était la même chose ! »*

Nacib : *« Non, ce n'est pas la même chose ! »*

Nacib se tourne et s'en va rejoindre le comptoir (panoramique d'accompagnement).

Opera do Malandro. Intérieur Nuit. (pénombre) : un Chinois qui n'est pas Japonais

0 :06 :31 à 0 :07 :57

1.Plan large. Pénombre. Intérieur d'une laverie. De la vapeur. Sur la vitre de la porte, de l'extérieur l'ombre de Max. Chapeau et costard blanc.

Max (ouvrant la porte de la laverie et regardant de part et d'autre): *« Jap ! Jap ! ...*(il entre dans la laverie, tintement de clochettes, il s'approche de la caméra)*...Jap !...Jap !* (panoramique d'accompagnement sur la droite, il avance entre des vêtements suspendus au 1er plan et à l'arrière plan puis il se tourne vers la caméra en plan taille et désigne une tache sur sous costard)*....ah, Jap ! regarde ce que tu m'as fait !* (un homme dos à la caméra apparaît au 1er plan par le bas de l'écran).

Le Chinois (d'un ton ferme) : *« Chinois ! Pas Japonais. J'ai déjà dit que j'étais chinois !* (il se déplace tandis qu'un panoramique l'accompagne en faisant Max sortir du champ) .

Max (off) : *« Regarde un peu ! C'est ta machine, elle tache les vêtements, elle doit avoir une fuite d'huile. »*

Le Chinois (saisissant la veste) : *« De l'huile ? ! »* (il se déplace en regardant la veste et trouve une liasse de billet dans une des poches, travelling avant sur les mains en gros plan qui comptent les billets)*...Quelle bonne surprise ! Hein Max, vous me deviez déjà cinq mois ! »*

Max (ses mains en gros plans reprennent les billets) : *« Tiens voici une partie...*(travelling arrière jusqu'à ce que les deux hommes soient en plan américain, Max de profil et le Chinois face à la caméra)*...mais ça* (il montre sa veste)*...tu vas me le changer contre 200 dollars !*

Le Chinois : « *200 ! »*

Max (se tournant vers des vestes suspendues) : *« d'accord 150...*(il met une des vestes)*...allez je file, j'ai un rendez-vous très important ! Très important ! »* (il sort du champ)

Le Chinois (se déplaçant vers Max) : *« Ecoutez je ne suis ni Japonais ni fou ! »* (il sort un billet de sa poche, travelling avant jusqu'à gros plan).

2. Max et le Chinois en plan taille dans la pénombre et la vapeur de la laverie).

Le Chinois : *« Tiens ! Voilà 100 dollars ! »*

Max (sortant du champ) : *« Tu es vraiment radin....*(*criant*) *Hiroito ! ! ! »*

Le Chinois lui dit quelque chose en chinois sur un ton d'énervement. Travelling avant et panoramique sur la droite, Max apparaît dans le champ à la porte, prêt à partir.

Max (en riant) : *« jap ! »*

Turc, Italiens ou Arabe, c'est la même chose. Japonais ou Chinois c'est la même chose : si l'étranger tient à son identité, celle-ci n'est que de peu d'importance pour autrui au regard du fait qu'il est Autre et un autre dont il faut se méfier ou qu'il faut « embobiner » : dans le premier extrait, le Colonel se méfie de la qualité du cognac de Nacib et dans le second, Max donne 100 dollars au chinois alors qu'il lui doit le double et de plus lui fait croire qu'il est le responsable de la tache sur sa veste.

3°) Le discours sur le pays d'origine , un discours difficile à élaborer :

Nous pouvons observer que le discours sur le pays d'origine du personnage étranger n'est pas toujours présent et qu'il peut prendre la forme d'un discours sur la femme du pays (les femmes infidèles dans les pays Arabes (22), la femme malade de Fernandes restée au Portugal (20) où d'une réflexion marquant l'impossibilité d'y être ou d'y retourner (Benjamin Abrahao, Mucio). Notons pour le cas de l'ambassadeur Elbrick le déni des aspects les plus répugnants du pays qu'il représente.

4°) La situation d'arrivée , le Brésil comme lieu de renversement identitaire :

Par rapport à la situation d'arrivée, outre le fait que pour certains le Brésil, s'il n'est pas le pays de naissance va être celui de la mort, nous pouvons remarquer que le Brésil va pour beaucoup être le lieu d'un renversement identitaire ou statutaire : Le français, capturé par les indiens (14), va être pendant quelques mois, tout à fait acculturé (il va se coiffer, se vêtir, parler comme les Tupinambas et imaginer un ancêtre commun) ; Jeanne devient Joana (16) et de tenancière de Bordel elle va devenir gardienne de la morale avant d'adopter complètement Santa Rita et choisir d'y mourir certaine d'y être venue pour y accomplir un destin ; Joao Fernandes (20) persuadé lui aussi de partir à la rencontre de son destin, venu pour mettre de l'ordre à Tijuco va découvrir l'amour et devoir rendre des comptes à la Couronne qui l'avait délégué. Nacib (22) va devoir revoir ses positions sur les femmes brésiliennes qu'il dit trop découvertes et sur les femmes infidèles lorsqu'il sera amoureux de Gabriela qui le trompera ; Strudel l'Allemand (25) devra s'allier en pleine guerre avec son

ennemi Max, le pro-américaniste au travers du mariage de sa fille, qu'il acceptera joyeusement. Carlota (28) la princesse raciste qui dit avoir peur des Noirs va tomber folle amoureuse d'un Noir au point d'assassiner la femme de celui-ci lorsqu'il la délaissera. Les deux couples Italiens (31) vont changer de partenaires ; Mucio, le tueur (37) va se faire tuer ; Jamil Ibrahim va devenir Benjamin Abrahao (40) ; L'ambassadeur d'un pays dominant va être pris en otage (39).

3. La langue étrangère

A. Langue étrangère en premier plan

Arrêtons-nous un très bref instant aux films dans lesquels la langue étrangère est en premier plan et donc où une partie de l'histoire ne se raconte pas en Portugais. C'est le cas par exemple de Carlota Joaquina (28) : un écossais raconte en anglais à sa petite fille l'histoire de Carlota la princesse Espagnole - qui parle dans sa langue tout au long du film - et de l'arrivée de la cour Portugaise au Brésil. C'est également le cas pour le Français et les Tupinambas (14). Dans une moindre mesure ce délaissement du Portugais du Brésil se fait sentir dans les films où l'un des personnages principaux parle essentiellement en étranger : c'est le cas de l'ambassadeur Américain Elbrick (39) ou du tueur paraguayen Mucio (37).

Les deux derniers exemples (37 et 39) mettent à l'honneur l'Autre dans sa globalité d'étranger et la visibilité auditive et visuelle (par la lecture des sous-titres) de cette étrangeté. Les deux premiers exemples (14 et 28) sont eux, plus significatifs, nous semble-t-il d'une certaine représentation de l'histoire du Brésil. Histoire d'une part, caractérisée à son origine, par l'affrontement d'étrangers, et qui s'est d'abord racontée dans la langue indigène et dans celle de l'assimilé enfin dans celle des colons portugais (14). D'autre part, histoire racontée à partir d'un ailleurs (écossais pour le cas de Carlota, où le père raconte à sa fille, mais peu importe d'où elle est racontée) où le Brésilien se trouve dépossédé de sa version de l'histoire, dépossédé de l'acte d'en faire une histoire à raconter et à léguer aux générations futures.

Quant aux rapports de Paco, Alex et Miguel aux Portugais du Portugal et à la langue d'autres anciennes colonies portugaises - comme l'Angola ou la Guinée - (33), ils illustrent que la possession d'une langue commune et d'une histoire partagée n'est

pas une condition suffisante pour enrayer le sentiment d'étrangeté (Alex dira qu'elle se sent étrangère et qu'elle prend conscience de son accent, Paco se disputera avec Loli l'Angolais en l'accusant injustement du vol du violon).

B. Langue étrangère en arrière plan

Si nous nous attardons maintenant aux langues étrangères en arrière plan, nous voyons se dessiner, à travers les mots étrangers donnés à entendre, une idée du message supposé porté par les différentes nationalités qui s'expriment.
Si nous reprenons, pour les différentes langues, le contenu de ces messages , nous voyons apparaître des liens stéréotypiques qui s'établissent entre une langue et un contenu.

1°) L'anglais, langue de l'argent, du pouvoir et de l'influence :

« Beautiful country...but so primitive.. » (1) disent les américaines à la terrasse d'un café avant de se demander si elles ont de l'argent à donner à l'enfant faisant l'aumône *« I've got nothing but dollars... »*. Lorsqu'El Justiceiro (9) déambulant désespéré dans les rues, va entendre de la part d'un marin américain *« To escape is worst »*, il va faire sienne cette phrase convaincu qu'il ne doit plus fuir son amour pour Ana Maria. L'anglais va aussi apparaître à travers des mots d'amour et de rupture de la chanson Angie des Rolling Stones sur laquelle dansent Gabriel et Eneida (17) ou la chanson que chante une femme du restaurant-casino *« somebody loves me maybe it's you »*et qu'écoutent Vadinho et Dona Flor (19). C'est la langue du portier de l'ambassadeur serré contre la militante Renée : *« You danse very well... »* Il va également être la langue dans laquelle va se faire interroger l'ambassadeur Américain (39) sur les écoles de tortures mises en place par la CIA etc. L'anglais va également s'accoler au Portugais et le ponctuer d'une certaine façon dans le vocabulaire de Max (25) *« my sweet honey.. » « fifty-fifty » « from New York » « attention please »* de Dream (26) *« Brother » « like a dream » « easy »* et de quelques membres de la bande de Lucinho (44) dont les noms sont déjà indicateurs de la fascination américaine : Be Happy, Istalone, Maïcol...L'anglais sera aussi la langue d'échange entre Kraft, le contrebandier et Paco qui ne comprend pas

sa langue (33). Enfin, un soupçon de blasphème va venir teinté le *« Jesus fucking Christ ! »* du révérend séparé de ses fidèles (30) .

Nous le voyons, l'anglais est la langue des échanges internationales (même s'il est otage américain, c'est la langue qui tient celle des autres en otage (39), de l'argent (évocation de Wall Street par Max (25), argent compté en dollars (33), langue de la contrebande pour Kraft (33) comme pour Max), des stéréotypes créés par le cinéma américain qui fascinent la petite délinquance et dans lesquels se retrouvent Max (25) et les marginaux de la bande de Lucinho (34), la langue de la musique d'hier et d'aujourd'hui, celle qui se joue dans les bars comme dans les casinos (17 et 19) celle qu'on réclame dans les boites qui ne la jouent pas (le journaliste qui réclame *Blue Moon* lors d'un concert de hard rock brésilien (26). La langue de la domination critique vis-à-vis du Brésil (1) où la révélation est lourde de conséquence : *« to escape is worst ».*

2°) Le français et l'espagnol, langues de l'amour, du plaisir et du discrédit :

Le français est la langue des amants (*« Elle sortait avec un gringo à moustache qui disait BONJOUR »*(9) *« J'attendrai le jour, j'attendrai la nuit...ton amour... »* chante une vieille radio en panne (38) *« maintenant un poème »* dit un voisin de table s'adressant aux amants Torres et Eliane dans un restaurant chinois (29). *« Quand l'amour se moque de moi, je me moque de l'amour »* chante Leni (23). *« Que reste-il de nos amours... »* chante Venceslau pour séduire Macunaïma déguisée en femme (12). C'est la langue du rapport au savoir (*« la reine est folle »*dit un médecin français en examinant la reine mère (28) *« je ne sais pas...je ne sais pas... »* se répète à elle-même Joane se demandant combien de temps elle va rester à Santa Rita (16). C'est la langue associée aux lieux de plaisir (le bar *Madame Moustache* (17) les mots français coexistant avec ceux du portugais dans la chanson que chante Joana (16)dans sa maison close) , la langue niée du Français pris pour un ennemi Portugais (14) enfin la langue de la critique et de la mafia (33) et dans ce dernier cas elle dépasse le *« beautiful country but so primitive »* aux dires de Kraft le contrebandier s'adressant en français à Igor le Brésilien : *« tu voles des trucs*

minables dans ton pays de merde et tu les fait livrer par des gars encore plus minables... »

L'espagnol est la langue de l'exaltation et du débordement, de la *« fiesta »* (29), de la passion amoureuse chantée : le tango de Gardel (16 et 29), *« Besame mucho... »* (17), la chanson du travesti (23) la langue du mélodrame, de la dépossession et de la mort : les stars Mexicaines et Argentines (32) les vers subversifs récités par Paulo (10) le passeport vendu d'Alex (33) la mort de la mère de Paco (33) Mucio le tueur tué (37).

3°) L'italien, la langue des enfants de la foi :

L'italien apparaît dans notre corpus comme une langue associée à la foi chrétienne (la compassion des Italiens qui protègent l'enfant des rues (1) l' *« arrivedetchi »* que lance le prêtre Seixas quittant ceux de Santa Rita (16) les mots de Pierina s'adressant au prêtre dans son église : *« je ne suis pas une putana ! l'enfer existe aussi pour les prêtres ».*

Pour conclure sur les langues étrangères, soulignons les autres langues moins courantes apparaissant au sein de notre corpus : le chinois la langue de la révolte pour le blanchisseur pris pour un Japonais (25) et de la vie pour le propriétaire du Bar des Esprits (29) l'Arabe, la langue de l'introspection pour Benjamin Abrahao (40) le dialecte Africain, langue des esclaves coupés de leurs racines (24).

C. Langue étrangère évocatrice du destin des personnages

Terminons notre réflexion sur la langue étrangère, par l'intéressante tirade d'Igor (33) sur la langue basque, que nous pouvons considérer comme révélatrice du lien intime qui unit l'homme à la langue maternelle (dans le sens premier du terme, à savoir la langue de la mère) : *« Eizaguirre...c'est du basque ! Paco Eizaguirre...Guernicaco Arbora : arbre de Guernica ! Elle est fascinante cette langue basque, c'est une langue perdue dans le temps, une langue sans origine, sans littérature, persécutée par Franco... »*. Quel destin accomplit Paco fils de basque si

ce n'est celui de s'inscrire dans le temps - (en tentant de le remonter et partir en quête de la ville de sa mère morte) - en s'interrogeant sur ses origines - (il dira à Loli *« Je pensais que j'allais découvrir des choses ici, ce n'est pas d'ici qu'ils sont parti pour découvrir le monde ? »*) - s'imprégnant de littérature - (la tirade de Faust du poète Fernando Pessoa qu'il apprend et répète mais qu'il n'arrivera à sortir que pour échapper à la mort promise par Igor et Kraft) - et fuyant la persécution de Kraft, Igor et Carlos.

4. Pays étrangers

La façon dont les pays étrangers surgissent dans notre corpus de films peut faire l'objet de regroupements éclairant sur l'image souvent complexe dont ces pays sont porteurs pour le cinéma brésilien. Qu'ils surgissent par le biais d'images ou d'objets, qu'ils surgissent au travers du discours d'un personnage ou qu'ils constituent le décor géographique dans lequel se déroule l'histoire du film, les pays étrangers possèdent l'intéressante capacité de prendre forme au travers d'images ou discours stéréotypés.

A. Images et objets emblématiques d'un pays étranger, la force emblématique des figures du stéréotype

Certains objets sont assez forts pour évoquer par leur seule présence un pays bien précis. Il s'agit de ces icônes muettes ou objets d'énonciations, de toutes les références artistiques, des cartes postales ou routières et autres produits qui par leur simple présence évoquent le pays d'où ils viennent. Produits d'une mémoire collective.

Tableau III : relevé d'éléments culturels étrangers

Icônes muettes ou objet d'énonciation :	Icônes muettes : *affiche de Marylin, (29), photo de J.F. Kennedy (9), Tee-shirt Malcom X (29), portrait d'Hitler (25) photographie de Godart, Lenine, Trotsky, Marx, Engels, Egon Schiele, Tee-shirt de Che Guevara (29) Guernica de Picasso (6)* Les voitures diplomatiques : *les limousines du Portugal et des Etats-Unis (39) -.* Objet d'une évocation verbale : - *Hiroito (25) Samouraï (43) Cesario Verde (29) Fernando Pessoa (33) Che Guevara, Trotski, Lenine (27, 29, 39) Tolstoï (27) Jimmy Hendrix (29), M. Tison (44) S. Maclaine (30) Verlaine, Rimbaud Celine (29) Napoleon (28) Eliot (29) Pandu (30) Velasquez, Dali, Cervantes (28).*
musiques	*le fado portugais (33) le tango argentin (16, 25) le rock le blues et le jazz (17, 25, 29, 39) la vieille chanson française (12 et 38) et la musique classique de Debussy (29) les tam-tam Africains (20)* *Disques de blues (26, 29)*
références aux arts du spectacle	Cinéma : *les affiches de cinéma américain (26, 29, 44) les films mexicains et argentins (32) la Passion du Christ rapportée « des Europes » (35)* Théâtre et poésie : *Références aux poètes Portugais (6) La Maison de Poupée d'Ibsen (39) Faust de Pessoa (33).*
Cartes postales et routières	*San Sebastian, Boa Vista (33).carte routière de l'Europe (33)*
produits de consommation et de luxe	Alcool boissons et produits ordinaires: *l'Arrak du liban (40) le cognac Portugais (22, 33) le whisky (8 et 33) le thé de Chine (24) le Coca-Cola (26).* *cigarettes américaines (1, 125) briquet, stylo et chewing gum (25)* Produits de luxe : *les bas (22) l'argenterie française du XVIIIème siècle (33), le parfum français (26) tissus et bijoux du Japon (20)*

A travers ces images et objets, nous retrouvons confortées les idées émergeantes attachées aux pays étrangers et déjà décrites à partir de l'étude des personnages et des langues : la France comme pays du bon chic et du plaisir, l'Espagne pays du

débordement, Cuba pays de la révolution et Etats-Unis pays de l'argent, de la contrebande et de la mafia[53].

B. Pays comme objet d'un discours

A travers les différents discours des personnages, nous voyons apparaître le lieu psychologique ou mental associée aux différents pays étrangers (cf. annexe 3, tableau 2C : pays étranger en évocation) et nous pouvons constater qu'une frontière ténue sépare la fascination et le rejet que suscitent certains de ces pays, les plus présents dans l'histoire du Brésil (le Portugal colonisateur, l'Afrique des esclaves et les USA de la domination politico-économique) simultanément vécu comme espace d'avenir meilleur et espace de menace et de souffrance, lieu du désir de retour ou de fuite.

Le Portugal est la terre-mère, la terre d'accueil et d'enfermement et d'expulsion (33) et d'exil (28, 33) à partir de laquelle il faut prendre la fuite.

L'Afrique est le lieu vers lequel veulent retourner certains esclaves (24) ou minorités mystiques (11) mais c'est un lieu de massacre pour leur descendance comme précise Loli l'Angolais (33) : *« La moitié de mon pays a été massacrée »*

Les Etats-Unis constituent pour Max (25), Dream (26), Yves (32) la bande de Lucinho (44) le lieu de référence vers lequel tendre mais ils sont en même temps un lieu de morcellement pour Irene (42) : *« ils tuent les enfants pour enlever leurs organes »*, de conflits sociaux et de domination économique pour Lamarca (27) Fernando (39).

C. Pays étranger comme espace géographique du film

Certains films, peu nombreux, font dérouler une partie de leur histoire à l'étranger, ces lieux prennent d'emblée une valeur psychologique pour les

[53] Y compris dans ses références musicales autour du blues et du jazz. Voir à ce sujet, l'intéressante thèse de R. L. MORRIS Le jazz et les gangster 1880-1940 ,Abbeville, Paris 1997 retraçant les liens entre la pègre et les musiciens de la Nouvelle Orléan, où tout commence, à Kansas City .

personnages qui les traversent. Trois cas se présentent dans cette catégorie : soit il s'agit de personnages brésiliens à l'étranger (27, 32, 33) ou encore de personnages étrangers à l'étranger comme c'est le cas de Carlota au Portugal et de l'écossais conteur en Ecosse (28) soit, enfin, de personnages étrangers - China le chinois (29) - ou Brésilien - Verinha (29) - pour lesquels l'étranger - respectivement Hong Kong et Honululu - sont des espaces mentaux de souvenirs ou rêves retraduits en images cinématographiques et entrant par là même dans cette catégorie.

Pour le cas de Carlota Joaquina (28) nous avons déjà observé que l'Ecosse était le lieu du conte à partir duquel s'élabore l'histoire du Brésil et que le Portugal va être pour l'héroïne un lieu de domination mais surtout de fuite et de rejet. Nous n'y reviendrons donc pas. Plus intéressante est l'analyse de l'interaction entre les personnages Brésiliens installés dans un ailleurs géographique, et l'espace étranger dans lequel ils se trouvent.. Le tableau ci-dessus reprend les éléments nous permettant de saisir cette interaction.

Tableau IV : personnages Brésiliens à l'étranger

Personnages Brésiliens	**Situation de départ**	**Discours sur soi dans le pays étranger**	**Discours sur le Brésil, pays d'origine**	**Situation d'arrivée**
Lamarca (27) en Egypte	Militaire envoyé à Suez pour le maintien de la paix (militaire)	*« père, si la guerre était déclarée je passerais du côté des Arabes... »*	« c'est un pays d'esclaves »	Retourne au Brésil. Déserte l'armée et devient révolutionnaire
Rodrigo (32) au Mexique	Parti au Mexique pour rechercher, à la Cinémathèque, le sens du suicide de sa mère (metteur en scène désabusé)	*« j'avais 4 ans quand ma mère s'est ...quand ma mère est morte (...) quel à été le film qu'elle a vu cette nuit-là ?*		Retourne au Brésil. Trouve le film mexicain envoyé par Yves et va assister à la projection d'un film de G. Rocha
Yves (32) au Mexique	Parti au Mexique pour accompagner Rodrigo et pour tenter de gagner les USA (étudiant malade du Sida)			Retourne au Brésil. Va être en phase terminale dans un hôpital brésilien.
Alex (33) au Portugal	Parti au Portugal tenter une vie meilleure (serveuse dans un restaurant)	*« plus le temps passe plus je me sens étrangère... »*	*« Quand je pense à retourner au Brésil, ça me donne froid dans le dos... » « j'aimerais revenir chez moi »*	Force la frontière espagnole

Paco (33) au Portugal	Parti au Portugal pour tenter de gagner l'Espagne	*« Je pensais découvrir des choses ici... »*	*« Je ne veux pas retourner au Brésil, je ne peux pas... »*	Meurt à la frontière espagnole
Miguel (33) au Portugal	Parti au Portugal pour tenter une vie meilleure (contrebandier)	*« Aujourd'hui même, je serai loin d'ici... »*	hoche la tête quand Alex parle de retourner au Brésil	Va mourir au Portugal au moment où il projette sa fuite.

Nous reprenons dans ce tableau, les mêmes entrées du tableau II (page 47) rendant compte de l'interaction entre le personnage étranger et l'espace brésilien. Ce qui nous permettra de procéder à quelques comparaisons.

1°) La situation de départ , l'espace étranger comme objet de quête identitaire :

Remarquons, en effet, que l'étranger est toujours associé à une quête vitale obscurément reliée à la figure maternelle : quête de la mère morte pour Rodrigo(31) et Paco (33) quête de la survie à la maladie pour Yves qui détient les explications des mythes latino-américains de la vierge et de la putain tels qu'ils se présentent au cinéma (31) quête de la conscience politique pour Lamarca (27) après le choc d'avoir vu une mère et ses deux enfants mourir de misère, quête d'une vie meilleur auprès d'Alex pour Miguel (33) sur le ventre de laquelle il pose sa tête, tout comme Paco à moitié mort posera la sienne. Une quête identitaire pour Alex (33) qui incarne la figure maternelle tout en disant se sentir vieille et en précisant à Paco, qu'elle n'est pas sa mère.

2°) Un discours sur soi et sur le Brésil qui se confondent dans l'idée d'une rupture

Le Brésil est un lieu de déception ou l'espace d'un impossible retour dans la bouche des personnages, tout comme l'idée de ce qu'ils sont devenu dans l'espace étranger : d'une certaine façon des étrangers à eux-mêmes, des étrangers condamnés à être pour toujours, exilés de ce qu'ils étaient auparavant.

3°) Situation d'arrivée , la terre étrangère ne peut être qu'un lieu de transit

A la lecture de ce tableau une remarque s'impose. L'étranger n'est jamais une terre d'adoption pour les personnages Brésiliens mais toujours un lieu de transit. Même pour Miguel (33) qui pourtant y meurt, il convient de remarquer que juste avant sa mort il projette de quitter le Portugal pour partir avec Alex à travers l'Europe. En ce qui concerne Alex qui pour se faire de l'argent a vendu son passeport et se trouve donc « enfermée» d'une certaine façon au Portugal, elle ira franchir de force le barrage de la douane pour gagner l'Espagne et y amener Paco. Les personnages sont contraints de regagner le Brésil (vis-à-vis duquel des sentiments ambigus peuvent coexister) ou partir vers un nouvel ailleurs et donc devenir des errants. Pour les personnages qui retournent au Brésil, l'étranger aura été l'occasion d'une révélation, sur la misérable condition des hommes pour Lamarca (cette séquence fera l'objet d'une analyse dans les prochains chapitres) sur le sens de la vie et de la mort pour Rodrigo et Yves (31)

4°) Personnages étrangers et terre étrangère, un devenir autre :

Si nous comparons le tableau ci-dessus au tableau II des personnages étranger au Brésil (page 47), nous observons une donnée intéressante : l'étranger en tant qu'espace géographique est très souvent le lieu d'un renversement identitaire, cela était vrai pour les personnages étranger au Brésil, ça l'est également pour les personnages Brésiliens à l'étranger (Lamarca (27) change son fusil d'épaule, Alex (33) devient cette étrangère à elle-même incarnant la problématique très personnelle du poète Fernando Pessoa[54], Paco (33) devient contrebandier sans le savoir et du gentil naïf il passe à l'homme qui tue Carlos, Rodrigo (32) redevient l'enfant qui pleure la mort de sa mère) mais alors que pour les étrangers le Brésil était une terre

[54] Toute l'œuvre du poète Portugais, ainsi que la multiplication de lui-même à travers ses hétéronymes revient incessamment sur cette idée d'être, y compris pour soi, un étranger. Remarquons aussi un autre fait qui rapproche Alex du monde Pessoen (tandis que Paco tente de rentrer dans ce monde à travers des vers de Faust) : Edouardo Lourenço dans la préface de présentation du Faust de Fernando Pessoa (Christian Bourgois éditeur 1990, page 20) écrit *« La tragédie de Faust serait totale - et d'une certaine façon elle l'est - si hors d'elle (mais aussi en elle), ne se dessinait un espace plausible, peut-être seulement onirique, qui atténue cette tragédie en imaginant par-delà la mort, un autre pays. ».* Que fait Alex si ce n'est incarner celle qui amène Paco confronté à sa propre mort, dans cet au-delà espagnole, terre maternelle intérieur e et improbable ?

d'adoption et de continuelle réaffirmation identitaire, l'étranger est pour les Brésiliens un transit douloureux, évocateur de mort où ils se trouvent dans une certaine mesure dépossédés de ce qu'ils croyaient être, d'où peut-être la nécessité de fuir à nouveau ou de repartir au Brésil.

5. Temps, Espaces et degré de visibilité de l'étranger

Personnages, langues et pays étrangers tels qu'ils se présentent à l'intérieur de notre corpus ont mis en relief d'une part, la place importante accordée à l'ailleurs, à travers de multiples références politiques, historiques, culturelles, dans l'imaginaire brésilien. Si on examine le temps dans lequel sont ancrés la plupart des événements et des personnages étrangers, trois époques essentielles se dégagent :

* la période de la colonisation et de l'esclavage - et donc de l'affrontement des Noirs Africains, Blancs Européens et Indiens Brésiliens.
* La période des immigrations étrangères allant des années 10 jusqu'à la période de la Seconde Guerre Mondiale.
* Les années 60 et leurs cortèges d'idéaux et de pensées révolutionnaires.

Les personnages mythiques ou ayant réellement existé qui sont le plus souvent évoqués, s'attachent à ces périodes.

Si les régions étrangères les plus fréquemment évoquées (tout type de références faite confondues) sont les Etats-Unis et l'Europe (France, Portugal et Espagne) nous remarquant cette oscillation permanente entre fascination et rejet, crainte et désir très bien exprimé dans Central do Brasil - où de l'Europe ou Etats-Unis terres d'accueil pour enfants Brésiliens sans famille, nous passons en quelques séquences, à des lieux de morcellement de soi et de trafic d'organes -. Cette crainte de la dépossession de soi à l'étranger fait de l'étranger un lieu transit, un lieu de tension pour les personnages brésiliens tels que nous les avons observés, les forçant à repartir pour le Brésil ou vers un nouvel ailleurs.

Qu'il s'agisse de films entièrement tournés à l'extérieur et évoquant précisément les liens du Brésilien avec l'étranger - comme dans Terra Estrangeira - qu'il s'agisse encore de films tournés à l'extérieur et raconté par l'étranger qui y imprime une vision de ce qu'est le Brésil - comme dans Carlota Joaquina - où qu'il s'agisse de film où une seule évocation discrète plonge les personnages confinés dans un espace clos à l'extérieur de cet espace - c'est le cas de Minuit où des espaces clos (prison, bidonville, beaux quartiers) se superposent et où la seule référence à l'étranger est faite par Chico qui, voyant arriver Joao, son silencieux et énigmatique ami condamné à le tuer, va le traiter de Samuraï - peu importe le degré de présence et de visibilité de l'étranger. Cela pour deux raisons, d'abord parce qu'au-delà de sa présence - discrète ou massive - c'est la signification dont il est porteur qui fait son importance : ainsi dans O Desafio le tableau Guernica de Picasso suspendu au-dessus du lit de Marcelo est un miroir en quelque sorte à l'affiche du film du Glauber Rocha Deus e O Diabo na Terra do Sol, accrochée au mur et contre laquelle va se tenir Ada qui se rhabille : comme Guernica, le Nordeste est une terre d'affrontement, comme dans le cubisme les visages y sont déformés par la faim, comme dans le tableau des enfants y meurent dans les bras de leurs mères. En un discret glissement de caméra, l'étranger cesse d'être un ailleurs pour devenir un ici brésilien et le cri de révolte - que Marcelo déprimé par le coup d'état militaire, ne parvient plus à pousser - s'exprime sur les murs de sa chambre contenant les échos de Picasso et Rocha. Ce glissement entre l'ailleurs et l'ici est donné d'emblée dans Terra em Transe : l'Eldorado c'est le Brésil et le Brésil est n'importe quel pays d'Amérique Latine et l'Amérique Latine est n'importe quelle région du monde où les Compagnie d'Exploitation Internationales affament le peuple et étouffent sa voix. La deuxième raison découle en partie de la première : à travers ses multiples références, penser l'ailleurs est souvent une façon de penser l'ici et de là découle que le rapport à l'étranger est une des formes enfouies du rapport à soi, d'où l'importance de cesser de penser l'étranger au sens strictement géographique du concept et de réfléchir à ce qui peut faire de n'importe quel homme, un étranger pour lui-même et pour autrui et d'analyser le type de rapport pouvant en découler.

Concluons, pour souligner davantage cette nécessité de dépasser la dimension géographique pour mieux comprendre le concept d'étranger, par l'extrait d'une séquence de Rio Zone où un journaliste brésilien, préfère le vieille chanson *Blue Moon* au rock « brésilianisé ». Etre brésilien, n'est-ce qu'une identité transitoire ?

<u>Um Trem Para As Estrelas</u>. Intérieur Nuit. Peut-on être et avoir été ?

Dans une petite salle de concert -

0 :47 :17 à 0 :49 :28

1.Quatre écrans de télévisions en gros plan. Travelling arrière. Vina apparaît en gros plan, dans le champ. Il joue du saxophone.

2.Un chanteur de profil en gros plan. (bande son : la chanson - constituée essentiellement de cris ou mots mal articulés - : critique la société policière).

3. Le groupe de musiciens sur la scène du bar, ¾ face écran, en plan moyen. Derrière eux des écrans de télévisions sur lesquels passent des images qui semblent issues d'un journal télévisé.

4.Vina en plan poitrine. Il joue du saxophone.

5.Le chanteur en gros plan.

6.Un écran télé en gros plan. A l'image : différents plans de gens dans la rue.

7. Retour au plan 3.

8. Chanteur en gros plan.

9. Plan taille : un journaliste, d'une quarantaine d'années, et une jeune femme attablés, écoutent le groupe.

10.Contrechamp. Vina qui joue en plan poitrine.

11.Chanteur en plan taille.

12. Les écrans télé en gros plan.

13. Plan poitrine du chanteur ¾ poitrine.

14. Panoramique sur les différents écrans de télévision.

15.Chanteur en gros plan.

16. Ecran télé en gros plan. A l'image : une arrestation.

17.Le groupe sur scène, face caméra, en plan moyen.

18.Contrechamp : le journaliste et la jeune femme qui écoutent.

Le journaliste (un peu ivre et parlant fort) : *« Maestro ! Jouez-moi Blue Moon ! »*

19. Contrechamp : le chanteur en gros plan.

20. Ecran télé en gros plan. A l'image, des voitures.

21. Vina et le chanteur en plan serré

22. Contrechamp : le journaliste et la jeune femme en plan américain. Le journaliste, ivre, lève son bras au moment où un serveur s'approche de sa table. Il fait tomber le plateau.

Le journaliste : *« Ah pardon ! »*

23. Un spectateur en plan taille regarde vers la caméra.

Le spectateur (s'adressant au journaliste) : *« Chut ! »*

24.Retour plan 22. Le serveur pose la bouteille sur la table.

Le journaliste (chantant très fort) : *« Blue moon.... »*

25. Le balcon en contre plongée. Parmi les spectateurs qui dansent debout, l'un d'eux regarde vers le bas.

Le spectateur du balcon (s'adressant au journaliste) : *« Tais-toi ! »*

26. Retour plan 22 en plan poitrine.

Le journaliste (parlant fort) : *« Moi aussi j'ai déjà été un petit Brésilien comme vous ! J'étais Flamengo[55], je soutenais Mangueira[56]* (en chantant)*...Mangeira ton scénario est une merveille....*(la femme assise à côté de lui, se lève et part agacée).

27.Plan moyen d'un couple assis à la table voisine. Le journaliste est en amorce à droite de l'écran.

Le journaliste : *« Maestro ! Jouez-moi Blue Moon ! »*

[55] Equipe de foot brésilienne

[56] Ecole de Samba brésilienne qui défile lors du carnaval

II. Appartenances sociales minoritaires : l'étranger comme figure du proche

S'il peut sembler évident de définir l'étrangeté à partir d'une perspective géographique - l'étranger étant alors, comme nous l'avons vu précédemment, celui qui vient d'un au-delà des frontières d'un espace de référence donné - plus complexe est sa définition à partir d'une perspective psychosociale. Cela pour deux raisons essentielles ; tout d'abord parce que le territoire géographique se transforme - dans cette perspective - en territoire normatif avec tout ce que ce glissement d'un type de territoire à un autre suppose d'indéfini[57] . L'étranger devient alors celui qui se situe au-delà des frontières des normes de conduites communément admises. De plus, et là réside toute l'ambiguïté de cette nouvelle définition de l'étranger, parce que cette situation d'être « en dehors » , « en marge » ou « à côté » est elle-même en lien intime avec cette norme manifeste et érigée en tant que telle. Elle en est peut-être le versant latent, le double en négatif, subie ou choisie par les « stigmatisés »[58], ceux dont il sera question dans ce chapitre.

Le tableau en annexe 4 contient les principaux personnages de l'ensemble des films du corpus en les regroupant autour de différents éléments vecteurs d'un repli, d'une différenciation ou mise à distance par rapport aux autres. L'étude de la représentation et de la fonction des personnages ainsi regroupés va nous permettre d'élargir la question du rapport à l'autre tel qu'il se manifeste dans ces films.

---

[57] Il n'existe pas de cartes rendant compte d'un état des lieux précis des différentes normes et systèmes de valeurs existantes au sein d'un groupe ou d'une région donnée. Ici, les frontières sont bien plus métaphoriques que celles d'un pays, bien que certainement tout aussi politiques.

[58] Nous reprenons ici la terminologie adoptée par E. GOFFMAN, Stigmate, Paris, Minuit, 1975 : « *On peut distinguer trois types de stigmates. En premier lieu, il y a les monstruosités du corps - les diverses difformités. Ensuite on trouve les tares du caractère, qui aux yeux d'autrui prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles(...) dont on infère l'existence chez un individu par ce qu'on sait qu'il est ou a été, par exemple, mentalement dérangé, emprisonné, drogué, alcoolique, homosexuel, chômeur, suicidaire ou d'extrême gauche. Enfin, il y a ces stigmates tribaux que sont la race, la nationalité et la religion (...) »*

1. Errances sociales : de la non-appartenance à la transgression

La misère, le mode de vie et le statut particulier - esclaves, femmes, jeunes - sont les principales causes de l'exclusion ressentie comme telle ou déniée et conduisant à la soumission ou à la révolte. Si la frontière entre les deux sous groupes ci-dessous est ténue, représentants parfois deux moments d'une même histoire, le rapport qu'ils établissent à l'espace est légèrement différent : les exclus, expulsés et déracinés s'installent dans un double territoire - l'actuel et celui qu'ils portent en eux, comme objet d'un désir ou du passé - les traqués, prisonniers et hors normes tentent, le plus souvent par la transgression, de faire coïncider ces deux territoires.

A. Exclus, expulsés et déracinés

Parmi les différents éléments sous-tendants l'exclusion nous voyons tout d'abord apparaître la misère criante des habitants du bidonville (1 et 2[59]), des habitants d'un immeuble délabré du centre de São Paulo (30), des habitants du Sertão, comme Fabiano, Vitoria et leurs enfants (3), Manoel et Rosa (4) des enfants affamées du Nordeste (9) des errants ou miséreux en tout genre (5, 10, 12) comme Gabriela et les siens fuyant la sécheresse (22) de Lamarca, abandonné puis dénoncé par les paysans qu'il voulait aider (27) ou les habitants mystiques et simples de Bom Jesus, tel que les découvrent Dora et Josué (42). A cette misère s'ajoute parfois, un mode de survie jugée condamnable, comme c'est le cas pour les prostituées comme Iracema ou Tereza (18). Mais le mode de vie peut à lui seul justifier l'exclusion dont souffrent les personnages : 'homosexualité de Molina (23) Géni (25) Yves et Rodrigo (32) est présentée conjointement à une mise à l'écart - Molina est en prison, Géni n'est pas aimé de Max et bientôt sera tué par Tigrão, la pièce de Rodrigo est un échec total et Yves malade est exclus d'un système de soin convenable. Les esclaves sont également, par leur statut, exclus de la bonne société européenne (20 et 24). Les femmes libres comme Tieta (34) ou Carlota (28) tout comme le couple italien illégitime (31) seront eux aussi, pour des considérations morales, victimes d'une exclusion. Enfin, la jeunesse et ses rêves d'avenir dont

[59] Les chiffres entre parenthèses renvoient aux films. Voir annexe 1.

Paco, Miguel et Alex (33) mais également Marcela (38) sont les porteurs, vont également les exclure d'une société close, sans horizon et évocatrice de mort, dont l'île de Marcela en est le symbole, tout comme la cabane de l'enfant débile, fruit d'un inceste et figure d'un avenir compromis(16).

1°) Représentation spatiale de l'exclusion, délabrement, misère et traversée :

Trois grands types de représentations spatiales de l'exclusion, peuvent être observées au sein de notre corpus. Tout d'abord nous pouvons remarquer une mise en parallèle entre un lieu de délabrement ou de misère et un ailleurs rêvé, réel ou imaginaire, différent. C'est le cas du bidonville jouxtant la ville. L'exclusion sociale ressentie se double souvent alors de l'expulsion réelle d'un lieu. Dans Rio 40°, Waldomiro sera expulsé du stade de foot, Ascenas du point de vente de cacahouètes, Paulinho du Zoo et ainsi de suite. L'espace est donné comme un bien appartenant toujours à quelqu'un qui en assure jalousement la garde. L'Amazonie d'Iracema (18) est cet espace visuel de délabrement des corps et des lieux mis en parallèle avec l'espace sonore des discours à la gloire du Brésil que formule Tião, espaces qui ne peuvent coïncider. De même, les habitants du Nordeste qui errent à travers le Sertão à la recherche de cet autre monde meilleur le plus souvent illusoire ou du moins très incertain : Fabiano et Vitoria (3) n'ont qu'un horizon de terres sèches, Manoel et Rosa (4) passent de la stérilité du désert du Sertão à celle de la mer[60], Lamarca (27) qui rêvait de transformer la société brésilienne va du désert de Suez à celui du Sertão trouver la mort sans que rien ne change. Le protagoniste pris dans un espace va être élément de l'espace qui l'exclut. « La métaphore du désert, par sa force anéantissante, renvoie l'image du sujet orphelin d'histoire, mutilé de culture (...) coupé de généalogie ; sujet asséché jusqu'à devenir pierre parmi les pierres »[61] L'espace du manque créant celui du désir, deux mondes inaccessibles l'un à l'autre, vont coexister dans l'imaginaire mais aussi dans la réalité.

Ce parallèle entre deux mondes destinés à demeurer séparés est très bien évoqué dans Sabado : Magda fait partie de l'équipe de tournage venant réaliser un clip

[60].P.F. CARNEIRO DA CUNHA Mise en scène et mise en corps de l'image et du son dans le Dieu noir et le diable blond de Glauber Rocha. Thèse de doctorat, Paris 1, 1998.p.282

publicitaire dans un vieil immeuble délabré du centre de São Paulo. Elle se retrouve dans un ascenseur en panne avec deux employés de la morgue, le cadavre qu'ils sont venus chercher et un jeune garçon silencieux.

<u>Sabado.</u> Intérieur jour : Magda dans l'ascenseur

0 :58 :24 à 1 :00 :20

1.Dans l'ascenseur étroit. Plan serré de Magda, les yeux fermés, la tête contre sa main et de l'homme de la morgue, les yeux fermés lui aussi. L'homme ouvre les yeux regarde Magda, avance sa main vers elle et pose son doigt sur sa tempe. Magda sursaute.

Magda : *« Quoi ? Qu'est-ce qu'il se passe ? Ne me touchez pas ! »*

Panoramique sur la gauche, l'homme de la morgue sort du champ, le deuxième homme de la morgue apparaît dans le champ, tandis que le premier en sort.

le deuxième homme de la morgue : *« Calmez-vous ! Quoi ? Vous avez peur de nous ? Il vous enlevait juste une goutte de sueur. Il essayait pas de voler quoi que ce soit ! »*

Magda : *« Oui, bien sur, je sais...mais dans ces circonstances...*

le deuxième homme de la morgue : *« On voit bien que vous êtes classe, de la soie, de l'or...et soudain vous vous trouvez ici, avec nous qui ramassons la poubelle du monde...*(s'adressant à son collègue, hors champ)*...Imagine, quand aurait-elle eu affaire à nous ?...*

2. Plan poitrine du collègue, triste et pensif.

le deuxième homme de la morgue (off): *« ...quand nous aurait-elle adressé la parole dans la rue ?...*

3. Plan poitrine du deuxième homme de la morgue de profil.

le deuxième homme de la morgue : *« Mais tu vois comment elle est, la vie, ma jolie....*

4. Madga en gros plan, mal à l'aise.

le deuxième homme de la morgue (off): *« soudain...*

5. Retour plan 3. L'homme de profil.

le deuxième homme de la morgue : *« elle nous réunit ici, tous ensemble...hein, ma jolie...*

6. Retour plan 4. Magda en gros plan.

Magda (voix off) : *« Il me déteste, ce qu'il vient de dire c'est de la lutte de classe à 100%...ce fils de pute !*

7. Le cadavre SS en plan poitrine.

Magda (voix off) : *« mon dieu, j'ai l'impression que ce mort a changé d'aspect, il est gris...*

8. Retour plan 4. Magda en gros plan.

Magda (voix off) : *« Comment s'appelle-t-il ? Demain il sera dans une fosse commune....Aimair, Nando, Martinha, qu'est-ce que vous êtes en train de faire ? Tirez-moi d'ici ! »*

Dans un même espace, trop réduit pour que la crainte, l'étouffement et la mort ne se manifestent au premier plan, deux mondes cohabitent le temps d'une panne d'ascenseur: celui de Magda - *« On voit bien que vous êtes classe, de la soie, de l'or...* »- et celui des exclus, monde évocateur de tristesse et de mort. Deux mondes qui ne devraient jamais communiquer entre eux (*« ...quand nous aurait-elle adressé la parole dans la rue ?... »*) se retrouvent face à la mort, (le cadavre du SS) dans une même pathétique égalité. Point de surhomme face à l'essentiel : *« mon dieu, j'ai l'impression que ce mort a changé d'aspect, il est gris... »*. Celui qui rêvait de grandeur d'une race va se retrouver bientôt dans une fosse commune.

[61] A. BERERHI,« Territoire perdu, territoire réinventé » in C. BONN, (dir) <u>Littérature des immigrations, Exils croisés</u>, Etudes Littéraires maghrébiennes, L'harmattan, Paris 1995.

Le second type de représentation spatiale de l'exclusion insiste davantage encore sur l'espace clos comme espace de mort. C'est le cas de la cellule dans laquelle se trouvent Molina et Valentin (23) et la cabane de l'enfant débile (16). Les personnages entrent dans ces espaces pour y mourir ou n'en sortent que pour mourir.

Le troisième type de représentation spatiale de l'exclusion met à l'œuvre une distanciation spatiale : une traversée à accomplir devient l'espace d'un cheminement pour un possible devenir qui va se révéler au final, relativement frustrant. C'est le cas des jeunes Brésiliens au Portugal (33) où Paco et Miguel vont mourir ; de Carlota, l'européenne au Brésil (28) qui finalement retournera au Portugal pour y être enfermée pour folie ; ou encore de Tieta arrivant de São Paulo à Bahia (34) venant chercher le respect et la considération qu'elle n'obtiendra pas.

2°) Attitudes face au sentiment d'exclusion, déni défensif , soumission et révolte :

Au niveau du sentiment d'exclusion des personnages, nous pouvons remarquer deux types d'attitudes. L'inconscience ou le déni défensif surtout figuré par Iracema et Tião Brasil Grande (18) représentants respectifs du visage du Brésil, voire du continent tout entier - Iracema est l'anagramme d'America[62] - et du discours sur ce Brésil. En effet, non seulement la misère et l'exclusion d'Iracema sont déniés tout comme son identité - Tião se trompe et l'appelle sans cesse Jurema, autre prénom d'indienne mythique, de plus Iracema, nie malgré l'évidence être d'origine indienne - mais nous assistons dans ce film à une longue suite de formules à la grandeur et à la gloire du pays très en vogues dans les années 70: des chansons *« Personne n'arrête ce pays ! » « Pour un Brésil meilleur »,* des autocollants à l'écran affirment *« Le Brésil, aime-le ou quitte-le »* le tout repris dans le discours de Tião : *« Le Brésil est chaque fois plus grand...Il faut travailler pour progresser...Ai confiance en ton avenir...Celui qui veut s'en sortir le peut »*. Du début à la fin du film, comme le disent les femmes de la séquence suivante : « *tout va bien ! »*

[62] L. RAMOS, reprenant cette idée, insiste davantage sur le fait qu'au delà de ce symbole, Iracema est le témoignage (*o documento*) du destin indien au Brésil : une entité vague et imprécise comme le

Iracema. Extérieurs jours.Tout va bien !

1 :22 :34 à 1 :25 :55

1.Plan large. Une maison délabrée, face à une grande route. Quatre femmes boivent et rient. Panoramique sur la gauche : un camion arrive au loin. Panoramique sur la droite, une des femmes va sur la route, lève sa robe, éclate de rire, une autre entre dans le champ. Panoramique sur la gauche, le camion approche, panoramique d'accompagnement, la fille apparaît dans le champ, elle lève encore sa robe, le camion s'arrête.

2. Plan serré d'une des femmes restées assises devant la maison. Elle est ronde avec des bigoudis sur la tête.

La femme ronde (regardant face caméra et riant) : *« Qu'elle est bête ! »* (panoramique sur la droite, une autre fille aux cheveux longs qui rit aussi.

3. Plan moyen. Le camion, les deux filles en plan moyen.

Tiao (off) : *« Allez, viens ! »* (panoramique sur la gauche, Tiao apparaît dans le champ, il avance en plan taille)

Tiao (s'adressant aux femmes devant la maison) *« Salut les cousines ! »* (panoramique sur la gauche, la femme aux bigoudis, la fille aux cheveux longs et Iracema, la femme en bigoudis rit toujours).

Tiao (off) : *« Alors, vous m'offrez à boire ? »* (la femme en bigoudis tend la bouteille d'eau-de-vie hors champ. Travelling arrière. Plan moyen : Tiao boit à la bouteille, les femmes rient. Les deux filles de la route entrent dans le champ en riant. Travelling avant sur Tiao qui s'installe à côté d'Iracema.

4.Plan poitrine : la femme en bigoudis et la femme aux cheveux longs boivent successivement à la bouteille. Panoramique ascendant sur la gauche : la femme qui avait levé sa robe et son amie se jettent dans les bras de Tiao. Panoramique d'accompagnement. Iracema éclate de rire.

5. Plan moyen du camion stationné sur le bord de la route.

Tiao (off) : *« Tout va bien ? »*

Une des femmes (off) : *« Tout va bien ! »*

6. Tiao plan américain à côté d'Iracema.

Tiao (en criant et s'adressant à un passager resté dans le camion) : *« arrête le moteur du camion ! »* (il se lève)

Tiao (s'adressant à une des filles) : *« Va lui dire un petit bonjour !* (la fille s'éloigne en direction du camion) *...attention, il est marié ! Sa femme est une mégère, elle te tue ! »* (Tiao se tourne vers les autres femmes, leur prend la bouteille des mains , boit un coup.

7.Gros plan Iracema.

Iracema (le reconnaissant enfin) *: « Tiao ? ! »*

Tiao (off) *: « Tiao ! »* (travelling arrière, ils sont tous les deux dans le champ).

Iracema : *« T'es pas Tiao Grand Brésil ?* »

Tiao : *« Et chaque fois plus grand et allant toujours de l'avant ! »*

8. Plan américain : Tiao assis à côté de la femme en bigoudis.

Iracema (off) : *« Tu ne me reconnais pas ? »*

Tiao : *« Si je te reconnais...Je connais beaucoup de gens*. (la femme aux bigoudis rit toujours.

9.Plan américain d'Iracema assise.

Tiao (off) : *« Tu es Jurema ! »*

Iracema : *« Pas Jurema ! Iracema ! »* (panoramique sur la gauche vers Tiao)

Tiao (se levant) : *« Attends ! Ah oui ! celle de la fête de Sirio, mon Dieu !* (il se rapproche, panoramique d'accompagnement)*..t'es très différente ! »* (panoramique sur la droite, vers Iracema).

Tiao (off) *: « Quand on te regarde comme ça, on te reconnaît plus ! »*

Iracema (ouvrant ses bras): *« Je suis plus belle ou plus moche ?* »

Tiao (off) : *« plus moche ! »*

Iracema (attristée) : *« Oh Tiao !....mais toi tu es chaque fois plus beau !* (elle rit).

Tiao entre dans le champ et viens s'asseoir à côté d'elle. Il passe sa main sur ses cheveux.

10. Plan serré de la femme aux bigoudis qui tousse. Panoramique sur sa voisine de gauche qui rit.

11. Plan serré de Tiao et Iracema.

Iracema : *« pourquoi tu ris ? »*

Tiao : *« C'est l'émotion ! »*

Iracema : *« Pourquoi ? »*

Tiao (théâtral) : *« Je suis ému de te revoir ! »*

Iracema : *« Tu pars vers où maintenant ? »*

Tiao : *« Au Acre, fais voir tes dents...(*Iracema montre ses dents)

---

monde dans lequel elle vit. RAMOS L. « Iracema uma transa Amazônica » 1981 in Labaki, A. (dir) O Cinéma Brasileiro Publifolha São Paulo 1998.

12.Plan serré Tiao et Iracema
Tiao (regardant ses dents) *« il en manque ! En plus, elles sont toutes noires tes dents !* »
Iracema : *« Non, pas toutes ! »*
Tiao : *« t'as beaucoup changé...dans mon souvenir, tu étais différente !* »
Iracema : *« Plus belle ou plus moche ?* »
Tiao : *« Plus belle ! »*
Iracema (vexée) : *« Oh, merci beaucoup Tiao ! »*

Le second type d'attitude face à l'exclusion est la conscience qui débouche dans certains cas sur la soumission ou la révolte. Molina (23) Fabiano et Vitoria (3) Manoel (4) les exclus de l'immeuble délabré (30) ou encore des habitants des bidonvilles (1 et 2) de Rio sont autant de visages de la soumission. De même, le peuple de Terra em Transe que Paulo, le poète, fini par ne plus supporter tout comme les paysans de Os Fuzis dont Gaucho condamne et venge d'une certaine façon la lâcheté. La révolte va être le fait de Gaucho (5) Tieta (34) Alex (33) Marcela (38) Pierina (31) Xica da Silva (20) les esclaves de Palmares (24) Rosa (4) ou encore Lamarca (27)).

Nous pouvons observer que la conscience de l'exclusion et la révolte mise en mots est le plus souvent féminine si elle n'est pas le fait de leader ou militant politique. La parole féminine va venir dénoncer un système hypocrite et complaisant. C'est ce qui se dégage des deux séquences suivantes, l'une extraite de O Quatrilho et l'autre de Tieta do Agreste.

O Quatrilho raconte l'histoire de deux couples d'immigrés Italiens, qui comme dans la partie de cartes qui donne le titre au film, changent de partenaire. Teresa va tomber amoureuse du mari de Pierina, ils partiront ensemble tandis que Pierina et Angelo, le mari abandonné, vivront ensemble au village, ce qui aura pour conséquence d'attirer l'opprobre des biens pensants.

O Quatrilho. Intérieur Jour. Pierina face à la morale
1 :59 :19 à 2 :02 :06
1. Pierina en plan serré face caméra, qui entre dans l'église. Travelling arrière.
2. Contrechamp : le prêtre en plan moyen occupé à l'autel qui se retourne vers la caméra et avance. Pierina entre dans le champ.
Le prêtre : *« Que veux-tu Pierina ? »*
3.Champ :Pierina en plan serré. A l'arrière-plan les fidèles.
Pierina : *« Vous connaissez mon nom, je ne suis pas une bête, j'ai amené mes enfants...*
4. Plan large en légère contre plongée : le prêtre au 1er plan en plan américain, dos à la caméra. Face à lui, Pierina, un bébé dans les bras plus deux autres enfants en bas âge.
Pierina : *« ...pour que tous puissent voir que ce ne sont pas des bêtes. Ce sont des êtres humains Mon Père, comme tous les autres.*
5. Contrechamp :Le prêtre en plan poitrine.

Le prêtre : *« Je ne comprends pas Pierina... »*

6. Un des fidèles en plan taille. Il se lève en tenant son chapeau entre les mains.

Le fidèle : *« Du calme Pierina, il faut garder son calme... »*

7. Pierina en plan serré.

Pierina (regardant face caméra): *« De la merde au calme ! Je ne suis pas une chienne. Je suis mère de trois enfants et j'en attends encore un autre. ..*

8. Contrechamp : le prêtre en plan poitrine.

Pierina (off): *« Allez en enfer prêtre Gentille ! »*

9. Au 1er plan, Pierina de dos face au prêtre au 2nd plan, en plan américain. Pierina se tourne vers les fidèles.

Pierina : *« Vous tous, allez en enfer ! »*

10. Retour plan 4.

Pierina : *« Je n'ai plus mon mari à la maison, oui je dis bien mon mari...*

11. Retour plan 7. Pierina en plan serré.

Pierina (off): *« ...car je ne suis pas une putana* (dit en italien)*...et pourquoi ?*

12. Retour plan 9.

Pierina : *« ...parce que vous vous êtes débrouillé pour qu'il soit obligé de partir travailler ailleurs qu'ici. Et pourquoi ne pourrait-il pas travailler ici ?*

13. Retour plan 7. Pierina en plan serré.

Pierina : *« Si vous n'étiez pas prêtre je serais venue avec un fusil. Regardez mes enfants !...*

14. Les deux enfants en plan serré à la jupe de leur mère.

15. Retour plan 9.

Pierina : *« Ils ne peuvent plus sortir de la maison ! Ils ne peuvent plus parce que tout le monde dit « os fiotes de la putana »* (dit en Italien).

16. Retour plan 7. Pierina en plan serré.

Pierina : *« Et qui leur a appris ça ? Vous Prêtre !*

17. Contrechamp : Prêtre en plan poitrine.

Pierina (off): *« vous leur avez appris ça ! »*

18. Champ : retour plan 7. Pierina en plan serré.

Pierina : *« Vous haïssez les femmes, vous les haïssez parce que vous ne pouvez pas...Mais qui me dit que vous êtes un saint ? Qui me dit que vous n'avez pas une putana ?*

19.Retour au plan 6. Le fidèle au chapeau en plan taille.

Le fidèle : *« Pierina, attention à ta langue ! »*

20. Retour plan 7. Pierina en plan serré.

Pierina : *« je vais dire tout ce que je veux, jusqu'au bout !*

21. Retour plan 9.

Pierina : *« J'ai des pêchés, je ne dis pas le contraire, mais je n'ai jamais vu des chrétiens faire ce que vous avez fait ! »*

22. Retour plan 4.Légère plongée : le prêtre au 1er plan, Pierina au 2nd. Elle se dirige vers la sortie. Puis se tourne vers ses enfants.

Pierina : *« Allons les enfants ! »*

23. Pierina en plan serré face caméra.

Pierina : *« l'enfer existe aussi pour les prêtres ! »*

24. Contrechamp : le prêtre en plan serré.

25.Champ. Pierina

Pierina : *« N'oubliez pas ça, Prêtre Gentille ! »*. Elle se retourne et part.

L'intérêt de cette séquence est qu'elle nous donne une vision de l'intérieur du sentiment d'injustice face à l'exclusion. C'est par la négation que s'affirme l'identité de Pierina : *«, je ne suis pas une bête... Je ne suis pas une chienne... je ne suis pas une putana.. »* tout comme les étrangers du chapitre précédant affirmaient leur identité nationale par la négative *« Je ne suis pas turc » « Je ne suis pas Japonais »* etc. Le sentiment d'être exclu est vécu comme une injustice amenant a une réaffirmation de

ce que l'on est par l'intermédiaire de ce que l'on n'est pas et vient signifier une demande de reconnaissance et de respect très visible chez Pierina : *j'ai amené mes enfants... Je suis mère de trois enfants et j'en attends encore un autre. .. Regardez mes enfants !... ».* Demande sous-tendue par une grande violence : *« Si vous n'étiez pas prêtre, je serais venue avec un fusil... l'enfer existe aussi pour les prêtres ! ».* Cette affirmation de soi se retrouve également chez Vitoria (3) dans sa longue errance à travers le sertão avec Fabiano et les enfants, elle conclut « *On va continuer à vivre comme ça ? fuir comme des bêtes...on est pas des bêtes...»*

Tieta revient après vingt-six ans dans son village natal dont son père l'avait expulsée pour s'être offerte à un homme .L'extrait suivant est le nouveau départ de Tieta, toujours condamnée qui réalise ainsi le destin de celui qui est pris entre deux territoires : « on se donne l'illusion de revivre en entreprenant des voyages à rebours mais on ne fait en vérité que rendre sa mort plus imminente. »[63]

<u>Tieta do Agreste.</u> Extérieur Jour. Le départ de Tieta.
minutage

1.Plan d'ensemble de la place. Au premier plan des gens de dos regardent le car arrêté qui accueille les voyageurs qui partent.

2.Plan moyen, juste devant le car, Tieta face à la caméra (en perruque blonde et décolleté, la vieille canne de son père à la main), à côté d'elle le poète Barbosinha.

Barbosinha : *« Reste Tieta ».*

Tieta (sans le regarder): *« Rester ? Comment Barbosinha ? »*

Barbosinha : *« Epouse-moi »*

Tieta (enjoué, elle se tourne vers lui) : *« T'épouser ? »*

Barbosinha : *« Je sais je ne suis plus tout jeune, mais j'ai un nom honoré. »*

Tieta (se pressant contre lui et déposant un baiser sur ses lèvres) : *« Et tu danses le boléro comme pas un !* (elle s'éloigne de lui)*...Mais pour l'instant ce n'est pas possible, mais un jour, quand je serais bien vieille, je reviendrais et là on se mariera... »*

Barbosinha (souriant) : *« T'as vu le journal ? Agreste ne va pas être l'égout d' Embratania...*La voix off de Barbosinha continue à raconter les dernières nouvelles sur différents plans (la jeune fille à sa fenêtre qui regarde Tieta d'un œil indifférent tout en mangeant du gâteau tandis qu'à l'arrière plan un vielle homme se rhabille, le prête du village qui détourne le regard des enfants de Tieta, Carmosinha qui détourne ses yeux tristes) *...Tu pourras revenir contente, Mangue Seco va être comme il a toujours été... »*

3.Plan serré de Carmosinha qui fait un discret au revoir à Tieta.

4.Contrechamp. Tieta répond à Barbosinha.

Tieta : *« C'est ce que tu crois Barbosinha, rien ne reste jamais comme il a été. »*

5.Plan moyen face au bar, le mari d'Elisa fuit le regard de Tieta.

6.Plan taille Tieta et Barbosinha : Tieta se rapproche de Barbosinha et met son bras sur son épaule.

Tieta : *« Ecoute mon poète, je me trompe rarement sur les gens, il me suffit de poser les yeux sur eux et je peux dire sans me tromper, la qualité du caractère et la taille de la queue !*

Barbosinha *« La qualité du caractère et la taille de la...Ah cette Tieta* (en riant)*..Elle est folle ! »*

[63] T. DJAHOUT, <u>L'Invention du désert</u> Edition du Seuil, Paris, 1987.

Cette séquence vient illustrer la conséquence de l'exclusion, l'expulsion. Vingt-six ans auparavant Tieta avait été chassée de son village par son père et ce retour s'achève sur la même expulsion de Tieta. Pourtant, un élément change : la conscience verbalisée de cette société hypocrite et puisqu'elle part avec la canne de son père mort, nous pouvons imaginer qu'elle intègre la loi du père à ce nouveau départ, comme si, Eleonora sa descendante, en quelque sorte, restant dans ce village, il fallait emmener loin d'elle cette parole et injonction paternelle figurative de la mentalité de tout un village. Pour que *« rien ne reste jamais comme il a été »* Seulement comme cela elle pourra un jour revenir pour épouser son poète.

D'autres femmes des films vont assurer une dénonciation et une transition vers un autre système de valeurs, peut-être créateur de nouvelles normes : Rosa (4) va amener Manoel jusqu'au lieu où le Sertão devient la mer, Alex (33) amènera Paco jusqu'à la frontière espagnole, espace maternel donc lieu d'une possible renaissance, Vitoria (3) qui sait compter et comprend qu'ils sont exploités par le colonel, poussera Fabiano à une révolte qu'il ne pourra assumer jusqu'au bout.
Les hommes qui dénonceront l'exclusion en feront une parole collective : Lamarca (27) rédigeant une lettre à ses enfants, écrira *« Mes enfants....ici au Brésil, beaucoup d'enfants ont faim et non rien, sont nus pieds...Je suis resté ici pour en finir avec ça. »*. Zumbi ou Ganga Zumba (24) chefs du Quilombo de Palmares, cet espace de liberté que gagnaient les esclaves en fuite, ont cette même volonté d'agir pour le collectif : *« Palmares existera toujours, même sans nous ».*Valentin (23) militant politique va alerter Molina - l'homosexuel qui partage sa cellule et qui lui raconte naïvement des films de propagande nazis - que son engagement politique dénonce ce que Molina ne veut se résoudre à voir : *« Tu ne comprends rien ! Tu ne sais pas ce que les nazis ont fait aux juifs, aux pédés....tu es un homme comme ces pédés que les nazis ont jetés dans les chambres à gaz ! »*

3°) Expulsion, le bannissement comme prix à payer :

L'expulsion vient figurer dans les films, l'exclusion maximale. De même que certains des personnages précédemment étudiés sont expulsée d'une zone géographique - comme le Sertão qui chasse ses habitants affamés, ou encore des espaces précis

d'une ville, comme un stadium ou un zoo - tous les expulsés s'avèrent être des personnages fragilisés par leur appartenance à un lieu qui les rejette, un statut sexuel - les femmes en particulier, comme celles ne pouvant entrer dans l'immeuble de Lenine (9) surtout si elles sont métisses - la jeunesse - dont le Brésil ne veut assurer l'avenir dans Terra Estrangeira -. Ainsi, le bannissement va être le prix à payer pour Tieta (34) ou Pierina (31) coupables d'aimer librement et le prix à payer pour avoir, à travers le militantisme, rêver d'un autre avenir pour le Brésil, comme c'est le cas, entre autres, des jeunes militants politiques de O Que é Isso Companheiro. Quelques mois après avoir kidnappé l'ambassadeur Américain, ces jeunes seront emprisonnés, torturés puis finalement expulsée en échange de la libération d'un autre ambassadeur kidnappé.

O Que é Isso Companheiro . Extérieur jour. Huit mois après les événements, l'expulsion.

2 :04 :37 à 2 :07 :13

1. Sur une chaise roulante, derrière un grillage, Maria est de profil en plan taille. Panoramique d'accompagnement : elle avance, puis fait face à la caméra en plan poitrine. Elle est cernée et très pâle. Au 2nd plan, on devine le corps de celui qui pousse le fauteuil roulant. Travelling arrière.

Maria (en voix off) : *« Fernando, le kidnapping de l'ambassadeur Allemand m'a rempli d'espoir. Se peut-il que tu fasses partie toi aussi de la liste de prisonniers politiques à libérer ?* ...(elle regarde face caméra).

2. Contrechamp, plan large : un avion militaire, des personnes attroupées à côté de l'avion. Lent travelling avant, tandis que la voix de Maria poursuit.

Maria (en voix off) : *« ...qui sait ? Je vais peut-être te voir au moment de l'embarquement pour l'Algérie....*

3. Champ. Maria face caméra.

Maria (en voix off) : *« Jonas et Toledo sont morts...quant à moi....*(elle baisse les yeux)*...ne sois pas effrayé de ce que tu vas voir... »*

4. Contrechamp : plans rapproché des prisonniers politiques qui discutent entre eux. Parmi eux, Renée qui se tourne vers la caméra (regard caméra) elle avance pour faire signe à Julio en l'invitant à regarder vers la caméra.

5. Plan poitrine de différents prisonniers politique. Parmi eux, Marcão qui regarde vers la caméra, bref panoramique sur la gauche, il fait signe à Fernando, l'invitant à regarder vers la caméra.

6. Champ. Maria en plan moyen sur son fauteuil roulant, poussée par un civil. Elle regarde sur le côté, baisse les yeux puis regarde vers la caméra.

7. Contrechamp : Fernando en plan poitrine. Un homme traverse le champ au 1er plan.

8. Champ : Maria sourit tristement et baisse les yeux.

9. Retour plan 7. Fernando en plan poitrine.

10. En plongée : une aile de l'avion militaire, Maria sur son fauteuil roulant entre dans le champ, passe sous l'aile, panoramique d'accompagnement ; Elle rejoint ses amis.

11. Plan moyen : les prisonniers politiques debout l'un à côté de l'autre, face à la caméra, le civil de dos, pousse la chaise roulante et place Maria au centre avant de la tourner vers la caméra puis sort du champ. Marcão réajuste le fauteuil roulant à côté d'eux. Maria se trouve entre Fernando et Renée, devant Marcão. On remarque que les prisonniers sont menottés les uns aux autres. Fernando s'accroupit pour être à la hauteur de Maria. Ils regardent tous la caméra et lèvent un poing discret ou font le V de la victoire.

12. Contrechamp : le civil, face caméra en plan poitrine prend la photo du groupe hors champ.

13. Plan serré et lent panoramique nous fait découvrir successivement à l'écran, Fernando sérieux qui fait le V de la victoire, Maria sérieuse, (panoramique ascendant) Marcão, un sourire figé et le V de la victoire (panoramique descendant puis sur la droite) Renée, sérieuse, le poing levé à hauteur de l'épaule, puis Julio poing levé. Au 2nd plan, d'autres visages de prisonniers.

14. Plan large de l'ensemble des prisonniers politiques. Arrêt sur image, puis l'image devient floue

Cet extrait, qui se déroule dans ce lieu intermédiaire que constitue le quai d'envol - plus tout à fait au Brésil pas encore ailleurs - et qui est construit tout en opposition, nous parle de l'expulsion comme figure d'un rapport de force illusoire et comme le lieu de sentiments mitigés: la puissance militaire - l'avion - partage ce même lieu où se préparent à partir les militants opposants prisonniers qui représentent la mort consentie à l'idéologie (*« Jonas et Toledo sont morts.. »*) mais aussi l'usure des rêves, car le *« ...quant à moi.... ne sois pas effrayé de ce que tu vas voir... »* de Maria en chaise roulante signifie davantage « n'aie pas peur de voir que je ne crois plus » : dans le plan final elle est une des seule à ne lever ni poing ni V de la victoire. L'arrêt sur image va venir signifier un arrêt dans le temps et le floue qui s'en suit est peut-être l'expression d'un oubli de ce temps. Expulsés du Brésil ces militants, le sont aussi des mémoires. L'expulsé ne finit-il pas par se confondre avec un déchet ? c'est ce que donne à penser l'expulsion d'Iracema du camion de Tião (17), l'expulsion de la famille de Fabiano et Vitoria des terres du colonel (3) emblématiques d'autres expulsions.

4°) Représentation spatiale du déracinement :

Les déracinés sont très nombreux dans l'ensemble de notre corpus. Ils fuient la sécheresse du Sertão - la famille de Fabiano (3), Manoel et Rosa (4) les errants du Sertão (5) les nouveaux arrivants d'Ilheus (22) - ; ils fuient la douleur du décès d'un proche - Carlos (7) suite au décès de sa mère, Euridice (44) suite au décès de son père - ; ils fuient la menace de mort - Lamarca (27) qui se cache et envoie sa famille à Cuba, Carlota et la cour (28) qui craignent la révolution française, Benjamin Abrahao qui fuit la guerre et la famine du Liban (40) - ; Cherchant tous un apaisement et une vie meilleure dans un ailleurs libérateur - tout comme les Italiens au Brésil (31) ou les Brésiliens au Portugal (33) ou encore Strudel (25) et peut-être aussi China et les autres Chinois du Bar des Esprits (29). Si le déracinement est le dernier recours, présenté comme inévitable, il prend un caractère particulièrement douloureux pour ceux qui le subissent avec violence - les esclaves venus d'Afrique (20 et 24) et Dada (35) ou Olivia (36) ces femmes arrachées de force par les cangaceiros.

Au niveau spatial, le déracinement va s'illustrer par un déplacement comme point de départ, menant à un enracinement dans un ailleurs - les esclaves (20 et 24) Strudel (25) China (29) Joana (16) les Italiens (31) Carmen et Euridice (44) Benjamin Abrahão (40) - ou à une errance sans fin métaphorique dans bien des cas d'un cheminement mental tourmenté - La famille de Fabio (3) Manoel et Rosa (4) Lamarca (27) Dada (35) entre autres. Les déplacements .seront représentés à l'image qu'il s'agisse de marche, train, bateau ou avion. De même, la tension entre l'ici et l'ailleurs va être très présente dans le discours des personnages, comme l'illustre la séquence suivante, extraite de Terra Estrangeira.

Dans ce film, précisons qu'Alex et Miguel font partie de la jeunesse brésilienne des années 90 qui cherchent dans un ailleurs géographique, une vie meilleure. Mais l'exil se révèle toujours douloureux.

Terra Estrangeira Extérieurs Jour. Sentiment d'étrangeté

Minutage

(Cette séquence précède le moment du film où Alex découvrant que Miguel lui a pris son argent pour s'acheter de la drogue décide de le quitter.)

1.Vue d'ensemble de Lisbonne du haut d'un immeuble.

Alex (off) *: « J'aime cette ville à cette heure...*(panoramique sur la droite nous fait découvrir Alex assise de dos. Miguel a sa tête sur les genoux d'Alex) *...Cette ville blanche, elle est belle, hein...Mais y a des fois où j'ai peur... »*

2. Miguel en gros plan. (regard face caméra)

Miguel : *« Peur ? Peur de quoi ? »*

Alex (off) *: « Peur que tu meurs et que je reste ici toute seule dans cette ville que j'ai même pas choisi pour vivre.. »*

Miguel : *« Alex on peut aller vivre où tu veux... »*

3. Contrechamp : Alex en gros plan.

Alex : *« Tu comprends pas, il ne s'agit pas du lieu...Plus le temps passe plus je me sens étrangère...(*Champ puis contrechamps*)...plus j'ai conscience de mon accent, de ma voix qui est une offense à leurs oreilles, j'sais pas...Peut-être que je deviens vieille...*

4.Champ : Miguel

Miguel (en riant): *« Alex tu deviens folle surtout ! T'as que 28 ans... »*

5.Contrechamp : Alex.

Alex : *« 28,30,40,60...Ca passe si vite. J'ai peur de vieillir par ici, mais quand je pense à retourner au Brésil....*

6.Champ : Miguel hoche la tête en signe de non

Alex (off) *: « ...ça me donne froid dans le dos... »*

*7.*Contrechamp :gros plan sur le visage grave d'Alex.

Le déraciné, nous apprend Alex, est celui qui ne possède plus ses repères spatiaux ou temporels, qui tente de s'enraciner dans une histoire - d'amour en l'occurrence -

tout en vivant dans la crainte de voir cette histoire mourir et donc de se voir condamné à un nouvel exil.

Si Dada (35) et Olivia (36) arrachées de force par les cangaceiro finissent par rencontrer l'amour dans le cangaço, les esclaves (20 et 24) également arrachés de force ne rêvent que de quitter le lieu d'aliénation que représente leur nouvel horizon. Mais où partir quand le déracinement s'est perpétué dans le temps, comme c'est le cas des esclaves ?

<u>Quilombo.</u> Extérieur Jour. Ou repartir ?

0 :06 :38 à 0 :07 :44

(Les esclaves se sont révoltés et ont tué des Hollandais et Portugais)

1.Un vieil esclave face caméra en plan poitrine.

Le vieil esclave : *« Bientôt la nouvelle va se propager ! On doit partir ! »*

2. Contrechamp. Plan taille, au 1er plan, un esclave. Derrière lui, Ganga Zumba, M. Araroba et d'autres esclaves.

L'esclave : *« Pour où ? »*

M. Araroba : *« Du côté de la mer, pour retourner chez nous. Dans notre terre à nous »*

3. Dandara, en plan taille, ¾ profil les regarde. A l'arrière-plan d'autres esclaves.

Dandara : *« Moi je suis née ici, je ne connais pas d'autre terre. L'Afrique est loin. Beaucoup trop loin ! »*

4.Un des esclaves ramenés par les Hollandais, en plan poitrine.

L'esclave : *« Elle a raison ! Nous trois, ne venons de Palmares et nous allons y retourner ! Si vous voulez vous pouvez venir avec nous ! »*

5. Ganga Zumba en plan serré.

Ganga Zumba : *« Palmares ? »*

6. Plan américain du vieil esclave assis.

Le vieil esclave : *« La terre des hommes libres...*(Dandara entre dans le champ par la droite, se met à côté de lui)*...où fuient les Noirs qui ne veulent plus être esclaves ».*

Dandara : *« C'est à Palmares que nous devons aller ! »*

7. M. Araroba en plan poitrine.

M. Araroba : *« Moi, je part chez moi, de l'autre côté de la mer. Je vais traverser la mer...*(s'adressant aux autres)*...ceux qui veulent venir avec moi.... »*

8. Plan large des esclaves dans la plantation.

9. M. Araroba et Ganga Zumba en plan poitrine.

Ganga Zumba : *« M. Araroba, je crois que je vais avec eux ! »*

M. Araroba prononce des mots en yoruba, sa langue maternelle.

10. Acauiba, une croix en bois autour du cou, en plan poitrine.

Acauiba : *« Il vaut mieux parler la langue des blancs pour que tous, on se comprenne ! »*

11. M. Araraba et Ganga Zumba en plan serré, se retournent vers la caméra.

Ganga Zumba : *« Il nous souhaite une nuit pleine de bénédictions. »*

Cette séquence illustre le problème auquel se trouve confronté le déraciné dans les relations aux siens : le déracinement spatial est un déracinement temporel. Une rupture qui s'inscrit dans le temporel : *« Moi je suis née ici, je ne connais pas d'autre terre. L'Afrique est loin. Beaucoup trop loin ! »,* l'origine perdue qui se manifeste ici par la voix de la deuxième génération qui ne connaît pas l'Afrique part pour le Quilombo de Palmares représentant l'espace de liberté mais également un espace temporel, celui de l'avenir, tout comme l'Afrique représente le passé. De même la langue

partagée sera celle de l'ailleurs figurative du déracinement : *« Il vaut mieux parler la langue des blancs pour que tous on se comprenne ! »*.

B. Traqués, prisonniers et hors normes

Nombreux sont les personnages qui font l'objet d'une traque. Parmi les personnages traqués par la police par des représentants d'un ordre ou pouvoir légalement établi, nous retrouvons d'un côté, les rebelles qui mettent en péril cet ordre comme les communistes ou militants politiques (5,9;23;27;29;39;41) les cangaceiros ou les mystiques (4 ; 11;35 ;36 ;40) et les esclaves en fuite ou ceux qui les protègent ou adhèrent à leur lutte (20 ;24) ; de l'autre côté, les petits trafiquants ou marginaux comme Max (25) ,Nicinha (26) Chico et João (43)-.

Parmi les personnages traqués par des marginaux ou par des représentants de la pègre, nous retrouvons d'un côté, les plus faibles et démunis, comme Jorge et Ascenas, enfants du bidonville (1) confrontés à la dure loi de la rue ou Josué qu'accompagne Dora (42) et recherché par un réseau de trafic d'enfants, Paco et Alex (33) des jeunes privés d'avenir fuyant les trafiquants Igor et Kraft ; de l'autre côté les dissidents de la pègre comme Gabriel au « corps fermé » qu'aucune balle ne transperce (17) Teodoro le cangaceiro amoureux qui veut fuir le cangaço (36) Mucio, le tueur à gage et amant de la femme de son patron (37) ou Alfredão trop vieux pour servir correctement la pègre (37).

Enfin, comme emblème de n'importe quelle traque, Torres (29) malade, est traquée par la mort sombre et décidée.

1°) Représentation spatiale de la traque et attitudes des personnages, les franchissements de frontières et le danger :

Au niveau de sa représentation spatiale, la traque introduit un lien particulier à l'espace. C'est souvent le fait de quitter un espace, conçue comme espace d'appartenance qui entraîne la traque. Ainsi, les militants politiques, les cangaceiros ou les esclaves en fuite en quittant l'espace d'origine pour en créer un autre - le quartier général, le Sertão ou le Quilombo - s'exposent aux recherches et répressions des représentants de la loi. Tout comme Nicinha qui disparaît de la ville,

João quitte la prison, Chico s'apprête à quitter le bidonville ; le passage d'un espace à un autre se paie au prix de la traque et parfois de la mort.

L'attitude face à la traque est essentiellement de deux natures : la fuite - qui n'empêche pas toujours l'affrontement - ou l'affrontement entraînant souvent la mort d'une voire des deux parties, comme c'est le cas dans l'extrait suivant de O Cangaceiro, où Teodoro, le cangaceiro amoureux qui tente de fuir Galdino, le chef cangaceiro va se retrouver une dernière fois face à lui, avant de mourir.

O cangaceiro. Extérieur jour. La mort du cangaceiro.

2 :01 :00 à 2 :03 :42

1. Teodoro, en plan américain contre un rocher. Il regarde de part et d'autre, vide les balles du chargeur de son pistolet.

2. Les rochers, un cactus. Derrière le rocher. La tête de Téodoro surgit de derrière le rocher. Il regarde vers la caméra.

Teodoro (en criant vers Galdino et ses hommes hors champ) : *« Je n'ai plus de munitions, Galdino ! »*

3. Plan moyen : Galdino blessé à l'épaule. Il est assis, face caméra, sur un rocher. A côté de lui, dos à la caméra, Labareda, un cangaceiro regarde par-dessus le rocher.

4. Retour plan 2. Teodoro.

Teodoro (toujours en criant) : *« Je vais sortir désarmé...*(il se lève).

5. Retour plan 3. En plan américain, Galdino.

Galdino: *« Ce mec et sa manie d'être un homme de bien ! Je le veux vivant, Labareda ! »*

6. Entre les rochers et les cactus, Teodoro en plan américain lâche son arme et écarte les bras.

7. Galdino en plan moyen avance suivit de Maria Bonita et d'un autre cangaceiro.

8. Teodoro en plan moyen, avance. Travelling arrière.

Galdino (off): *« Quel mauvais rôle tu joues Teodoro ! »*

9. Au 1er plan, Galdino en plan américain, ¾ face caméra, avance. Au 2nd plan, Maria en plan moyen et des cangaceiros à l'arrière-plan. Travelling arrière.

Galdino: *« A quoi cela t'as servi de tant étudier, de tant apprendre....*

10. Teodoro face caméra avance en plan taille. Travelling arrière. Derrière lui des cangaceiros de Galdino, fusils en main.

Galdino (off): *« ...Tu ne savais pas que personne ne réussit à fuir...*

11. Retour plan 9. Galdino, Maria et les cangaceiros.

Galdino: *« ...Ni même avec les plus fortes prières....*

12. Plan taille des deux hommes face-à-face, de profil.

Galdino : *« Je te croyais mon compère, maintenant, tu vas mourir. »*

13. Tico enfant, en plan poitrine, face à la caméra qui les regarde inquiet.

14. Maria en plan poitrine. Au 2nd plan des cangaceiros.

15. Galdino en plan serré, face à la caméra et Teodoro, ¾ dos à la caméra au 1er plan, face à lui.

Galdino: *« Tu as démontré ton courage, alors tu vas pouvoir choisir ta mort...*

16. Contrechamp : 1er plan, Galdino ¾ dos caméra. 2nd plan, Teodoro face à lui en plan poitrine.

17. Maria en gros plan.

18. Retour plan 15. Galdino et teodoro.

19. Retour plan 16. Teodoro et Galdino.

Teodoro : *« Toi aussi, tu es un homme courageux, battons-nous au couteau, chacun pour soi, Dieu pour celui qu'il veut. »*

20. Retour plan 15. Galdino et Teodoro.

Galdino : *« L'idée n'est pas mauvaise, mais j'en ai une meilleur. »*

21. Un cangaceiro en plan poitrine.

22. Plan moyen en plongée : Galdino passe derrière Teodoro. Les deux hommes sont au centre, les autres cangaceiros dont Maria et l'enfant Tico, forment un cercle. Galdino indique une direction avec son fusil.

Galdino : *« Tu vois l'arbre, là-bas...*

23. Plan large, un arbre au loin.

24. Retour plan 22. Les cangaceiros réunis

Galdino : *« d'ici à cet arbre, il y a environ 400 mètres, c'est une distance où il est difficile de vise juste sur un homme qui avance....*

25. Plan serré de l'enfant Tico.

Galdino (off): *« Va jusque là-bas au pas de marche...*

26. Retour plan 22. Tous les cangaceiros.

Galdino : *« Pas en courant, un vrai mec ne court pas !...*

27. Un cangaceiro en plan serré.

28. Galdino et Teodoro en plan taille.

Galdino : *« Je ne commencerai à tirer que lorsque tu auras atteint l'arbre. Vingt hommes, vingt tires, sans compter le mien, mais en comptant celui de Maria...*

29. Au 1er plan, Maria en plan américain, Galdino et Teodoro au 2nd plan et d'autres cangaceiros.

30. Maria en plan serré.

Galdino (off): *« Elle a toujours su viser juste !....*

31. Retour plan 23. L'arbre au loin.

32. Plan moyen des cangaceiros, Galdino et Teodoro au centre.

Galdino : *« Si aucune balle ne te fait tomber, alors tu peux t'en aller et partir rejoindre ta chérie, et oublier le Capitaine Galdino Ferreira.*

Galdino, qui va lui aussi bientôt mourir, souligne très bien l'inutile fuite face à la mort *« A quoi cela t'a servi de tant étudier, de tant apprendre.... ...Tu ne savais pas que personne ne réussit à fuir... ...Ni même avec les plus fortes prières.... »* en faisant de l'avancée de Teodoro, une métaphore de la condition humaine : un cheminement illusoirement tranquille (*« Pas en courant, un vrai homme ne court pas !... »*) où chaque pas risque d'être le dernier . Le lien entre l'homme traqué et l'inexorable mort à laquelle il tente de fuir est encore plus évident dans l'extrait de Alma Corsaria, où Torres malade va être emportée par la mort incarnée par une femme vêtue de noire qui l'observe régulièrement tout au long du film, du bord d'un étang, une femme qui danse amère et qui le traque en silence.

Alma Corsaria. Intérieur/ Extérieur Jour/Nuit. La mort qui traque

Tout le monde a quitté le bar, les musiciens partent en disant « Evohé ». Seuls restent Torres, China et le désespéré.

1.Plan moyen des trois hommes qui regardent l'entrée du bar.

2.Contrechamp : La jeune femme danseuse (la Mort) tout habillée de noir arrive en plan moyen.

3.Champ : les 3 hommes sourient.

4.Contrechamp : La jeune femme (l'arrière-plan a changé, ce n'est plus l'entrée du bar mais des arbres dans la nuit.)

5.Plan moyen : la jeune femme au bord de l'étang

6.Contrechamp : Torres se met à tousser. (le désespéré le regarde en souriant)

7.Champ :La femme qui sourit en gros plan

8.Contrechamp : Torres s'étouffe en toussant, puis il se lève en souriant

9.Plan américain : Torres ¾ profil dos avance vers la jeune femme qui avance vers lui et caresse son visage .

10.Plan d'ensemble : la femme au bord de l'étang, la nuit.

11.La lune.

12.L'enseigne : *« bar des esprits »*

13.Plan moyen, devant le bar le chinois qui a baissé le volé dit au revoir au désespéré (ils se disent au revoir en chinois)

Panoramique sur la droite suit le désespéré qui va vers Torres qui tient la jeune femme par le bras. Le désespéré touche le bras de la jeune femme, elle enlève son bras.

La femme (s'adressant à Torres) : *« Allez on y va ?*

Torres (s'adressant au désespéré): *« Ce n'est pas encore ton heure, cherche une autre âme libre »* (il s'éloigne du bar avec la Mort).

13.Sur l'écran sur fond vert : *« cf. Cesario Verde »*

14.Plan serré du désespéré face à la caméra.

Le désespéré (récitant des vers du poète Portugais Césario verde) : *« Ne souhaitons pas, nous les sans défauts, que les tuberculeux disparaissent .. .*

15.Plan serré d'un profil en amorce.

Le désespéré (voix off): *« ...car nous avons toujours le culte des morts...*

16.Plan serré de Xavier face caméra, qui fait mine de lever un verre :...

Le désespéré (voix off): *« ...les morts, ces absents qui ne reviennent jamais. »*

Xavier (faisant mine de lever un verre) : *« Evohé »*

« Evohé », ce salut à Bacchus encadre la séquence finale du film. Torres accepte de ne plus résister, de ne plus fuir et partir avec la mort. D'y voir un plaisir ou du moins un enivrement, un engourdissement des sens. Quand au désespéré - un candidat au suicide sauvé au début du film par Torres - il doit encore vivre et donc renoncer à traquer la mort, pour nous transmettre une parole énigmatique : *« Ne souhaitons pas, nous les sans défauts, que les tuberculeux disparaissent ...car nous avons toujours le culte des morts... ...les morts, ces absents qui ne reviennent jamais. »* . Parole lucide et triste que tentent de démentir les images finales, sortes de contrepoints iconiques symboliques : ne souhaitons pas que l'homme, même affaibli, renonce à sa fuite et s'abandonne facilement à la mort, car la mort emporte l'homme pour toujours. Cette fuite face à la mort, la psychanalyse l'a depuis longtemps posée comme inhérente à notre attitude vis-à-vis de celle-ci :

« Notre inconscient est inaccessible à la représentation de notre propre mort (...) ne vaudrait-il mieux pas faire à la mort, dans la réalité et dans nos pensées, la place qui lui revient et laisser un peu plus se manifester notre attitude inconsciente à l'égard de la mort (...). Si tu veux supporter la vie, organise-toi pour la mort. »[64]

Ce glissement de la fuite à l'acceptation, est illustré par une séquence établissant cette fois, un lien entre la traque, la mort et la parole refusée. Il s'agit d'un extrait du

O Beijo da Mulher Aranha. Molina, l'homosexuel qui partage la cellule de Valentin, le prisonnier politique, est libéré de sa peine et filé par la police qui le soupçonne de vouloir intégrer le groupe de militants auquel appartient Valentin.
Alors qu'il part à la rencontre de Lidia, une militante, Molina va se découvrir traqué et pris au piège.

O Beijo da Mulher Aranha. Extérieur Jour. La traque

2 :10 :08 à 2 :20 :46

1.Plan d'ensemble : une foule. Molina apparaît dans le champ.

2.Plan large : la foule. Molina apparaît dans le champ. Il se dirige vers la caméra Il s'arrête devant la caméra et lève les yeux.

3.Contrechamp en contre-plongée :sur le pont, le commissaire de police accompagné de deux de ses hommes.

4.Plan serré de Molina qui baisse ses yeux pensifs. Il sort du champ.

5.Plan américain du commissaire et des deux hommes sur le pont. Ils traversent le pont. (panoramique d'accompagnement).

6.Molina en plan moyen, avance à travers la foule. Il se dirige vers la caméra. Il s'arrête devant la caméra puis se retourne, lève la tête pour regarder les hommes sur le pont qui apparaît dans le champ (travelling arrière). Molina se retourne à nouveau et sort du champ. Sur le pont, les trois hommes partent en courant vers la droite.

7.Les trois hommes, en plan moyen puis plan poitrine, courent vers la caméra (travelling arrière).

8.Molina de profil en plan poitrine avance dans la foule.

9.Plan d'ensemble : les policiers dans la foule.

10.Molina en plan américain, avance dans la foule et passe ¾ profil devant la caméra.

11.Le commissaire de profil en plan poitrine. Bref panoramique. Il sort du champ. Les deux autres policiers traversent tour à tour le champ.

12.Les policiers en plan moyen dans la foule. Ils avancent.

13. Molina en plan moyen dans la foule. A l'arrière-plan, le commissaire et ses deux hommes. Molina sort du champ.

14.Molina en plan taille. Il avance puis s'arrête et se retourne.

15.Le commissaire et ses hommes en plan américain dans la foule. Ils avancent puis s'arrêtent.

16.Molina en plan serré. Il avance.

17. En plongée et plan moyen, la foule. Molina avance (travelling arrière) puis s'arrête et sort du champ par la gauche.

18. Le commissaire de profil en plan poitrine dans la foule. Il regarde à droite et à gauche.

19. La foule. Le commissaire apparaît dans le champ en plan américain.

Le commissaire (à un de ses hommes) : *« Va par là »* (travelling arrière, l'homme part sur la gauche, il sort du champ. Le commissaire et l'autre policier avancent vers la caméra).

20.Plan large : de l'autre côté d'une rue, des marches, un parvis, une église. Molina apparaît dans le champ en plan poitrine, ¾ profil. Il travers la rue

21. Plan serré d'un accordéoniste sur les marches du parvis.

22. Plan large : Molina se joint à l'attroupement autour de l'accordéoniste.

23.Molina en plan poitrine. Il est pensif. Quelque chose l'interpelle, il se tourne.

24.Plan large : l'arrivée d'un taxi au bout de la rue ¾ face caméra. Panoramique d'accompagnement. Lidia assise à côté du chauffeur, regarde vers la caméra.

25.Contrechamp : En plan moyen, Molina se dirige vers la caméra. Il se penche.

26.Champ en légère plongée. La fille dans le taxi. Un journal posé sur ses cuisses.

Lidia : *« Qui est tu ? »*

27. Contrechamp en légère contre plongée. Molina est penché en plan poitrine, sur le taxi.

Molina : *»J'ai un message de Valentin. Tu es Lidia ? »*

28. Champ. Retour plan 27.

[64] S.FREUD,« considérations actuelles sur la guerre et la mort » 1915 in Essais de Psychanalyse Paris Payot 1981. P.37 à 40

Lidia (entrouvrant la portière de la voiture) : *« entre vite ! »*

29. Molina en plan moyen, la main sur portière, s'apprête en entrer dans la voiture. Soudain un tir dans la foule.

Le commissaire (off) : *« Les mains en l'air Molina ! »*.

Crissement de pneus. La voiture démarre en trombe sans attendre Molina.

30.Plan large : la foule devant l'église. La voiture qui démarre et sort du champ. Les policiers qui tirent vers la voiture.

31. Plan large : Molina court dans la foule. A l'arrière-plan, les policiers. Panoramique d'accompagnement.

32. Molina en plan poitrine et travelling arrière, Molina court vers la caméra. Tirs off.

33.Les policiers dans le plan large de la foule. Ils courent, travelling arrière. Ils tirent.

34. Retour plan 32. Molina regarde vers la caméra.

35. Champ : une église, un taxi qui s'arrête.

36. Retour plan 32. Molina regarde la caméra.

37.Champ : travelling avant sur taxi. Lidia sort une arme et tire vers la caméra.

38. Contrechamp :Molina en plan moyen, reçoit les tirs. Il titube.

39.Champ : la voiture sort du champ en trombe.

40. Molina avance ¾ face caméra en plan américain, la main sur sa blessure. Il sort du champ. Bref panoramique : à l'arrière-plan, les policiers qui tirent.

41.Le taxi qui s'en va.

42.Molina, de profil en plan américain. Il avance. Les policiers apparaissent dans le champ. Travelling avant jusqu'à gros plan de Molina qui pivote sur lui-même.

43.Molina en plan moyen qui s'effondre.

44.En plan moyen, les trois policiers, arme à la main, avancent vers la caméra.(vers Molina).

45.Molina en plan moyen à genoux.

46.Contrechamp : le commissaire arme à la main s'approche.

47.Plan moyen : Molina à genoux, le commissaire qui le fouille. Une voiture apparaît au 1er plan dans le champ.

Le commissaire (criant en direction de la voiture) : *»Ouvre la portière ! »*

Molina est transporté par le commissaire jusqu'à la voiture. Il s'effondre sur la banquette arrière. Le commissaire s'installe à l'arrière aussi. La voiture démarre.

48.Molina en gros plan ¾ profil, l'arme du commissaire pointée sur son visage.

Le commissaire (off) : *« le numéro ! »*

49.Gros plan face caméra du commissaire.

Le commissaire : «*Donne-moi le numéro de téléphone et je t'emmène à l'hôpital. »*

50.Retour plan 48. Molina crache du sang.

Le commissaire (off) : *« le numéro ! »*

51. Retour plan 49.Le commissaire en gros plan.

Le commissaire (s'énervant) : *« Allez sale pédé ! Parle ! »*

52.Retour plan 48. Molina cligne des yeux.

Le commissaire (off) : *« le numéro ! »* 5Molina ferle les yeux).

53.Retour plan 49.

54.Retour plan 48. La tête de Molina tombe sur le côté. Il est mort.

Il est intéressant de remarquer ici que Molina, le conteur cinéphile, celui qui, par sa parole structurait le temps et l'espace clos de la cellule assurant ainsi un moment d'évasion, va choisir de se taire au moment précis où sa parole pourrait lui sauver la vie («*Donne-moi le numéro de téléphone et je t'emmène à l'hôpital. »*) car la seule évasion possible maintenant, c'est la mort. Et c'est bien souvent la fuite que choisit, l'homme traqué.

2°) Otages, militants politiques esclaves et autres captifs

Les prisonniers peuvent être regroupés en différents groupes .

∗Les otages, sont en général des personnages-écrans sur lesquels sont projetés des désirs ambivalents et qui vont eux-mêmes entretenir avec leur geôlier une proximité ambiguë. Dans ce groupe, nous retrouvons le Français captif des Tupinambas (14) qui s'adapte à la culture indienne, s'épile et apprend la langue, aime la femme - sœur du chef Indien - . Pour les Indiens cannibales, qui le prennent pour un Portugais, l'incorporer équivaudra à gagner en puissance et en force. Elbrick, l'ambassadeur retenu par les militants (39) , comme Olivia la nièce du préfet retenue par les cangaceiros (36) vont également se sentir proche d'un ou de plusieurs des geôliers : Elbrick se sentira proche de Fernando - qui prend plaisir à discuter avec lui - et Renée - qui lave et repasse sa chemise - tous deux donc assez délicats avec lui, quant à Olivia elle tombera amoureuse de Teodoro le cangaceiro le plus proche de Galdino le chef de bande entraînant Teodoro à quitter la bande au péril de sa vie. Marcela, retenue en otage par son père (38), est prise à deux reprises par celui-ci, lors de brèves hallucinations, pour sa mère infidèle et sensuelle qu'il ne parvient à oublier, en même temps, le délire psychotique de Marcela va la conduire à tuer son père et Roberto. Dans ce groupe, nous retrouvons aussi Molina, l'homosexuel qui partage la cellule de Valentin (23), Molina est l'otage du directeur de prison et du policier - qui pourchasse le réseau de militants auquel appartient Valentin - avec lesquels il entretien au départ une relation de fausse proximité et collaboration qui le conduira à la mort.

∗Les militants politiques et les esclaves, constituent deux autres groupes formant ce que nous pouvons dénommer, les combattants de la liberté. Dans des espaces clos, lieu de tortures et de mort réelle ou de mort psychique, les désirs de liberté et d'égalités se terminent en impasse.

Xica da Silva (20) esclave noire et ancienne maîtresse d'un représentant de la cour, choisit de se cloîtrer après être rejetée par les habitants de Tijuco, heureux d'assister à sa chute qui correspond au bannissement de João Fernandes son ancien amant, illustre cette parenthèse temporelle qu'a seulement été, sa liberté. L'extrait suivante nous révèle pourtant que les désirs de liberté et d'égalité ne meurent pas, ils ne sont que remis à plus tard :

<u>Xica da Silva.</u> Extérieurs/Intérieur Jour. Xica cloîtrée

1 :44 :13 à 1 :47 :00

1.Plan moyen de la porte du couvent que Xica a fait construire. Xica apparaît dans le champ en plan moyen, elle court vers la porte en pleurant, frappe plusieurs fois. La porte s'ouvre enfin : c'est José qui ouvre. Il prend ses mains.

José *: « Xica, Xica »*

2.Contrechamp : de l'intérieur de l'église, installée dans la pénombre, l'extérieur lumineux où Xica et José. Xica se laisse tomber à terre, agenouillée, elle pleure. José la serre dans ses bras.

3.Plan serré de Xica et José qui la serre dans ses bras.

4.Gros plan d'un Noir qui les regarde hors champ. (bande son : les cloches qui sonnent).

5.Gros plan d'un Noir qui regarde la caméra. (regard caméra).

6.Gros plan de la cloche qui sonne.

7.Plan américain de José, en haut de l'église qui fait sonner les cloches.

8.Plan large en contre plongée des marches en bois qui mènent aux cloches. José entre dans le champ, il descend les marches .

José (d'un ton enjoué et mielleux) : *« Xica...Xica.... »*

9. Plan large en plongée : au bas de l'escalier, Xica est devant son assiette, tête baissée, assise à une table. Un homme lui sert de la soupe. José est en amorce sur la gauche, en gros plan.

José (d'un ton enjoué et mielleux) *: « Xica...Xica.... »*

Xica regarde vers lui (elle relève la tête) et sourit. José rit.

10. Plan moyen en contre plongée : José descend les marches. Il s'arrête se tourne ¾ face caméra.

José *: « Allez Xica, mange quelque chose ! ».* (Il descend).

11. Au 1er plan, Xica plan taille assise à table, dos caméra. Au 2nd plan, en plan moyen José vient vers elle. Il s'approche, monte sur la table, trempe le pain de Xica dans son assiette de soupe et porte le pain à la bouche de Xica.

12. Plan serré de Xica, les yeux baissés. José lui tend son pain.

José : *« Allez, juste un petit morceau.... »* (Xica le regarde, prend le pain et mange. Il rit).

13. Plan moyen : José se roule sur la table, s'arrête, s'assied en tailleur et regarde Xica.

José : *« Tu sais Xica, ça me fait un bien fou d'être ici....C'est calme, je passe mes journées à méditer. Je ne sors que pour me promener dans les bois ou pour chercher de l'eau pour les frères. Je crois que je ne partirai plus jamais d'ici, même quand je pourrai ! »*

14. Plan serré de Xica ¾ face caméra. Elle le regarde hors champ.

Xica : *« T'es pas prêt de pouvoir sortir d'ici ! »*

15. Gros plan de José.

José : *« Quoi ? ! Pourquoi tu dis ça ? t'es folle ! »*

16. Xica en plan poitrine face à sa soupe. José entre dans le champ pour se mettre à côté d'elle.

José : *« Dans ce pays, y a pas que des lâches comme ton Contractant ! Tu verras Xica, on va partir d'ici ensemble ! On leur pissera dessus, sur la tête du comte, du roi, de l'Intendant, de sa femme....(*il mime celui qui urine, Xica et José rient, José remonte sur la table, panoramique d'accompagnement)*...Et ça c'est pour bientôt !* (il mime à nouveau celui qui urine. Ils éclatent de rire).

17. Xica en gros plan qui rit.

Xica (reprenant son sérieux dans un soupir) : *« Ma vie est finie José ! Sans Joao Fernandes Xica da Silva n'existe plus, elle n'est plus qu'un souvenir... »*

18.José en plan américain et légère contre plongée, dresse le poing.

José (bras levé) : *« Je proteste ! Xica da Silva ne mourra jamais !* (il baisse son bras) *...Parce que tu seras toujours ma petite Xica et sans toi, le feu du diamant ne brille pas, le monde s'éteint !...*

19.Xica en gros plan sourit.

José (off) : *« ...car tu es la fête, le soleil du peuple et sans toi, leur liberté ne sert à rien !* (panoramique sur la gauche, José apparaît dans le champ) *...Tant qu'il y aura l'amour, il y aura Xica ! »*

20.Xica en gros plan, les yeux mi-clos, souriante.

Xica (enjouée) : *« l'amour ?...tu as parlé d'amour?... »*

Xica est cette soif de liberté qui enflamme anime et donne du sens à l'homme collectif.

∗Les nobles, aristocrates ou représentants d'une classe dominante constituent un quatrième groupe des personnages prisonniers. Pris au piège de l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et du pouvoir qu'ils pensent avoir, João Fernandes, le contractant de Tijuco (20) devra répondre de ses actes au Portugal et sera « escorté » par le représentant de la cour, Carlota Joaquina (28) la princesse se verra cloîtrée et exilée pour tentative d'empoisonnement du roi, Magda (30) caricature d'une élite brésilienne se retrouvera coincée dans un ascenseur en panne, entre deux fonctionnaires de la morgue, un cadavre SS et un jeune marginal.

∗Enfin, nous pouvons repérer un dernier groupe de personnages prisonniers constitué par des marginaux, prophètes d'un changement des temps (Vovo et João (43) persuadés que le passage à l'an 2000 va tout changer) ou victime du changement des temps (Tico, le vieux cangaceiro (36) qui malgré sa remise de peine demande à réintégrer la prison, ne supportant plus la violence de l'extérieur « *C'est devenu pire qu'avant (...) dehors c'est l'enfer, laissez moi rester ici ! »* demandera-t-il au directeur de la prison).

L'extérieur vécu comme un univers cloisonné où des mondes parallèles qui coexistent et forment chacun une prison est mis en évidence dans le film Minuit où João quitte la prison va au bidonville - pour y tuer un ami - puis à la ville - pour y sauver une inconnue suicidaire - puis à la plage, lieu intermédiaire de mort pour João et de renaissance pour Maria, le lendemain du nouvel an 2000. La sortie de prison de João est la mise en scène d'une fuite impossible où une fois de plus la mort apparaît comme le seul véritable changement :

Minuit. Intérieur jour. Mise en scène d'une fuite

0 :17 :52 à 0 :24 :54

1. En enfilade contre le mur, des hommes les mains contre le mur, les jambes écartées. Le gardien de prison ¾ face caméra, avance, il fait claquer sa matraque dans sa main, il s'arrête en plan taille face caméra.

2. Joao, dos à la caméra, les mains contre le mur, il jette un regard vers la caméra avant de se retourner à nouveau contre le mur.

3.Le gardien, en plan taille avance ¾ face caméra et quitte le champ.

4.Plan poitrine de prisonnier en enfilade contre le mur. Joao est parmi eux. Il enlève la lame de rasoir qui a dans la bouche. Il regarde vers la droite (panoramique sur la droite), le gardien avance face caméra. Joao se jette sur lui, le saisissant par derrière.

Joao (menaçant le gardien de la lame de rasoir qu'il tient près de sa gorge) : *« Si y en a qui bouge, je le saigne ! »*

5.Au 1er plan, le gardien en plan taille tenu par Joao. Il se tourne vers le 2nd plan : des policiers, en plan américain, et des prisonniers. Les prisonniers sortent leurs armes.

6. Des barreaux - d'une première porte de prison -. Au delà des barreaux, les prisonniers face au mur, les policiers armés, Joao et le gardien retenu.

Joao (criant vers la caméra) : *« Ouvre, putain ! »*

7. Gros plan du gardien et de Joao qui le retient.

Joao : *« Ouvre putain ! »*

8.Retour plan 6.les policiers pointent leur arme.

9.Trois policiers en plan moyen, dos à la caméra pointent leur arme sur Joao, maintenant de l'autre côté des barreaux, entraînant avec lui, le gardien.

10.Entre les barreaux en gros champ, Joao et le gardien retenu, quittent le champ.

11.Plan large : un corridor sombre, au loin, la clarté du jour, des barreaux qui s'ouvrent.

Joao : *« la grille ! »*

12.Un gardien en plan taille ouvre les barreaux. Joao et le gardien retenu, passent la grille (panoramique d'accompagnement).

Joao : *« Referme cette grille et jette la clé ! »* (panoramique d'accompagnement. Ils passent devant la caméra et court dans la pénombre, un travelling avant les suit)

13.Dans la pénombre, en plan poitrine, les deux hommes traversent le champ.

Le gardien : *« Allez, c'est bon...*(un autre gardien ouvre une autre porte, Joao passe le premier, puis le gardien, le 2ème gardien les suit après avoir fermé la porte derrière eux). Panoramique d'accompagnement.

14. En contre plongée : la cage d'escalier de la prison. Joao entre dans le champ, suivit des deux gardiens. Ils descendent rapidement les escaliers, passent devant la caméra. Un panoramique descendant les accompagne.

Le gardien : *« On y est presque ! »* (les hommes sont arrivés au bout de l'escalier, l'un d'eux se penche pour ramasser quelque chose).

15.Angle plat, au bas des escaliers. Le 2ème gardien, attrape un paquet caché sous les marches. Se relève et le tend au 1er gardien, tandis que Joao enlève sa chemise de prisonnier. Le gardien ouvre le paquet, tend la chemise qu'il contient à Joao.

Le gardien : *« Tiens, met ça ! »* (Joao met la chemise, le gardien jette un clin d'œil à son collègue en souriant).

16. Plan rapproché de Joao qui ferme les boutons de sa chemise. Le 2ème gardien est en amorce sur la gauche, le 1er gardien est presque entièrement caché par le 2ème.

Le gardien : *« Je suis presque jaloux de ce mec ! »*

17. Gros plan d'un revolver au centre du paquet ouvert.

Le gardien (off): *«Il est tout neuf !* (la main de Joao prend l'arme)*..Maintenant t'as plus qu'a tuer le gars qu'on te dira de tuer. »*

18. Le gardien et Chico en plan taille. En amorce, sur la gauche, le 2ème gardien.

Le gardien (sortant une photo de sa poche) : *« D'ailleurs, le voilà... »* (il tend la photo à Joao.

19. Joao dos caméra, en gros plan regarde la photo : il s'agit de Chico, un de ses amis.

20. Joao de profil en gros plan ? En amorce sur la gauche, le gardien.

Joao : *« T'as fait exprès connard ! »*

Le gardien (dont on voit surtout l'index qu'il pointe sur Joao) : *«Qu'est-ce que c'est que ce vocabulaire ? Tu me prends pour qui ?*

Joao : *« enlève ce doigt de ma figure, connard ! »* Le gardien éclate de rire.

21. Retour au plan 19.

22. Retour au plan 20.

Le gardien : *« Ecoute, espèce de grosse merde, je t'ai trouvé un service correct, j'en ai rien à foutre qu'il s'agisse d'un copain à toi ! Ce gars m'a mis dans la merde, moi et d'autres ici ! »*

23.Le gardien en gros plan, Joao de profil.

Le gardien : *« J'ai des gars sur le dos maintenant...*(il se tourne vers l'autre gardien).

24.Retour plan 20.

Le gardien : *« Pas d'histoire, tu le trouves, tu le tue...*

Joao (l'interrompant) : *« le mec est planqué, personne sait où il est ! »*

25.Joao en gros plan, ¾ dos caméra. Au 2nd plan, le gardien de profil.

Le gardien : *« Il va rendre visite à son fils et sa femme. Vas-y avant lui. Tu l'attrapes quand il arrive. »*

Joao : *« Et s'il vient pas ? »*

Le gardien (souriant et jetant un regard hors champ) : *« S'il ne vient pas ? Ca sera dommage pour toi, car tu mourras à sa place...Ah si t'es pas content, tu peux toujours refuser.. Reviens ici petit frère. Vas-y remonte là-haut* (il passe son bras autour de l'épaule de Joao et s'adresse au 2ème gardien)*...Antonio, rappelle-moi combien de temps il lui reste à faire....*

Le 2ème gardien (off): *« 30 ans »*

Le gardien : *« Une vie entière !* (il se tourne vers Joao)*...reviens ici et assume les conséquences, ca te dit ?....*(sans quitter Joao des yeux, il s'adresse au 2ème gardien)*...Antonio, ouvre la porte ! »*

3°) Normes et transgressions, représentations spatiale des frontières et le regard de l'autre :

Les hors normes ou déviants sont des personnages construits autour de la transgression qu'ils accomplissent et qui les condamne de manière explicite ou implicite suivant les films. Cette transgression se manifeste d'un côté par rapport au pouvoir instauré ou ce qu'il représente (petits et grands truands, cangaceiros et militants politiques), de l'autre, par rapport à la sexualité admise (prostituées, homosexuels[65], incestueux et pédophile).

La représentation spatiale de la hors norme nous offre un regard intéressant sur la symbolique de la frontière. La transgression par rapport à la sexualité est reliée à un lieu circonscrit et des frontières délimitant ce lieu. Les prostituées appartiennent à l'intérieur d'une maison close (16 ; 19) ou d'une région bien précise : Tieta et Leonora (34) ne sont pas des prostituées à Bahia - alors qu'elles l'étaient à São Paulo - Joana (16) quittant le bordel qu'elle dirige à São Paulo cesse elle aussi d'être en rapport avec la prostitution à Santa Rita au Nordeste ; Iracema et Tereza (18) malgré leur envie de quitter l'Amazonie n'y parviennent jamais, revenant toujours dans cet endroit où elles se prostituent et qu'elles croient pouvoir quitter. Anésia (29) n'est une prostituée qu'à São Paulo, lorsqu'elle rentre dans son village natal elle est telle qu'elle se pense et se désire : une jeune femme sage et fiancée à Torres. La prostitution de la mère de Rodrigo (32) est reliée au Brésil et pour cela ne peut se laisser dévoiler au Mexique dans lequel Rodrigo part chercher le sens du suicide de celle-ci. La pédophilie de Pedro Lacraia (44) est voué au gouffre du bidonville cet enfer où Orfeu ira chercher Euridice. Les relations incestueuses de la famille d'Aureliano (mère-fils et frère-soeurs) appartient au domaine de Santa Rita dans lequel Joana (16) tente d'apporter une morale refusée. L'attirance homosexuelle de Marcia et Virginia ne se manifeste que dans l'espace de projection qu'est le film

[65] Nous ne retenons ici que les conduites stigmatisantes pour ceux qui les vivent. Ainsi, l'homosexualité évoquée de Pedro et Igor (27) ne l'étant pas, ils ne font pas partie des hors normes que nous étudions ici. De même la zoophilie du père de Tieta (28) tout comme la relation incestueuse que Tieta vit avec son neveu n'étant pas non plus considérés comme hors normes, elles sont ici laissées de coté.

auquel va assister Virginia. L'homosexualité de Rodrigo (32) ne peut se manifester au Mexique puisque Yves l'évite. De même Yves qui tente de gagner les Etats Unis pour se faire soigner du SIDA dont il est porteur se retrouvera au Brésil et c'est au Brésil que Rodrigo comprendra et le sens du suicide de sa mère prostituée et le sens de l'évitement de Yves porteur de la maladie reliée dans l'esprit à la sexualité. L'homosexualité efféminée et assumée de Geni (25) est reliée au Cabaret d'Hambourg, lorsqu'il en sort pour se donner en spectacle ailleurs, il en meurt. L'homosexualité de Molina (23), est reliée à la cellule de prison dans laquelle il a évoquer ses souvenirs et dans laquelle il laisse Valentin, l'homme qu'il aime. Lorsqu'il quitte la prison, il refuse de revoir le serveur qui lui plaisant tant dans ses histoires livrées à Valentin. La transgression de la norme sexuelle est une affaire d'espace.

La transgression de la loi, est donné dans sa représentation spatiale comme une prise de possession ou une création d'espaces à soi, sur lesquelles doivent s'établir de nouvelles lois. Les cangaceiros instaurent leur autorité au cœur du Sertão (4 ;11 ;35 ;36; 40). La bande de Lucinho (44) au bidonville , les tueurs-à-gages (37) dans la zone frontalière entre le Brésil et le Paraguay, le jeune délinquant des rues (41) au feu rouge d'une grande avenue, Dream, Jacaré et Nicinha (26) dans un quartier de la ville. Les militants politiques créent leurs quartiers généraux (23 ;27 ;39 ;41) et les esclaves leur Quilombo (24) espaces idéologiques qui contrairement aux précédants se désirent espaces de transition et de changement.
Certains de ces personnages qui transgressent la loi - officiel ou officieuse - incarnent, dans sa composante psychologique, ce qui sous-tend la conduite transgressive : « la transgression permet un gonflement narcissique car la réussite confirme la toute puissance : le sujet se sent plus fort que la loi, plus fort que la mort. Par là, il devient un héros, un élu (...) . Le pouvoir engendre un abus de pouvoir. Cet abus est recherché pour lui-même comme signe de toute-puissance. »[66]

La déviance sexuelle peut parfois faire l'objet d'une d'auto-sigmatisation, où l'élaboration d'un discours sur soi comme déviant, va être le fait de certains personnages transgressant des normes sexuelles. Ainsi, Molina dit sa déviance,

[66] P. JUIGNET Etats - limites et passions narcissiques, Berger-Levrault, Paris 1997 p.32.

contrairement à Rodrigo ou Yves pour lesquels l'homosexualité n'est pas déviance et ne pose pas de problème explicite - bien que le film la stigmatise en la reliant directement à la maladie et à l'injonction de Yves à Rodrigo : *« prends garde, soigne-toi ! »* - . Le regard de l'autre et la possible sanction pouvant en découler semble être crucial dans cette élaboration.

Nous en avons un exemple dans cet extrait d'Orfeu, où Pedro Lacraia est jugé, par la bande marginale de Lucinho, pour le viol d'une jeune adolescente.

Orfeu. Extérieur jour. Au bidonville.

0 :50 :45 à 0 :54 :39

1.Au bord d'un précipice, au bidonville. Plan large : Pedro, un homme accusé de pédophilie, face caméra, est entouré d'autres habitants du bidonville, dont Lucinho et sa bande marginale.

Pedro : *« Je t'en supplie Lucinho... »*

2.Ines, une fillette d'une douzaine d'années, en plan poitrine, face caméra. Elle porte un déguisement de carnaval. Elle est très tendue. Au 2nd plan, des habitants du bidonville.

Pedro(off) : *« Dis-leur Ines, dis-leur.... »*

3. Contrechamp : Pedro en plan taille ¾ face caméra. Au 2nd plan, la ville.

Pedro : *« ...Dis-leur, c'est toi qui voulais, hein oui ?...*

4.Champ : Ines baisse les yeux. Son père entre dans le champ, par la gauche.

Le père : *« Il ment !...* (travelling arrière, il est face caméra)*...ma fille était en train de pleurer quand je suis arrivé au terrain vague... »*

5. Lucinho en plan serré, ¾ profil.

Lucinho (impassible) : *« Arrêtons tout cela, et accomplissons la loi. »*

6.Retour plan 3. Pedro panique.

Pedro : *« La loi ? Quelle loi ?* (il réajuste ses lunettes)*, quelle loi Lucinho ? »*

7. Une partie de la bande de Lucinho - 3 adolescents armés - en plan taille. Un 4ème en amorce.

Un des adolescents : *« Tout le monde te regarde Pedro, il vaut mieux que tu te jettes tout de suite ...tout le monde pourra dire que tu es mort....*

8.Retour plan 2. Ines. Au 2nd plan, Euridice, déguisée elle aussi.

L'adolescent (off) : *« ...comme un homme. Un vrai ! »*

9. Plan moyen : les adolescents armés pointent leur mitraillette sur Pedro. Be Happy, une fille de la bande avance vers lui et l'asperge d'essence.

Be Happy (riant) : *« Pas comme un homme...Comme un ange ! »*

10.Le père d'Ines en plan poitrine. Au 2nd plan, Ines. A l'arrière plan, Euridice.

Le père : *« Putain, le mec ! Il s'est chié dessus ! »*

11. Pedro entre deux adolescents en plan américain. L'un d'eux rit en agitant sa main sous son nez.

12. Lucinho en plan serré.

13.Retour plan 11. Pedro avance (Panoramique d'accompagnement) vers Lucinho qui apparaît de dos à la caméra.

Pedro (suppliant): *« Lucinho...*

14. Lucinho en plan poitrine, ¾ profil caméra. Travelling arrière, Pedro apparaît dans le champ, ¾ dos.

Pedro : *« Je te connais depuis que t'es gosses ! On était voisin ! Je t'ai vu grandir....*

Lucinho (impassible): *«Tu as une minute pour choisir : tu sautes ou tu meurs brûlé. »*

15. Be Happy, la fille de la bande, en plan poitrine, face caméra qui sourit. Au 2nd plan, d'autres adolescents de la bande.

Be Happy : *« Alors, t'es Superman ou Torcheman ? »*

16. Au 1er plan, Pedro ¾ dos, 2nd plan Lucinho en plan américain face caméra. Pedro, se tourne, regarde hors champ et quitte le champ.

17.Ines en plan américain. Au 2nd plan, le père et d'autres habitants du bidonville. Pedro entre dans le champ, se dirige vers Ines, qu'il prend par les épaules.

Pedro : *« Ines, raconte-leur, dis-leur comme on s'aime bien, explique-leur comment c'est venu...S'il te plaît, pour l'amour de Dieu, pour notre amour... »*

Ines (se tournant vers son père) : *« Papa... »*

Le père (interrompant sa fille) : *« Tais-toi ! On travaille comme un forcené pour élever sa famille et ....*

18. Au 1er plan, Ines et le père, tout deux de dos et en plan taille. Au 2nd plan, Pedro en amorce.

Le père : *« ...surgit un...*

Pedro (interrompant le père): *« un fils de pute !* (panoramique sur la gauche, Pedro est au centre, les mitraillettes pointées sur lui)*..c'est ça, je suis le fils de pute, c'est moi le fils de pute ! »*

19.Lucinho en plan serré. Il sort son arme (hors champ) et tire.

20.Pedro en plan américain, entourés par les adolescents armés. Il a pris la balle dans la jambe et s'effondre (panoramique descendant associé à un travelling arrière).

Pedro (à terre) : *« C'est tout hein oui ? C'est fini hein oui Lucinho, c'était qu'un avertissement hein oui ? C'était que ça... »*

21. Retour plan 19.Lucinho.

Lucinho (toujours impassible) : *« Il te reste 30 secondes. »*

22.Euridice en plan taille, surgit de la foule.

Euridice : *« Arrêtez ça ! »*

23. Contrechamp : Lucinho et sa bande en plan taille.

24. Champ :. Euridice.

Euridice : *« Vous ne pouvez pas lui faire ça ! »*

24. Contrechamp : Lucinho et sa bande

Be Happy (sans sourire) : *« Ce mec a violé la petite ! ! »*

25. Champ : Euridice.

Euridice : *« Alors donnez-le à la police. »*

26. Contrechamp : Tous rient sauf Lucinho .

27. Plan large : au centre, Pedro à terre. Au 1er plan, de dos, Euridice en plan américain. Arrière-plan, Lucinho et sa bande face à Euridice. Lucinho se dirige vers Euridice.

Lucinho : *« Tu décides...*

28.Au 1er plan, en plan poitrine, Lucinho de dos. Au 2nd plan, Euridice, plan poitrine face caméra. Lucinho montre une pièce de monnaie à Euridice.

29.Retour à la fin du plan 27. Lucinho face à Euridice en plan américain.

Lucinho : *« Si tu devines dans quelle main se trouve la pièce, on donne Pedro Lacraia à la police, sinon, tu permets ?... »* (il met ses mains derrière le dos puis tend ses poings fermés à Euridice).

30. Retour plan 28. Euridice et Lucinho.

31.Retour plan 29. Lucinho et Euridice.

Lucinho : *« Sa vie est entre tes mains... »*

32.Retour plan 28. Euridice fixe son attention sur les poings de Lucinho.

33.Retour plan 29. Euridice choisit une main. Travelling avant jusqu'au poing fermé qui se tourne et s'ouvre en gros plan : la pièce n'y est pas.

34.En gros plan, une torche sur laquelle est mise le feu.

35.Ines en plan poitrine.

36.Un revolver en gros plan, accroché à une ceinture est saisit par une main.

37.1er plan : Lucinho de dos, en plan poitrine. Au 2nd plan, Euridice, face à lui. Des bruits de tirs. Ils regardent sur la gauche. Bref panoramique.

38. Contre plongée : au 1er plan, Pedro qui s'effondre. Au 2nd plan, Ines le revolver pointé sur Pedro. Le père attrape sa fille en la tirant vers lui. Ines laisse tomber l'arme.

39.Plongée, en plan américain : Pedro en sang, mort, la main d'abord portée sur ses lunettes avant le relâchement total.

« Tout le monde te regarde Pedro, il vaut mieux que tu te jettes tout de suite. tout le monde pourra dire que tu es mort comme un homme.». Ne nous y trompons pas, le regard comme la parole cynique (*« Alors, t'es Superman ou Torcheman ? »)* ou ferme (*« Il te reste 30 secondes. »*)sont collectifs. Les deux opposantes : Inês, petite adolescente dans la confusion des sentiments et Euridice qui interpelle et alerte (« *donnez-le à la police. »*) sont les seules à porter des déguisements de carnaval, sorte de fou du roi, elles participent tout autant à la loi du groupe : Euridice en acceptant le jeu de

Lucinho (*« Si tu devines dans quelle main se trouve la pièce, on donne Pedro Lacraia à la police... »*) Inês en exécutant la sentence.

Stigmatisé par le regard de l'autre, le hors norme peut l'être aussi dans son corps qui devient la parole muette d'une histoire tabou, comme nous l'illustre ce court extrait d'une séquence de Joana Francesa film qui raconte l'arrivée d'une tenancière de maison close au village de son amant et sa découverte d'une lignée incestueuse.

Joana Francesa. Extérieur jour ; Oncle Julio et le mythe Oedipe

0 :35 :50 à 0 :37 :17

1.Plan taille de Julio, le vieil oncle aveugle, assis à la véranda. Il recule son fauteuil roulant. Joana apparaît dans le champ. Il recule et se met de dos à la caméra, face à une porte fermée. Joana est à côté de lui debout, contre le mur. Elle le regarde.

Julio : « *Ah Aureliano ! Quels temps sont ces temps que nous vivons ? »* (un rapide panoramique sur la gauche cadre Aureliano en plan poitrine.

Aureliano : *« Dites-le moi Oncle Julio, quels sont ces temps ? »*

2. Gros plan de dos de la tête de Julio.

Julio : *« à l'époque du choléra en 1856, ma mère passait ses jours à ramasser les cadavres et là, devant la maison, elle les entassait et faisait un grand feu avec tous ces corps... »*

3.Plan serré de Joana qui le regarde.

Julio (off) : *« ...pour empêcher que l'épidémie ne se propage encore. Une après midi, c'est le propre corps de mon père qui a été apporté ici pour qu'elle le brûle... »*

4.Retour plan 2.

Julio (le visage légèrement de profil, tourné vers Joana) : *« Je ne sais pas Aureliano...mais je crois qu'il nous vient des jours encore pires que ceux de l'époque du choléra de 1856. Quels temps sont ces temps que nous vivons ? »*

5.Plan taille ¾ dos de Aureliano qui contemple le paysage.

Aureliano : *« Quels temps, mon Oncle !* (il se tourne vers la caméra pour regarder son oncle*)...quels temps ! »*

Arrivée à Santa Rita, Joana découvre qu'un petit enfant débile qui vit enfermé dans une cabane est le fruit incestueux des relations de Lianinho avec sa propre mère. Tout aussi incestueux est l'amour d'Honorio et Dourinha frère et sœur de Lianinho, tous trois enfants d'Aureliano, l'amant de Joana, et de Das Dores son épouse qui vient de mourir. L'extrait ci-dessus, nous renseigne encore sur la lignée familiale incestueuse. En effet, tout comme Oedipe, dans le mythe grec d'Oedipe, Julio est aveugle. Le fait qu'il soit en chaise roulante le rapproche encore d'Oedipe - pieds enflés - dont la légende raconte que son père fit percer ses chevilles à la naissance et les attacha à une courroie. Alors qu'à Thèbes il y eut l'épidémie de peste, Julio nous rapporte celle du choléra qui ravagea Santa Rita et le feu purificateur dressé par la mère. « Lianinho » peut être le diminutif affectueux de Julio, ce qui rapproche encore une fois l'oncle d'un personnage dont l'inceste est rapporté, faisant de Lianinho le porteur d'une répétition familiale. Nous pouvons comprendre ce que

redoute tant l'oncle Julio : le regard d'autrui - il demande d'ailleurs juste avant cet extrait à Aureliano qui ne lui répond pas qui est avec lui - sur les non-dit ou les inter-dits familiaux.[67]

La transgression vis-à-vis du pouvoir souffre bien moins du regard de l'autre mais côtoie tout autant la mort. L'instauration ou volonté d'instauration d'un nouvel ordre considéré comme nécessaire à la survie personnelle (dans le cas des petits ou grands truands qui ne représentent au final qu'un sous produit du pouvoir en place) ou collective (lorsqu'elles sont sous-tendues par une idéologie militante visant au renversement du pouvoir en place) s'assume comme telle.

2. Errances psychologiques : de l'exaltation à la dépression

A l'exception de quelques personnages - essentiellement les surprotégés qui ont, comme nous le verrons, un rapport particulier à la vie dans ce qu'elle contient de plus transcendant et de plus réjouissant - nous envisageons la folie ou l'illumination comme le versant défensif de la dépression. Tous les personnages concernés étant dans une situation d'enfermement psychique ou physique, la folie et la dépression vont être les deux réponses possibles engendrées par une situation vécue comme intolérable. Le « manque à être » que partagent c'est personnages - aux antipodes des surprotégés - va prendre forme dans l'expression de la dépossession.

A. Fous ou illuminés et surprotégés

L'enferment et l'impression d'être la main du destin sont, à l'intérieur de notre corpus, les deux grandes causes reliées à l'émergence ou du moins, à l'expression de la folie - nous retiendrons ici, dans son acception la plus large, ce terme banni du langage médical[68] - . L'enfermement peut être objectif - le personnage est dans un lieu clos duquel il ne parvient à sortir, c'est le cas de Carlota (28) qui devient folle

[67] T. NATHAN,. dans Psychanalyse Païenne Odile Jacob Paris 1995, p. 45 à 67, développe une intéressante réflexion autour de la transgression du tabou narcissique qu'il rapproche de la transgression Oedipienne faisant de la cécité d'Oedipe la conséquence de sa rencontre avec son double et pouvant nous conduire à penser que Julio est un double, un être passé de l'autre côté du miroir dans lequel hésite à se regarder Aureliano.

après quelques temps d'exil et de cloître ou dans une certaine mesure de Vovo (43) qui développe et répète incessamment cette théorie du changement pour l'an 2000 au sein de sa cellule, c'est aussi le cas de l'oncle Artur (29) poète illuminé enfermé dans un asile où lui rend visite Anésia - mais le plus souvent l'enfermement est avant tout subjectif;. Miguel (41) enfermé dans son passé de torturé politique va convaincre ses trois amis du passé que l'heure de la vengeance a sonné et prit de folie, il va tué un de ses amis et provoquer la mort d'un autre avant d'être emmené menotté par la police. Enfermé dans son ignorance, le gardien ivre et simplet de l'immeuble délabré du centre de São Paulo (30) va porter fièrement l'uniforme SS retrouvé dans la chambre d'un mort et tenté de se tenir droit à l'entrée de son immeuble. Enfermés dans la certitude d'un destin à accomplir Sebastião comme Corisco (4), Antonio das Mortes (4 et 11)[69] ou Porfirio Diaz (10) sont eux aussi des figures de la folie ou de l'illumination tout comme Ganga Zumba et Zumbi (24), des êtres qui concentrent en eux un désir collectif qui les déborde.

1°) Représentation spatiale de la folie, les lieux clos et l'absence de repères :

L'observation de la représentation spatiale de la folie nous montre que les lieux clos ou sans repères spatiaux sont propice à la folie. Ainsi l'enfermement de Marcela (38), jeune adolescente vivant depuis toujours sur une île que son père ne l'autorise pas à quitter, va favoriser l'émergence de son délire psychotique alliant un dédoublement d'elle-même à la manifestation d'un désir refoulé : le meurtre du père.

A Ostra e o Vento. Extérieur nuit : la folie de Marcela

1 :35 : 45 à 1 :41 :08

1. Les pieds de Marcela en gros plan : ils tracent des demi-courbes sur le sable.

2. En plongée et plan moyen : Marcela en chemise de nuit, trace des demi-cercles sur le sable humide. Elle s'assied sur le sable, s'allonge, trace des lignes courbes avec ses mains, s'assied : les lignes forment un grand « S » sur le sable.

3. En plongée, Roberto dans la nuit, descend entre les buissons et observe de loin (face caméra); il est accroupi.

Marcela (off sur un ton langoureux) : *« Saûlo, Saûlo.... »*

[68] J.P.OLIE et C. SPADONE,.Les nouveaux visages de la folie Odile Jacob, Paris 1993.

[69] B. AMENGUAL analyse la part de folie dont sont porteur les hommes de l'univers de Rocha : « L'homme dans la mythologie de Rocha, est l'élément mystique, chimérique, irrationnel du peuple. La femme (...) en est elle, l'élément intuitivement rationnel, obscurément conscient. » B. AMENGUAL ,« Glauber Rocha ou les chemins de la liberté » *in* Du réalisme au cinéma, Anthologie établie par S.LIANDRAT-GUIGUES Nathan, Paris 1997.

4. Roberto en gros plan (sa main est bandée) : il bouge ses mains, porte un doigt à une tempe, pour signifier que Marcela est folle.
Marcela (off sur un ton langoureux) : *« Saûlo, S'il te plaît, Saûlo.... »*
5.Contrechamp : retour plan 2. Marcela est allongée sur le « S » tracé sur le sable.
Marcela (langoureuse): *« Saûlo, S'il te plaît, Saûlo.... »*
6. Champ : Derrière un rocher, Roberto observe. Il se rapproche (travelling arrière). Un peu perplexe.
Marcela (off) : *« Saûlo, aide-moi s'il te plaît... »*
7. Contrechamp : Au 1er plan, le rocher en amorce. Au 2nd plan, Marcela couchée sur le sable qui tourne sur elle-même. Bande-son : le souffle du vent.
Marcela : *« Saûlo....*
Marcela (prenant une voix masculine, le visage caché par les cheveux) : *« Calme-toi.*(Marcela se met assise, regard face caméra, la lumière du phare illumine de temps à autre son visage)*...je vais le faire venir jusqu'ici... »*
Marcela (avec sa voix naturelle): *« Saûlo....*
8. En contre plongée et plan rapproché de Marcela agenouillée sur la plage (regard caméra).
Marcela : *« Saûlo....Il me poursuit tout le temps, il ne veut pas que je sorte de la maison* (elle baisse les yeux).. *c'est de pire en pire...*(son visage est caché par ses cheveux et prend sa voix masculine)*...il doit quitter cette île, d'une manière ou d'une autre. S'il persiste, je le tuerai....*
9. Plan moyen de Roberto entre les rochers, recroquevillé. Travelling avant sur son visage.
Marcela (off en voix masculine) : *« J'ai déjà dit : il doit quitter l'île ! »*
10. Retour plan 8. Marcela, regard caméra.
Marcela (voix féminine) : *« Mais je ne veux pas faire du mal à papa, Saûlo...Saûlo, s'il te plaît aide-moi ! »*
11.Retour plan 9. En plan américain. Roberto regarde ses deux index qu'il porte à la hauteur de ses yeux et qu'il bouge pour signifier deux personnes qui se parlent.
Marcela (voix féminine off) : *« Aide-moi... »*
12. Marcela en plan moyen de profil. Elle est assise en tailleur, les bras tendus vers l'avant, prenant appui sur le sable.
Marcela (voix masculine) : *« Je vais t'aider ma belle...mon amour.... »*
13. Retour plan 8. Marcela face caméra.
Marcela (voix masculine) : *« Il n'y aura plus que nous deux sur l'île...que nous deux...*(Marcela se contorsionne. Travelling avant jusqu'à un plan serré : les yeux de Marcela partent dans tous les sens. A l'arrière-plan on aperçoit les pieds de Roberto.
14. En plongée et plan moyen : Roberto se jette à côté de Marcela.
15. Roberto et Marcela en plan serré. Roberto éclate de rire.
Roberto (se moquant et singeant Marcela) : *« Saûlo...saûlo... »*
Marcela le frappe et le pousse.
16. Retour plan 14. Marcela le pousse, quitte le champ, tandis qu'il se contorsionne en éclatant de rire.
17. Plan moyen de Roberto riant toujours.
18. Retour plan 14. Marcela entre dans le champ avec un bâton à la main s'apprêtant à frapper Roberto. Il se défend.
19. Marcela en plan américain. Elle essaye d'atteindre Roberto. Il se défend en riant et attrape le bâton. Marcela quitte le champ. Roberto se laisse tomber par terre riant aux éclats (panoramique descendant) il se relève (panoramique ascendant), il pivote sur lui-même et plante le bâton sur le sable, regardant à droite et à gauche.
20. Roberto en gros plan. Il rit toujours, pivote sur lui-même, faisant bouger sa tête.
Roberto (riant et se moquant) : *« Saûlo...Saûlo... »*
A l'arrière-plan, José entre dans le champ, avance vers la caméra, attrape Roberto par derrière en lui mettant un couteau sous la gorge.
José (menaçant) : *»Eloigne-toi d'elle si tu veux vivre, imbécile ! »*
Il le relâche, s'éloigne. Recadrage en gros plan sur Roberto, sérieux et craintif.

C'est le double de Marcela - Saulo[70], le vent - qui va prendre en charge le désir du meurtre du père. Il est intéressant de remarquer que le dédoublement chez Marcela correspond à l'intériorisation d'un espace extérieur qui ne peut être occupé que par

[70] Nous pouvons remarquer qu'au niveau phonétique « Saulo » est très proche d'un diminutif possible du prénom de Marcela au masculin (CELO de Marcelo).

deux personnes : *« Il n'y aura plus que nous deux sur l'île...que nous deux »* n'est que l'expression du désir paternel qui ne voulait qu'être à deux avec sa femme qu'il va tuer parce qu'elle prend un amant - un marin qui vient de temps en temps sur l'île - . José, le père jaloux et méfiant de la relation mère-fille . Cette expression est l'expression de la méfiance vis-à-vis du tiers dans un système, un espace qui ne peut contenir que deux ; Ainsi, il s'agira, tout au long du film d'expulser ou de tuer un tiers (la mère et l'amant tué par le José lui permettent de rester « plus que tous les deux » avec Marcela, de même que l'expulsion de Daniel , le professeur de Marcela). L'arrivée de Roberto, l'épileptique, sur l'île sera une nouvelle fois source de tension au sein de l'île. Cette occupation de l'espace par deux individus et l'exclusion du tiers est manifeste dans cette séquence où nous découvrons d'abord Marcela et son double, puis l'arrivée de Roberto expulse le double, puis Marcela s'en va et José arrive. La cohabitation avec l'autre reste toujours violente : Saulo - le double - profère des menaces de mort, Marcela menace Roberto avec un bâton, José menace Roberto avec son couteau.
Comme l'île de Marcela, la cour espagnole (28), le Quilombo de Palmares (24), tout comme les cellules de prison (43) peuvent favoriser, par leur manque d'horizon, l'émergence de la folie chez les plus fragiles.

Le Sertão, ce lieu sans repère qui en fonction des époques s'étend ou se rétrécit jusqu'à disparaître, terre du délire mystique des croyants (4, 5, 11,35,36,40) et du délire mégalomaniaque des cangaceiros (4,11,35,40)[71], va lui aussi être un lieu représenté comme propice à la folie. D'ailleurs le vieux colonel Honorio (11) en faisant référence aux personnages mythiques de la région, va dire « *y en a beaucoup qui sont devenu fous en essayant de changer le Sertão... »* Le Nordeste au-delà même du Sertão est le lieu du délire pour Das Dores (16) mère incestueuse et épouse trompée, qui y meurt hystérique et nymphomane. Sebastião , le mystique (4) parle sous le coup de l'exaltation fiévreuse d'une foi en un au-delà meilleur . La folie de Sebastião, qui va conduire au sacrifice d'un bébé pour pouvoir gagner cet ailleurs meilleur est l'aliénation mystique par laquelle se trouve tentée Manoel.

[71] R.FACO analyse le phénomène du cangaço et celui du mysticisme fiévreux du Nordeste comme deux éléments d'une même réponse face à la misère du Sertão : « Face à un système d'exploitation et d'oppression, dans les différentes réactions des masses rurales dépossédées, le cangaço constitue depuis le début, l'élément actif et le mysticisme, l'élément passif. » *in* Cangaceiros e Fanaticos Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1988.

<u>Deus e o Diabo na Terra do Sol</u> Extérieurs jour. Le délire mystique
0 :22 :140 :27 :21

(Cet extrait suit la mort de la mère de Manoel et la décision qu'il prend de rejoindre avec Rosa le mystique Sebastiao et son groupe de fidèles).

1.Plan d'ensemble d'une vallée. Un travelling avant centre un petit chemin sur la vallée menant à une église :

Sebastiao (off) : « *C'est Dom Pedro Alvares qui a découvert le Brésil et fait ces marches de pierre et de sang. Ce chemin du Monte Santo, c'est pour amener jusqu'au ciel le corps et l'âme des innocents.... »*

2.Des drapeaux qui flottent au vent et des croix traversent le champ. Un panoramique descendant puis latéral saisit d'abord en plan rapproché Sebastiao le bras tendu vers le ciel, le panoramique suit son bras et le V de ses doigts, tendus au ciel.

Sebastiao (off tandis que la caméra saisit en différents mouvements l'ensemble des fidèles) : « *Le feu ....j'ai dit la fin du monde ici, avec le feu sortant des pierres. Le préfet et les autorités ont dit que je mentais que seul le soleil était coupable de cette disgrâce mais l'année dernière j'ai dit que durant cent jours il y aurait la sécheresse...et durant cent jours, il n'a pas plut...alors maintenant, je dis....(*Un panoramique ascendant centre un fidèle attentif) ... *De l'autre côté...*

3.Plan large de la vallée au loin. « *...de l'autre côté du Monte Santo, il existe une terre où tout est vert...* (panoramique descendant sur le chemin qui mène à l'église : Rosa et Manoel avancent) *...les chevaux mangent les fleurs et les enfants boivent le lait dans les eaux de la rivière, les hommes mangent du pain fait de pierre...*

4. En plongée et panoramique sur la droite on accompagne la progression de Rosa et Manoel tandis que la voix off de Sebastiao poursuit toujours : « *La poussière de la terre devient de la farine...il y a de l'eau, à manger, il y a l'abondance du ciel...et tous les jours, quand le soleil se lève, il y a Jésus et la vierge Marie, Saint Jorge et mon Saint Sebastien.... »*

5.Plan large : Rosa et Manoel qui avancent face à la caméra. Rosa se retourne, hésite. Manoel la retient. Il avance seul. Elle tente de le retenir, il la pousse, elle tombe par terre.

6.Contrechamp : Rosa à terre de dos, Manoel avance jusqu'à sortir du champ.

7.En plongée et plan serré, la foule des fidèles. Voix off de Sebastiao poursuit : *« ... Et maintenant, les troupes du gouvernement poursuivant les innocents... »*

8.Plan moyen de Sebastiao face à ses banderoles, drapeaux et croix, regardant ses fidèles (hors champ vers le bas).

Sebastiao :*« ...Alors, il faut montrer aux propriétaires de la terre le pouvoir et la force des saints* (un panoramique descendant puis latéral montre la foule des fidèles)*...Ils ont enlevé Dom Pedro du trône et maintenant ils veulent tuer ceux qui aiment l'empereur...mais que celui qui veut être sauvé reste avec moi jusqu'au lever du soleil, le signal de Dieu,* (on aperçoit entre les fidèles Manoel qui avance entre les hommes et les femmes)*...attendons les anges avec leurs épées de feu annonçant le départ pour les pâturages du sertao*...(Manoel se rapproche de Sebastiao)*...car alors, le sertao deviendra la mer et la mer deviendra sertao...*

9.La foule des fidèles.

Sébastião (off) : *« l'homme ne peut pas être l'esclave d'un autre homme...l'homme doit quitter les terres qui ne lui appartiennent pas et partir à la recherche des terres vertes du ciel...Celui qui est pauvre va devenir riche aux côtés de Dieu, et le riche va devenir pauvre en enfer.... »*

Dans ce même Sertão du Nordeste Laura et le professeur (11) pris eux aussi d'exaltation fiévreuse, s'embrassent sur le cadavre de Mattos, l'amant de Laura. Ce manque de repère topographique du Sertão est, dans ce même film, métaphorisé également par la cécité - manque de repères visuels - du mégalomane Colonel Horacio, époux de Laura. La folie nous est donc donnée, à travers nos films, essentiellement comme le fruit d'une absence de perspectives et de repères.

2°) La foi en l'au-delà des « surprotégés », un déni de la mort :

La foi, la croyance en un au-delà va être à l'origine de ce que nous appelons la surprotection de certains personnages. Il s'agit de personnages étrangers au plus grand nombre dans la mesure où ils jouissent d'un rapport très particulier avec l'au-delà, les rendant souvent immortels.

C'est le cas de Vadinho (19) jouisseur de la vie, joueur et fêtard, qui perd la vie un matin de carnaval et qui un beau jour revient du monde des morts pour profiter encore des bonnes choses de la vie....

<u>Dona Flor e seus Dois Maridos</u> Intérieur/Jour . Le retour de Vadinho

01 :28 :25 à 1 :30 :38

1.Intérieur de la chambre. En plan taille, devant un miroir, en peignoir, Flor se coiffe.

Flor (s'adressant à Vadinho hors champ, à travers le miroir) : *« Arrête tes conneries ! Va-t-en ! »*

2. Plan américain : Vadinho appuyé contre le lit conjugal. Il porte le haut d'un costume, porte un chapeau. Sa chemise descend jusqu'au haut des cuisses nues. Il se couche sur le lit, regarde le plafond, regarde hors champ en direction de Flor en souriant.

Vadinho : *« Viens ici, viens, couche-toi là contre moi, viens. »*

3.Plan taille : Flor se tourne vers lui.

Flor : *« Si je me mets à côté de toi, tu vas essayer de me câliner ! »*

4.Retour plan 2. Vadinho sur le lit.

Vadinho : *« Je te jure que je ne te forcerai à rien ! »*

5. Retour plan 3 : face à son miroir, Flor se parfume.

Vadinho (off) : *« C'est toi qui vas t'offrir à moi spontanément.... »*

6. Retour plan 2 : Vadinho sur le lit.

Vadinho : *« ...Tu vas ouvrir tes jambes et m'offrir ta belle petite chatte... »*

7.Retour plan 3 : Flor face à son miroir.

Vadinho (off) : *« Comment va-t-elle d'ailleurs ? »*

Flor (se retournant): *« Qui ? »*

Vadinho (off) : *« Ta chatte ! »*

Flor (très agacée) : *« Je te croyais assagi, t'es encore pire qu'avant ! »*

8.Retour plan 2 : Vadinho sur le lit.

Vadinho : *« Allez ! Viens ici, on va bavarder, c'est tout... »*

9.Retour plan 3. Flor sourit.

10.Retour plan 2, Vadinho sourit.

11.Retour plan 3. Flor se lève et se dirige vers le lit (panoramique d'accompagnement). Elle s'assied à côté de lui, tout au bord du lit. Vadinho est de profil à droite de l'écran. Il se rapproche d'elle.

Vadinho : *« rapproche-toi ! »*

Flor (souriante) : *« Il y a eut des moments où tu m'as tellement manqué !* (elle cesse de sourire fronce les sourcils*)...Toi, toi ....*

12.Plan moyen : Flor est assise au bord du lit, Vadinho se presse contre elle.

Flor : *« ...Toi qui as été si méchant avec moi ! »*

Vadinho : *« Moi ? Qu'est-ce que je t'ai fait ? »*

13.Retour fin plan 11 : Flor assise et Vadinho de profil.

Flor : *« J'ai appris que tu as couché avec deux de mes élèves, Ieta et Rosalia ! »*

Vadinho (se pressant contre elle et essayant de glisser sa main sous son peignoir) : *« Deux boudins, des affaires sans importances »*

Flor (refermant son peignoir) : *« Vadinho !Vadinho ! Quelle honte ! Toi, mort et enterré, moi remariée et tes cochonneries qui me poursuivent encore ! »*

14. Retour plan 12.

Vadinho (se pressant contre elle) : *« tu me manques tellement ! »*

Il prend son bras, elle le retire.

Flor : *« Je ne tromperai jamais Téodoro ! Téodoro mérite tout mon amour.... »*

Vadinho caresse ses jambes et l'embrasse. Ils s'embrassent.
Flor (se ressaisissant) : *« T'as dit qu'on allait que bavarder ! »*
Vadinho : *« Non, j'ai dit que je ne te prendrai pas de force ! »*
15.Gros plan de Flor qui le regarde (hors champ, en bas vers la droite de l'écran).
Vadinho (off) *: « D'accord, d'accord, de quoi tu veux parler ? »*
Flor : *« Comment c'est la terre vue de là-haut ? »*
16.Gros plan de Vadinho qui la regarde (hors champ vers le haut gauche de l'écran).
Vadinho : *« Elle est bleue. »*
17.Retour plan 15.
Flor : *« Bleue ? comme ça doit être beau !...Et dieu comment il est ? »*
18. Retour plan 16.
Vadinho : *«Dieu ? Il est gros . »*

Le surprotégé est-il ce qui nie la mort ou simple projection du désir des vivants incapables de faire le travail du deuil ? Le film O Amuleto de Ogum semble opter pour la première hypothèse : le surprotégé est un être libre de liens immédiats, un intermédiaire entre les deux mondes. Dans ce film, un aveugle est molesté par trois voyous dans un bidonville auxquels il propose de raconter une histoire en échange de sa vie. L'histoire raconté va être celle d'un jeune homme au « corps fermé », c'est-à-dire un homme qu'aucune balle ne transperce car il est le protégé d'Ogum, divinité afro-brésilienne à laquelle la mère du jeune homme voue un culte en échange de la protection de son fils. L'extrait qui suit, provient de la séquence finale :

O amuleto de Ogum. Extérieurs nuit .Le conteur aveugle
0 :09 :16 à 0 :11 :34
1.Gros plan de l'aveugle qui a raconté cette histoire.
L'aveugle (en chantant et s'accompagnant de sa guitare) : *« Voilà mon histoire, personne ne la connaît, personne ne l'a vu... »*
2. Plan large : dans un coin de rue de bidonville, mal éclairé, l'aveugle est assis entre deux des voyous qui ont voulu l'agresser. Le troisième est en amorce. Il chante en s'accompagnant de sa guitare. Un des voyous bat la mesure.
L'aveugle (en chantant toujours): *« ...et si l'un de vous n'a pas aimé cette histoire, qu'il retourne auprès de la pute qui l'a mis au monde, qu'il aille se faire foutre ! »* (les voyous vexés, le bousculent).
3.En plan serré, l'aveugle est amené par les voyous. Panoramique d'accompagnement.
4.Contreplongée en plan moyen, les voyous tabassent l'aveugle qui est par terre, l'un d'eux saisit une grosse pierre.
5.Contrechamp, plongée : l'aveugle de dos à terre, le voyou qui le frappe avec la pierre.
6. Retour plan 4 : les voyous qui tabassent l'aveugle.
7. Plan moyen : un des voyous qui tabasse l'aveugle.
8. Plan serré des trois voyous qui reculent. L'un d'eux sort son arme et tire deux fois.
9. Contrechamp, plan moyen : l'aveugle se redresse, sa guitare à la main.
10. Champ : (les trois voyous perplexes) le voyou tire encore une fois, puis après quelques secondes encore une fois.
11.Contrechamp : L'aveugle, face caméra, avance, un couteau à la main.
12.Champ : les trois voyous partent en courant. L'aveugle se jette sur l'un d'eux et le tue.
13. Plan moyen des deux autres voyous, tombés dans les cartons, qui regardent apeurés, le spectacle. L'un deux, arme à la main, tire un coup de revolver.
14.Retour au plan 11. Il s'avance vers les deux autres voyous.
15. Retour plan 13 : l'un des voyous tire encore.
16.Contrechamp, l'aveugle avance vers eux. Cris off.

17.Gros plan de l'aveugle, il donne des coups de couteau hors champ. Cris off.
18. Plan serré en plongé des deux voyous morts.
19.La guitare à terre. L'aveugle la saisit, panoramique ascendant. Il se tourne pour regarder les trois morts (au 2nd plan) et chante.
L'aveugle (s'éloignant et chant) *: « Si ça me chante, j'y vais, si ça me chante, je tue, si ça me chante, je meurs* (il se tourne vers la caméra et avance jusqu'à sortir du champ. Seuls les morts restent dans le champ)*...et je me marre ! »*

C'est sa propre histoire, ou une des versions possible de son histoire que raconte le conteur aveugle. Entre ce monde et celui de l'invisible, entre la réalité et la fiction qu'il se propose de raconter, il se place d'emblée comme le détenteur d'un savoir et d'un pouvoir ignoré de la jeunesse. Tout aussi immortels sont Orfeu et Euridice (44) qui apparaissent dansant et chantant sur l'écran de télévision au cœur du bidonville où leurs corps gisent morts. De même Zumbi, Ganga Zumba et les esclaves du Quilombo (24) dont il nous est dit qu'ils ne meurent jamais et que leur esprit est toujours présent. Tous ces personnages évoqués ont en commun, le goût de la fête, de la danse, du chant : le goût de ce qui nous permet de transcender l'existence quotidienne. C'est peut-être ce qui les rend réellement immortels.

A côté de ces personnages, certains vont également bénéficier d'une intervention divine, leur apportant la réalisation d'un désir d'éternité. C'est le cas par exemple des deux provinciaux Zé Rico et Milionario (21) arrivés à São Paulo pour y être célèbre - et donc de gagner une certaine immortalité - grâce à leurs chansons.

<u>Na Estrada da Vida.</u> Intérieur Jour.
1 :20:19 à 1 :22 :07
1. Plan large d'une église sur la place. Panoramique ascendant sur l'église.
2. Zé Rico et Milionario en plongée, face caméra : ils s'agenouillent en faisant le signe de croix et levant les yeux.
3. Contrechamp : Autel de la Vierge.
Zé Rico (off) : *« Notre Dame, nous sommes ici....*
4. Zé Rico en plan poitrine, levant les yeux, les mains jointes pour la prière.
Zé Rico : *« ...pour vous demandez votre protection. Acceptez d'être la Sainte Patronne de notre duo...*
5.Milionario en plan poitrine qui regarde vers l'autel, hors champ, face caméra.
Zé Rico (off) : *« Illuminez notre chemin, pour que nous puissions, grâce à vous...*
6.Contrechamp : retour au plan 3. La Vierge.
Zé Rico (off) : *« entrevoir le chemin du succès...*
7.Retour plan 5. Milionario regarde Zé Rico.
Zé Rico : *« Notre Dame, faites que tous...*
8. Contrechamp, retour plan 3. La Vierge.
Zé Rico (off) : *« ...écoutent notre musique....*
9.Champ : retour plan 4. Zé Rico.
Zé Rico : *«...Elle est simple, elle parle d'amour, de la nature, du peuple et la voix du peuple, c'est la voix de Dieu. »*

10. Contrechamp : l'autel.
Zé Rico (off) : *« Nous vous laissons en souvenir, ce petit cadeau...*
11. Champ. Zé Rico.
Zé Rico : *« C'est notre premier disque, c'est tout ce que nous pouvons donner pour l'instant. Une fois de plus, merci. »*
12.Zé Rico et Milionario en plan américain face à la caméra.
Zé Rico : *« Encore merci. »*
Les deux hommes se lèvent en faisant le signe de croix.
13. Gros plan sur le disque - sorti de sa pochette - posé sur le muret de l'autel.

D'autres personnages vont bénéficier d'interventions humaines en lien avec une figure de la divinité ; C'est le cas de la suicidaire Maria (43) qui juste avant de se jeter du haut de son immeuble, le soir du réveillon, regarde au loin sur la baie de Rio le Christ Rédempteur et s'apprêtant à mourir les bras ouverts comme lui, sera sauvé par João. C'est également le cas de Zumbi (26) recherché pour avoir fait l'amour avec Santinha, une jeune fille désignée, du haut de la croix à laquelle elle est attachée, comme une sainte. Zumbi ne devra sa fuite possible que grâce au miracle que produit Santinha et qui va faire diversion : une pluie de riz qui s'abat sur le bidonville en liesse. De même, le suicidaire de Alma Corsaria, sera sauvé par Torres un demi-mort en somme, qui s'apprête à fêter au Bar des Esprits le lancement du livre de sa vie. Encore une fois, tous ces personnages sauvés, surprotégés sont en lien étroit avec la musique, la fête et la célébration, autant de visages de la transcendance à laquelle l'homme aspire dans un demi-sommeil de la raison.

B. Dépressifs et dépossédés

La rupture est un des points communs entre tous les personnages dépressifs de notre corpus. Qu'il s'agisse de rupture amoureuse - comme c'est le cas pour Maria (43), Ada (6), Maria Clara (7) Zulmira (8) ou Géni l'homosexuel (25) - de rupture politique - comme c'est le cas de Marcelo (6) qui ne parvient à se remettre du coup d'état militaire - de rupture professionnelle - comme c'est le cas de Rodrigo (32) dont la nouvelle pièce de théâtre est un cuisant échec, l'employé de la morgue (30) marqué par la mort d'un enfant - ou de rupture de santé, comme c'est le cas de Yves (32) malade du SIDA.

1°) La rupture et la plainte, émergence du personnage-écho :

la rupture va prendre le plus souvent la figure d'un bouleversement reçu dans un état de non préparation psychique entraînant la plainte formulée au niveau verbal ou gestuel, dont l'acte suicidaire constitue le point culminant. Notons deux choses au sujet de la plainte proprement dite : le premier point est que lorsqu'elle est verbalisée, la plainte sous-tend une demande difficilement perceptible par celui auquel elle s'adresse. L'exemple le plus flagrant de cette impossible réparation que demande la plainte, est donné par Minuit, où Maria désorientée par l'abandon inattendu de Pedro se met à le chercher dans la ville et tombe sur João, son élève sourd-muet avec lequel elle se met à parler de façon incohérente (*« je suis perdue, j'ai cassé le téléphone ...je ne connais pas d'amis à lui .... »*) avec des mots et non des signes, ce que le sourd ne peut entendre. De même, Ada et Marcelo (5) entament un dialogue de sourds exprimant chacun la douleur de la rupture mais vécu à partir de ressentis différents : Ada se sent mal aimée et ne peut le concevoir, Marcelo ne peut concevoir d'aimer dans le nouveau contexte de la dictature militaire. Du même coup, la plainte se fait reproche - comme c'est le cas précédemment cité, mais également de Rodrigo vis-à-vis de Yves qui l'évite (32) - ou se fait séduction - comme c'est le cas de Maria Clara (7) qui, en se plaignant ,suscite l'amour de Jucas, ou encore de Géni (25) qui suscite l'amitié de Max et de Margot - . Le deuxième point est que la plainte du dépressif possède un écho chez un autre personnage - souvent un double - faisant du plaintif, le porte-parole d'un traumatisme passé, présent ou à venir partagé par les deux personnages. En guise d'illustration, le tableau ci-dessous reprend les exemples les plus évocateurs de ce partage :

Tableau V : la plainte et le personnage-écho

Personnage	**Plainte**	**Personnage - écho**	**Traumatisme partagé**
Rosa (4)	*« On vivait ensemble ...tu as suivi Sebastiao, tu t'es éloigné de moi... »*	Corisco	l'éloignement et la solitude ⇒ la folie
Ada (5)	*« Tu ne penses qu'aux problèmes politiques, plus à nous... »*	Marcelo	La démission
Marcelo (5)	*« c'est impossible de ne pas voir la réalité »*	Ada	La prise de conscience de l'impasse
Maria Clara (6)	*« João a beaucoup changé »*	Anna Clarissa	La déception ⇒ l'infidélité
Géni (19)	*« moi aussi je suis amoureux de Max »*	Margot	L'abandon de Max
Rodrigo (26)	*« maman pourquoi tu ne m'as pas emmener avec toi ? »*	Yves	La proximité de la mort

Maria (37)	*« lâche-moi, je ne suis déjà plus ici*	João	La trahison

Apportons quelques précisions concernant les éléments de ce tableau :

L'éloignement et la solitude que ressent Corisco face au vide laissé par la mort de Lampião vont être à la mesure de ce qu'éprouve Rosa neurasthénique qui accuse Manoel de choisir le mysticisme plutôt que l'amour.

La démission de Marcelo vis-à-vis d'Ada et de leur histoire d'amour va trouver chez Marcelo un écho dans celle de son collègue qui se résigne à ne plus croire aux lendemains meilleurs. De même la prise de conscience de l'impasse si elle se manifeste chez Marcelo au moment précis où les militaires prennent le pouvoir, va prendre forme chez Ada à l'instant précis où, pour la première fois, elle visite l'usine de son mari et y découvre cet univers bruyant étouffant et évocateur de malaise social.

La déception de la vie conjugale telle que l'exprime Maria Clara nous renvoie en écho, à l'infidélité de la mère de Carlos, Anna Clarissa, tuée par le mari jaloux au début du film.

L'abandon de Max est le traumatisme partagé par Géni et Margot délaissés au profit de la jeune Ludmila.

Le traumatisme né du suicide de la mère alors qu'il était enfant est à rapprocher de celui qu'éprouve Rodrigo face à sa mort très proche, puisqu'il est en phase terminal du SIDA.

Enfin, la trahison que partagent Maria et João qui, tout deux, avec les mêmes mots diront à des moments différents:*« lâche-moi, je ne suis déjà plus ici...je veux dormir... »* diffèrent en un point essentiel, alors que Maria est la victime de la trahison de Pedro, João est le traître qui tue son propre ami Chico, croyant a tort pouvoir sauver sa peau.

2°) La rupture et l'attitude de retrait, une souffrance enfouie :

Parallèlement à ces personnages qui formulent verbalement une plainte, d'autres - comme Yves(32), ou encore l'employé de la morgue (30) déprimé par la mort d'un enfant ou le suicidaire sauvé par Torres (29) - expriment par une attitude - de retrait relationnel pour les deux premiers - ou par un acte - suicidaire pour le troisième - la souffrance dont ils sont les porteurs, souffrance éclairée par un événement ultérieur ou par un tiers. Ainsi, ce n'est qu'à la fin de Cinéma des Larmes, qu'est livré le pourquoi du comportement de Yves en même temps que le pourquoi du suicide de la mère de Rodrigo :

Cinéma de Lagrimas. Intérieurs. Dénouement à la cinémathèque.

0 :42 :26 à 0 :47 :46

1. De profil en plan poitrine, Rodrigo avance le long d'un couloir de la cinémathèque. Travelling latéral d'accompagnement. Sur le mur, des affiches de classiques du cinéma brésilien. Il ouvre la lettre et lit tout en avançant.

Yves (voix off) : *« Quand tu liras cette lettre, je ne sais pas si je serais encore en vie. Je suis à l'hôpital, Rodrigo...*

2. La lettre en gros plan entre les mains de Rodrigo.

Yves (voix off) : *« ...parmi d'autres malades en phase terminale, me cachant de la police et des trafiquants...*

3. Rodrigo ¾ face en plan taille avance, les yeux rivés sur la lettre. Travelling arrière.

Yves (voix off) : *« J'ai été bien bête de ne pas être resté au Mexique, j'étais sur le point de réussir à entrer aux USA. Maintenant, tu vas comprendre mes mensonges* ...(Rodrigo ouvre la porte sur sa droite. Travelling arrière se poursuit, Rodrigo entre dans la pièce. Sur le mur, l'affiche de Barravento de Glauber Rocha, entre autres affiches)*...mes retards et pourquoi je te fuyais...*

4. La main de Rodrigo en gros plan met une K7 Vidéo dans un magnétoscope.

Yves (voix off) : *« Rodrigo, j'ai trouvé le film....*

5. Devant la télé au 1er plan, Rodrigo au 2nd plan penché, met le magnétoscope en route. Il se redresse, recule. Travelling latéral jusqu'à ce qu'il soit face caméra regardant la télé hors champ.

Yves (voix off) : *« ...c'est une copie vidéo, cela m'a coûté de l'argent. Quelqu'un viendra te trouver en mon nom pour récupérer cet argent. Rodrigo, prends bien soin de toi, la vie continue.* (Rodrigo s'assied).

6. La télévision en gros plan : générique : L'Hermine Noire.

7. Générique du vieux film NB (nota :les dialogues du vieux film sont toujours en espagnol).

8. Vieux film NB : visage de l'actrice en gros plan.

Voix off masculine : *« pardonnez-moi madame, je vous ai fait attendre »*

9. Vieux film NB : un prêtre en plan moyen entre dans un salon.

10. Rodrigo se lève.

Actrice (off) : *« Comment allez-vous mon père ? Et Dario ? »* (Rodrigo se rapproche de la télévision et reste debout).

Le prêtre (off) : *« C'est un enfant appliqué, mais son caractère nous préoccupe...il a tendance à se décourager, à être triste...*(Rodrigo rapproche une chaise pour s'asseoir)*...comme s'il était déprimé, effrayé...Quelque chose, lui ronge l'esprit.* (Rodrigo est au 2nd plan ¾ face caméra assis face à la télé au 1er plan. Travelling latéral)*...Se pourrait-il qu'une scène familiale l'ai marqué ? »*

11. Télévision en gros plan : le vieux film en NB : une femme, dos caméra, agenouillée entre les jambes d'un homme qui la regarde.

L'actrice : *« que ferais-je sans toi ? »*

l'acteur : *« permets-moi de ne pas l'imaginer* (l'acteur tente d'embrasser sa partenaire, elle se relève et se retire , avance vers une chambre, suivie par l'acteur. La porte se referme).

12. Rodrigo en plan poitrine regarde la télévision.

13. Gros plan de Rodrigo, dos caméra, face à la télévision au 2nd plan. A la télévision, le vieux film : l'actrice boit en riant, un homme l'embrasse dans le cou, un fondu enchaîné sur un enfant qui regarde perplexe derrière les barreaux d'un escalier.

14.Rodrigo en plan poitrine face caméra.

15.Retour plan 13. A la télévision, le vieux film NB le visage de l'enfant.

16. Vieux film NB : l'actrice (sa mère) qui arrive avec un homme,

17. Vieux film NB :le visage de l'enfant horrifié,

18. Vieux film NB la mère avec l'homme.

19.Rodrigo en plan serré

20. Vieux film NB : à l'arrière d'une voiture, un vieil homme embrasse l'actrice.

21. Vieux film NB : l'actrice face caméra.

L'actrice : *« non, non, pas maintenant... »*

22. Vieux film NB :la voiture arrive devant une grande maison.

23. Vieux film NB :l'enfant ouvre une fenêtre.

24. Vieux film NB : la voiture devant la maison. L'actrice descend de la voiture.

25. Vieux film NB :gros plan de l'enfant horrifié.

26. Rodrigo en plan serré.

Une domestique(off) : *«Dario n'est pas encore rentré ? »*

L'actrice (off): *«Dario n'est pas encore rentré ? Mais où est-il ?»*

Une domestique(off) : *«Je ne sais pas, je croyais que vous le saviez. »*

27. Vieux film NB : A l'arrière d'une voiture, un homme entre l'actrice et la domestique.

L'acteur : *« Ca ne peut pas être grave, calme-toi »*

28. Vieux film NB : L'actrice en gros plan.

L'acteur (off) : *« c'est un garçon, il sait prendre soin de lui. »*

Fondu enchaîné - flash back : la mère se faisant embrasser par un homme-.

29. Rodrigo en plan serré. Retour plan 26.

30. Vieux film NB : les trois personnages entrent dans une maison. L'actrice crie et avance jusqu'à la caméra.

31. Vieux film NB : l'enfant est allongé à terre au delà d'une porte entrouverte

32. Vieux film NB : l'actrice.

L'actrice (serrant son fils dans les bras et pleurant) : *« Dario, mon fils ! »*

33. Rodrigo en plan serré. Retour plan 26. Rodrigo a les larmes aux yeux.

L'acteur (off) : *« Il s'est suicidé. Il faut appeler un médecin ».*

34. Vieux film NB : l'actrice en gros plan

Voix off féminine : *« Rosales est là, il veut te parler de Dario ».*

Voix off de l'enfant (un panoramique descendant cadre son visage) : *« Je voudrais te parler petite maman »*

Voix off du prêtre : *« Ca peut paraître cruel, mais Dieu punit les enfants des pêchés de leur parent »* (un panoramique cadre un revolver à terre**.** Fondu enchaîné sur un gros plan du visage de l'actrice qui se transforme en visage de la mère de Rodrigo en couleur.

3°) Représentation spatiale de la dépression, les avancées difficiles, des hauts et des bas :

La représentation spatiale de la dépression est à l'image de sa représentation mentale : en effet l'avancée difficile de Rosa (4) à travers le Sertão, figure sa lassitude et son aboulie. De même les montées et descendantes d'Ada - dans son appartement - et de Marcelo (6) dans la ville, nous font penser aux phases qu'ils traversent au niveau psychologique :

<u>O Desafio (Le défi)</u> . Extérieur jour. Temps de guerre

0 :49 :01 à 1 :52 :39

1.Plan large d'une rue tortueuse. Marcelo arrive au loin.

Chanson off : « *....et que parler d'amour, c'est oublier que tant de gens souffrent...Tout le monde me dit que je dois boire et manger, mais comment le pourrais-je...*

2.Plan d'ensemble de la ville en plongée. Marcelo descend.

Chanson off : *« ...Comment pourrais-je manger et boire sans avoir l'impression de voler ce que je bois ou mange à un frère affamé et assoiffé, à un frère...*

3.Contre plongée : une maison, des marches qui y mènent.

Chanson off :*« pourtant, malgré tout...* (Marcelo apparaît dans le champ, titubant légèrement, il s'arrête et poursuit) *pourtant, c'est la vérité...* (Marcelo s'arrête)

4.Plongée : la ville.

Chanson off :*« Des croyances anciennes nous disent qu'il faut répondre au mal par le bien...que le sage est celui qui réussit à donner du bien même lorsqu'il reçoit du mal...Moi je dis non ! Je sais qu'il faut affronter* (Marcelo se rapproche) *Je sais qu'il faut lutter* (Marcelo est devant la caméra, un panoramique sur la gauche accompagne son déplacement)

5.Gros plan de Marcelo de profil.

Chanson off :*« Je sais qu'il faut mourir...*

6.Plan moyen d'une fillette assise par terre qui le regarde.

Chanson off :*« Je sais qu'il faut tuer...*

7.Contrechamp : gros plan de Marcelo.

Chanson off :*« C'est un temps de guerre...*

8.Plan large, Marcelo debout sur les marches de la rue.

Chanson off :*« C'est un temps sans soleil...*

9 .Contrechamp : Marcelo de dos. A l'arrière plan, la petite fille se lève et tend sa main vers lui.

10.Champ : Gros plan de Marcelo.

Chanson off :*« J'ai vécu dans les villes, parmi les miens, au temps de la révolte...*

11.Plan large de l'enfant face à Marcelo, il descend les marches et court jusqu'à sortir du champ.

12.Gros plan de Marcelo.

Chanson off :*« C'est un temps de guerre, un temps sans soleil. Rappelle-toi de cette époque, de cette époque de guerre.*

13.Gros plan du visage d'Ada

14.Retour plan 1

Chanson off :*« C'est un temps de guerre, un temps sans soleil, ne soyons pas les complices du mal...*

15.Plan large : Marcelo en haut des marches, il descend, un panoramique l'accompagne.

Chanson off : *« C'est un temps de guerre ».* Il tourne à droite et disparaît du champ

Les suicidaires Maria (43) et l'homme sauvé par Torres (29) vont être tentés par la chute, mouvement vertical qui traduit peut-être le mieux, l'humeur dépressive. Yves, lui est dans un va-et-vient entre le Mexique et le Brésil qui peut traduire cet entre deux que constitue la maladie vis-à-vis de la vie et de la mort.

Des hauts et des bas, des allers et venues, des avancées difficiles, des chutes possibles, des blocages - l'ascenseur en panne dans lequel se trouve l'employé de la morgue (30) - telles semblent être les grandes figures spatiales de la dépression, toutes évocatrices de l'impasse psychologique dans laquelle se trouvent les personnages.

4°) Dépossession d'un lien ou d'un objet, dépossession de soi :

La dépossession, lorsqu'elle ne se réduit pas à un minimum vital dont sont privés les protagonistes faisant d'eux, les exclus présentés en début de chapitre (les habitants de bidonvilles, d'immeubles délabrés, les errants du Sertão, les prostituées d'Amazonie...), revêt des formes de dépossession matérielle ou non matérielle fortement évocatrice de dépossession psychologique ou identitaire. Nous pouvons repartir ces dépossessions en deux grandes catégories : dépossession d'un lien affectif (représenté par la perte d'une personne ou d'un animal familier) dépossession d'un objet - au sens que lui donne la langue classique -(représenté par la perte d'un objet évocateur d'une quête identitaire).

La dépossession d'un lien affectif privilégié prend trois aspects :

∗ La perte d'un parent ou d'un membre de la famille : distinguons pour commencer cette perte lorsqu'elle a lieu dans l'enfance: la mère de Carlos (7) est tout comme celle de Marcela (38) assassinée par le père jaloux. Carlos va perdre également sa petite cousine ; La mère de Josué (42) est écrasée par un autobus sous les yeux de Josué ; Gabriel (17) perd, son père et son frère assassinés. La mère de Rodrigo (32) se suicide. Chez les personnages devenus adultes, nous retrouvons : Aureliano (16) qui perd sa mère Olimpia. Lianinho, Honorio et Dourinha (16) perdent leur mère Das Dores. ; Euridice (44) évoque la mort de ses parents lors de son arrivée au bidonville ; Torres (29) évoque la mort de son père ; Carlota (28) perd également sa mère, ainsi que Paco (33) qui part alors pour le Portugal. Enfin Corisco et Dada (35) perdent leurs trois enfants ; les parents de Dada perdent leur fille lorsque celle-ci est enlevée par Corisco (35) Tieta (34) perd sont père et Benjamin Abrahão (40) perd celui dont il dit qu'il l'a élevé, le père Cicero.
La perte - surtout lorsqu'elle se produit durant l'enfance - est souvent violente et représente pour tous les cas, le point de départ d'un devenir autre, d'un voyage, d'un espace à traverser. Cette violence est très bien illustrée dans l'extrait de Menino de Engenho ci-dessus :

<u>Menino de Engenho.</u> Extérieurs et intérieurs jour<u>. Le décès de la mère.</u>

0 :00 :49 à 0 :02 :59

1.A l'écran sur plan large, des toits et verdure d'un village, on peut lire *« Paraïba 1920 »*. La fumée d'une locomotive traverse le champ. Panoramique sur la droite, arrêt sur une place.

2.Un homme avance, dos à la caméra, une mandoline accrochée au dos.

3.Plan moyen de l'homme qui joue de la mandoline au pied d'une église. Des soeurs entrent dans l'église.

4.Intérieur d'une maison. Des bruits de tirs. Une femme apparaît titubante dans le champ. On peut lire à l'image *« Du roman de José Lins do Rego »*. La femme s'effondre à terre. Une femme apparaît dans le champ les mains portées à sa bouche, un homme à l'arrière-plan, lâche le pistolet qu'il tient et se penche sur le corps mort. Un enfant entre dans le champ ,une autre présence en amorce sur la gauche.

5.Plan serré du visage de l'enfant, Carlos. Un travelling avant accompagne l'enfant qui recule.

6.Gros plan sur sa main qui s'accroche au mur. L'enfant s'arrête et se tourne contre le mur.

7.Gros plan d'une main qui nettoie la marre de sang par terre.

8.Plan taille de Carlos sur le balcon.

9.Plan taille du père qui serre l'enfant dans ses bras.

10.Au premier plan la tête de Carlos de dos, à l'arrière-plan l'extérieur, les toits.

11.Plan moyen de l'enfant couché sur son lit. Travelling avant : l'enfant a du mal à respirer. Arrêt sur image, on peut lire *« Mapa présente Menino de Engenho »*.

Pour Carlos, tout comme pour Josué (43) la brusque perte de la mère va être le point de départ d'un voyage au bout duquel le jeune garçon doit devenir un petit homme. La même chose se produit pour Paco (33), jeune adulte infantilisé par sa mère possessive. La mort inattendue de celle-ci sera la cause du départ de Paco vers le Portugal qu'il pense être une première étape avant l'Espagne, pays natal de la mère. La quête du sens du suicide de la mère va amener Rodrigo (32) au Mexique. Pour Euridice (44) c'est la perte du père qui va être à l'origine de son départ pour Rio. Alors que la perte de la mère pour Marcela (38) a signifié l'enfermement sur son île, remarquons que son désir de meurtre vis-à-vis de son père - exprimé dans un délire - peut être compris comme un désir d'échappement, de départ vers un ailleurs. Benjamin Abrahão entame son voyage à travers le Nordeste à la mort du Père Cicero. La perte du père et du frère assassinés, va être pour Gabriel (17) en rapport direct avec son départ ultérieur pour Rio.

∗ La perte d'un animal : concerne essentiellement des enfants. Carlos (7) après avoir perdu sa mère et sa cousine, va perdre son mouton Jasmin, qui sera tué pour être mangé. Les enfants de Fabiano et Vitoria (3), la famille errante du Nordeste qui avait déjà tué le perroquet pour le manger, vont perdre Baleia, la petite chienne blessée que le père décide de tuer. Quant à Paulinho (1) l'enfant du bidonville, il va perdre Catarina, son petit lézard :

<u>Rio 40</u> . Extérieur jour : Paulinho au jardin zoologique

0 :12 :59 à 0 :17 :22

(L'extrait suivant intervient juste après que Paulinho, qui a toujours son petit lézard avec lui, se soit fait fouiller les poches par Shérif un autre des enfants du bidonville. Surpris et dégoûté d'y trouver un lézard, Shérif le laisse tomber à terre. Paulinho n'a qu'un objectif : récupérer son petit lézard qu'il n'a pas quitté des yeux.)

1.Plan large : L'entrée du Jardin Zoologique. Paulinho de dos entre dans le champ. Il avance.

2.Plan moyen en plongée et travelling arrière: Paulinho accroupi suit le lézard. Il se relève, avance et sort du champ.

3.Plan moyen en légère contre plongée : l'enfant qui avance presque accroupi en suivant le lézard.

4.Plan moyen du lézard à terre.

Paulinho (off) : « *Catarina...*

5.Plan rapproché de l'enfant accroupi de dos qui tente d'attraper le lézard.

6.Plan moyen du lézard qui file.

7. Plan moyen puis, panoramique sur la droite accompagne l'avancée de l'enfant, jusqu'à ce qu'il se trouve de dos face à l'entrée du jardin zoologique.

8. Plan américain : l'enfant de dos regarde à l'intérieur du jardin zoologique à travers une grille.

9. Plan moyen du lézard qui file.

10.Reprise du plan 8, l'enfant regarde vers la gauche, un panoramique vers la gauche accompagne le déplacement de l'enfant. Le panoramique s'arrête : un homme parle au gardien de l'entrée du zoo à l'extrême gauche de l'écran. L'enfant se faufile hors champ, à l'intérieur du jardin zoologique.

11.Plan moyen de Paulinho de face. Il s'accroupit. **Paulinho :** *« Catarina... »*

12.Contre champ :Plan moyen du lézard à terre.

13.Champ :l'enfant avance à 4 pattes. Un travelling arrière l'accompagne.

14.Contrechamp : le lézard qui file.

15.Plan rapproché de l'enfant qui se relève. Travelling avant et léger panoramique sur la gauche : l'enfant est contre un grillage et regarde filer le lézard.

16.Contrechamp :Plan d'un héron qui avance vers le lézard.

17.Champ : **Paulinho** (horrifié) : *« Catarina ! ! ! »*

18.Contrechamp : le lézard qui vient vite ;

19.Plan du héron ;

20.Plan rapproché de l'enfant qui se baisse (sortie de champ).

21.Plan moyen de l'enfant de face qui ramasse le lézard et se relève et part vers la droite caressant son lézard (panoramique d'accompagnement).

22.Plan du héron qui se désaltère.

23.Panoramique accompagne l'enfant qui avance, il regarde vers le ciel ;

24.Le ciel et les branches d'arbres en enfilade.

25.Plan de pigeons.

26.L'enfant en gros plan sourit, heureux .

27.Gros plan d'un perroquet

28.Le ciel et les branches d'arbres en enfilade.

29.L'enfant en plan serré qui sourit. Travelling arrière accompagne son avancée.

30.Gros plan d'un poisson dans une marre.

31.Gros plan d'un zébu

32.Gros plan d'un lama.

33.Gros plan d'un oiseau.

34.Gros plan de l'enfant qui sourit.

35.Le ciel, les branches d'arbres.

36.Raccord sur panoramique sur la droite, arrêt sur des flamants roses.

37.Gros plan de canards dans une marre

38Gros plan sur un crocodile ;

39.Plan serré de l'enfant qui pose son bac de cacahouète et regarde le spectacle avec son lézard à la main. Il sourit.

40.Contrechamp : un serpent

41.Plan de l'enfant de profil, une main d'adulte apparaît sur la droite de l'écran et saisit l'enfant par le col. Un travelling arrière permet de saisir la scène dans son ensemble : l'enfant est saisit par le gardien, secoué, son lézard est jeté au loin.

42.Plan large : le gardien avance en tenant l'enfant par les épaules et le secouant.

43.Gros plan du serpent qui a le lézard à la bouche.

44.Retour au plan 42 : l'enfant est poussé dehors. Le gardien (criant) : *« reviens un peu ici pour voir ! »*.(Au 1er plan des enfants bien habillés traversent le champ en sautant à la corde et riant.)

Cet extrait souligne le lien particulier qui unit l'enfant à l'animal. L'animal est un écho de la fragilité et vulnérabilité de l'enfant. Tout comme Paulinho entre, dans cet extrait, dans un lieu qui l'éblouit mais qui n'est pas pour lui , le lézard Catarina entre dans une zone où il risque à tout moment de se faire dévorer. A l'image, l'apparition du serpent est mise en parallèle avec l'apparition du gardien (plan 40 et 41) : de même de Paulinho est saisit par les épaules, secoué et expulsion son lézard Catarina va être dévoré par le serpent. L'expulsion équivaut à la mort, la dépossession de son petit animal à la dépossession d'un puissant lien affectif. Le dernier plan de l'extrait oppose la solitude et la tristesse de Paulinho, enfant miséreux, à la gaieté des enfants riches et enjoués. Paulinho est l'image même du dépossédé dans ce que la dépossession présente de plus pathétique.

∗ La perte du lien amoureux : Margot (25) perd Max, qu'elle n'a jamais vraiment posséder, Carlota (28) dont la rupture avec Fernando va la conduire au meurtre ; Maria (36) qui voit son amant Teodoro, le cangaceiro lui préférer Olivia ; Helena (37) dont l'amant tueur à gage, Mucio, va être supprimé par un autre tueur à la solde de son mari ; Pierina et Angelo (31) perdent leur conjoint qui partent ensemble ; Maria (43) dont la rupture avec Pedro la conduit à une tentative de suicide ; Alex (33) dont la mort de Miguel, assassiné par des contrebandiers, plonge dans le désarroi ; Ada (6) qui voit Marcelo, déprimé per le coup d'état, s'éloigner d'elle ; Laura (11) qui tuera elle-même son amant lâche et poltron et en deviendra folle ; Xica da Silva (20) part se cloîtrer dans un couvent lorsque João Fernandes est emmené par le contrôleur de la cour Portugaise ; enfin Orfeu (44) ira chercher Euridice dans l'enfer d'un gouffre jouxtant le bidonville, tout comme Vinicius - dit Vina - (26) cherchera désespérément Nicia dans la ville de Rio.

5°) La perte amoureuse, préfigurative de l'errance spatiale et psychologique des personnages :

Alors que la perte d'un parent était souvent le point de départ d'un voyage, la perte du lien amoureux va d'avantage s'inscrire comme le point de départ d'une errance

spatiale mais souvent également psychologique très prégnante chez la plupart des personnages. L'errance spatiale va aussi être soulignée par une attitude corporelle particulière : la nervosité du corps ou au contraire le corps éreinté ou amorphe. Pour illustrer ce qui vient d'être dit, le tableau ci-dessous reprend quatre exemples parmi d'autres de cette errance faisant suite à une rupture du lien amoureux:

Tableau VI : Errances spatiales et psychologiques

	Manifestations de l'errance	
Personnages	**Spatiale**	**Psychologique**
Laura (8)	Erre, un bouquet à la main, à travers le Sertão avec le professeur qui traîne le cadavre de Mattos	Embrasse le prof. Sur le cadavre de l'amant, tandis que le prêtre tante de les séparer.
Alex (27)	Erre ivre jusqu'à son appartement où va la trouver Paco	Vole le violon pour le donner à un inconnu, ce qui entraîne la traque, la vengeance d'Igor, la mort de Paco
Maria (37)	Erre à travers l'avenue à la recherche d'un téléphone	va s'enivrer et tenter de se suicider
Marcelo (5)	Erre dans la ville	se laisse tenter par la séduction de la femme de son ami, puis se reprend et part à nouveau dans la ville où il repense à Ada.
Orfeu (38)	Erre dans l'enfer du bidonville	Déni de la mort d'Euridice qui va le conduire à sa propre mort.

Parce que le sentiment amoureux exalte celui qui le possède, sa perte rend fou. Les lieux perdent alors leur géographie sacrée pour devenir des espaces extérieurs profanes d'un cheminement intérieur désorienté et difficile.

6°) Dépossession et possession d'objet , la métaphore d'une appartenance :

La dépossession d'un objet, prend elle aussi, des aspects divers ayant en commun, le lien que la perte de l'objet introduit à la perte de soi, car les objets sont métaphoriques de celui qui les possède faisant de la dépossession de l'objet, une des étapes d'un processus engagé de dépossession de soi. Ainsi, lorsqu'Espirito (2) est dépossédé, piller des chansons de Samba qu'il compose, il cesse

progressivement d'avoir une identité. C'est ce qu'illustre le court extrait suivant, issu d'une des séquences finales du film :

<u>Rio Zona Norte</u> . Intérieur. Espirito accidenté

0 :59 :15 à 1 :00 :25

(cet extrait de séquence survient au moment où Espirito, qui est tombé du train, est amené à l'hôpital pour y être opéré).

1. Plan poitrine, trois hommes face à la caméra ouvrent la porte arrière de l'ambulance.
2. Contrechamp : les trois hommes de dos tirent la civière sur laquelle se trouve Espirito.

Travelling arrière puis panoramique sur la droite : la civière est sortie de l'ambulance, le panoramique l'accompagne à l'entrée de l'hôpital.

3. Plan américain en travelling arrière d'un médecin qui avance. Il s'installe à un bureau face à un collègue qui est de dos à la caméra. Des médecins et infirmiers traversent l'arrière champ en accompagnant la civière.

Le médecin : « *c'est une fracture du crâne »*
le collègue en face : « *nom ? »*
le médecin : « *sans identité...d'ailleurs, faut pas remplir adresse, profession...Il est tombé du train. »*
Le collègue lui tend le papier à signer.

Espirito a d'abord été dépouillé de ses chansons, puis de son corps sans identité.
La même chose apparaît lorsque Benjamin Abrahão (40) parti envers et contre tout à travers le Nordeste, faire un film sur le cangaceiro Lampião, apprend que son film est censuré et confisqué par l'Etat :

<u>Baile Perfumado</u>. Extérieur nuit. Le film censuré

1 :20 :43 à 1 :22 :26

1.La nuit. Lumière de bougie. Un homme à une table, de profil vers la gauche, boit en écoutant la radio :
«Du sang propre, du sang pure, du sang fort Elixir de Nogueira, énergie, santé, vigueur, élixir de Nogueira, grand dépuratif du sang, élixir de Nogueira…
Panoramique lent vers la gauche A la radio on entend :
« Avis du département de la presse et de la propagande. Pour être une insulte à la crédibilité de la nation, il est expressément défendu de passer les images du sanguinaire bandit Lampiao filmées par l'arabe Benjamin Abrahao»
Panoramique vers la gauche, on voit Abrahao plan taille qui boit lui aussi a une table en écoutant la radio, un rosaire à la main.
Abrahao (vidant son verre et parlant tout haut) : *« Moi, Jamil Ibrahim, je jure de réussir. Maintenant tous me tournent la tête, mais moi être un homme fait de gloire, toi, hé toi là-bas regarde ce pêcheur que je suis, ce pêcheur a été le bras droit de Padre Cicero à Juazeiro. Tu me crois pas? Ce pêcheur a filmé Lampiao. Maintenant tous me tournent la tête, tous… »*

Le sentiment de perte d'identité d'Abrahão s'exprime ici, par le fait qu'il se parle à lui-même en s'appelant, non plus par Benjamin Abrahão mais Jamil Ibrahim, sont prénom arabe. La confiscation du film par les autorités brésiliennes a pour effet psychologique de le priver de l'identité brésilienne qu'il s'était construite.

Dans d'autres films, la dépossession n'est pas consécutive à une perte, elle est donnée d'emblée comme évidence à accepter : par exemple la liberté dont ne jouissent pas les esclaves, qui eux se veulent libre (20 et 24). La perte du pouvoir (J. Fernandes et Xica da Silva (20) ou encore Carlota (28) retournée au Portugal) est aussi l'occasion d'un difficile remaniement identitaire. Plus métaphoriques, la perte d'objets inertes et palpables comme un violon bourré de diamants ou un passeport (33) un vieil uniforme SS, des baskets et un baladeur (30) révèlent aussi ce à quoi renvoie la possession et dépossession d'objets toujours métaphorique.

L'exemple de Sabado est très évocateur de cette problématique : dans un vieil immeuble délabré du centre ville, arrive un samedi, une équipe de tournage pour y réaliser un clip publicitaire[72] à l'intérieur du hall possédant un ascenseur classé patrimoine artistique. Magda, qui fait partie de l'équipe de tournage se trouve enfermée dans un ascenseur en panne, tandis que son collègue Aîmar part à travers les couloirs et les étages de l'immeuble, à recherche de celui qui pourrait venir à bout de cette panne. De cette confrontation entre deux mondes, celui des nantis (le monde du spectacle :l'équipe technique et les acteurs) et celui des démunis (le monde de la réalité :les habitants de l'immeuble délabré) va apparaître un transfert d'objet passant d'un monde à l'autre pouvant être schématisé de la façon suivante :

Tableau VII : circulation des objets

transfert d'objet d'un monde à l'autre dans Sabado :	
Du monde du spectacle au monde de la réalité :	**Du monde de la réalité au monde du spectacle :**
• Les baskets de Aîmar (« échangés » de force contre celles d'un jeune sur le toit de l'immeuble) • La montre de Aîmar (volé) • Le baladeur d'Aïmar (donné en échange d'information) • Des habits donnés au figurant pris dans la foule (figurant coiffé, rasé maquillé rhabillé de la tête au pied, il ne fera pas l'affaire pour le clip, mais gardera le tout).	• Les baskets du jeune échangées contre celles d'Aïmar (il ne les gardera sûrement pas) • L'homme d'Alcatraz veut offrir un oiseau à Aïmar.(il refuse) • le figurant (venu de la foule) ne fait pas l'affaire dans le monde du spectacle ;

[72] Notons au sujet de ce clip qu'il se tourne donc dans l'espace d'appartenance des démunis mais qu'il exclu complètement cet autre qu'ils représentent : deux mannequins au look très européens vantent les méritent de l'eau de toilette *« winter ».* Cette même exclusion de l'autre dans le discours publicitaire, se retrouve dans Um trem para as Estrelas : *« c'est l'air de Paris qui souffle sur votre corps* ».

Deux remarques s'imposent à la lecture de ce tableau et viennent corroborer le lien existant entre objet et identité : d'une part, le monde de la réalité est avide de produit - référent du monde du spectacle, posséder des objets est une des façons de se sentir appartenir au monde auquel renvoie l'objet. d'autre part, Le monde du spectacle rejette ce qui vient du monde de la réalité. Quant à l'uniforme SS récupéré par le gardien de l'immeuble, nous pouvons considérer qu'il fait partie d'un autre monde - celui d'un pouvoir cauchemardesque d'hier - qui souligne le danger de la fascination des objets dont on ne connaît le sens. le monde de la réalité « hérite » du cauchemar d'hier par ignorance.

La représentation spatiale de la dépossession, est lorsqu'il s'agit de dépossession de liens affectifs, retraduite comme nous l'avons évoqué en terme de traversées d'espaces ou de création de nouveaux espaces (le Quilombo, par exemple). La dépossession d'objets identitaires, va avoir souvent pour traduction spatiale, un arrêt une rupture, un retour en arrière ou un enfermement : sans son passeport, Alex ne peut quitter le Portugal (33) sans les diamants Igor (33) va être blessé ou trouver la mort, les chansons volées d'Espirito (2) ou le film censuré de Benjamin Abrahão (40) vont comme nous l'avons souligné, les déposséder d'eux-mêmes en annonçant leur mort prochaine. Enfin, les objets servant de monnaies d'échange entre les deux mondes de Sabado n'accélèrent en rien la libération de Magda coincée dans un des ascenseurs.

3. Différences physiques : le handicapé comme figure de l'entre-deux

Au sein de notre corpus, un certains nombre de personnages secondaires ou plus périphériques, sont atteint de handicaps sensoriels - les aveugles et sourds muets - de handicap moteurs ou de privation physique - personnages en chaise roulante et cul-de-jatte - et de handicap mental. Certains de ces personnages, par leur simple présence et par les liens qui se créent autour d'eux, nous offrent un regard particulier sur la diégèse.

A. Les aveugles

Les plus nombreux sont les aveugles. Lorsqu'ils font parti du Sertão, leur cécité est un contre point symbolique à l'intense luminosité du Sertão, rappel de la brûlure du soleil. Prisonniers de leurs ténèbres intérieurs, leurs dires, leurs actes ou leur destin sont métaphoriques de la violence infernale du Sertão : ainsi, c'est à un aveugle, Julio, qu'Antonio das Mortes (4) raconte le massacre des fidèles et c'est au même aveugle qu'il va demander sa route pour arriver jusqu'à Corisco et le tuer. De même des aveugles témoignent du désir de garder la foi et de la violence de la misère dans les premières images de Os Fuzis. Le colonel Horacio (11), aveugle lui aussi, est celui par lequel la violence et la folie s'abattent sur Jardim das Piranhas. De même, le père aveugle de Dada (35) M. Vincente auquel Corisco va voler sa fille, est en train de découper une bête morte et de dégager délicatement ses yeux qui serviront de billes aux enfants, lorsque telle une furie Corisco arrive et menace. L'aveugle Aderaldo (35) projectionniste du film « la passion du Christ » chez les cangaceiros, verra la colère de ceux-ci se déchaîner autour de ce film et des tirs portés sur l'écran de projection. Quant à l'aveugle qui s'occupe de Tico (36) il sera tué par une balle perdue au cour de l'attaque des cangaceiros sur la place du village.

Dans d'autres films, l'aveugle est le détenteur d'un savoir ignoré des autres et d'un langage particulier lui permettant d'exprimer de façon métaphorique, ce savoir : l'oncle Julio (16) aveugle et infirme possède le savoir sur la lignée incestueuse à laquelle il appartient. Nous avons déjà rapprocher sa cécité à celle d'Oedipe et nous pouvons penser que la façon dont il exprime ce savoir - en racontant l'épidémie de choléra écho métaphorique de l'épidémie de peste qui ravage Thèbes - se conclut par son énigmatique question : quels temps sont ces temps qui arrivent ? L'aveugle conteur de O Amuleto de Ogum est celui qui, à travers son conte, exprime un savoir sur l'au-delà et ses choses obscures. Conteur également, Julio, l'aveugle de Deus e o Diabo na Terra do Sol est celui qui raconte l'histoire, en chanson off. *« Tout cela, je le vois mieux grâce à mes ténèbres »* dira-t-il en parlant du sang versé dans le Sertão.[73]

[73] A.BRASIL dans Cinéma e literatura Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro 1967, p. 51 compare ce film à la littérature « de cordel » typique de la région (petits feuillets d'histoires du folklore, le plus souvent, vendues sur les marchés populaires où s'établissent aussi les chanteurs poètes qui improvisent leurs

Enfin, les aveugles, comme la mère de Dream (26) - qui rêve d'une télévision couleur - sont parfois là pour porter physiquement en eux l'aveuglement psychique d'un autre personnage, en l'occurrence celui de son fils qui rêve des Etats Unis et de son « way of life ». Cette qualité faisant du handicapé, le porteur du symptôme d'autrui se retrouve quelque soit le handicap. C'est le cas en particulier pour le sourd et muet José (43) qui met en relief, par sa présence, les problèmes de communication du monde des entendants. L'enfant débile (16) tué par Joana est également le symptôme d'une lignée incestueuse et malade.

B. Les nains

Les nains sont également souvent représentés : ils se tiennent très souvent dans l'entre-deux du monde des adultes et du monde des enfants. Monde du plaisir et monde de des amusements, mondes eux-mêmes toujours divisés en lieu de joie et lieu de douleur: un nain dans un bordel ou gardien dans une boîte de strip-tease (19, 26) le nain noir et esclave d'André, l'enfant qui s'amuse à faire de lui son cheval (24) et enfin, le nain bouffon de la cour portugaise.

C. Handicapés moteurs

Parmi les handicapés moteurs, il est intéressant de remarquer que les personnages en chaises roulantes entretiennent parfois un lien étroit à l'enfermement : le directeur de la prison (23) où se trouvent Molina et Valentin, la femme de celui qui se fait appeler l' « homme d''Alcatraz" » (30) et qui passe ses journées enfermées dans son appartement , sorte de grande cage à pigeons ; Maria (39) après sa détention va rejoindre le groupe de militants politiques en partance pour l'exil, en chaise roulante.

Stigmatisés de façon immédiate par leur handicap, tous les personnages ci-dessus et d'autres à travers les films constituent un des visages de l'étrangeté, de l'autre différent mais qui, comme nous le voyons, de l'autre finalement très proche

---

histoires chantées) en faisant du film, l'expression cinématographique de cette littérature populaire et de l'aveugle, l'interprète de l'improvisation.

parce qu'ils cristallisent en eux, nos désirs et nos craintes, réalisant ainsi la figure de l'étranger dans toute sa complexité :

« Si tolérance et intolérance sont liées à l'étrangeté de sexe, de comportement et d'ethos ou de nation, c'est parce qu'elles sont liées à cette radicale impropriété qui est notre lot (...) cherchant ainsi notre singularité là où nous ne la trouvons pas parce qu'elle n'y est pas (...) Parce que l'étranger est en effet celui qui nous met à nu, qui nous montre par où nous sommes passés, par où nous passons et par où nous passerons, par quels exils, nous qui nous croyons les légitimes d'un propre et d'une appartenance. »[74]

4. Fonctions des personnages étrangers

L'étude des personnages stigmatisés nous amène à réfléchir sur les fonctions qu'ils assument au sein des différents films dans lesquels ils s'immiscent .

Nous voyons émerger trois grandes fonctions principales aux frontières ténues : la fonction de figure du destin, la fonction de figure de la dissidence et fonction de figure métaohorique de la condition humaine.

A. La figure du destin

Une fonction de **figure du destin** est étayée par un rapport particulier à la vie et à la mort. Les femmes du corpus sont bien nombreuses - bien que pas les seules - a avoir cette fonction. Quelques exemples nous montrent comment cette fonction s'instaure. Celle-ci peut-être pressentie ou déléguée :

« Dieu ne m'a pas donner assez de forces pour explorer tous les pêchés de cette maison, mais quelqu'un doit le faire ! (...) Dieu ou le diable t'a envoyée...fini ce que tu as commencé » va dire la vieille Olimpia à Joana (16) qui effectivement sera la figure du destin précipitant l'éclatement de la lignée incestueuse. Dans O Beijo da Mulher Aranha nous retrouvons ce même rapprochement entre la femme et la mort, à travers l'histoire de cette femme araignée qui vit sous les tropiques et recueille un naufragé, qu'elle soigne en pleurant. *« Pourquoi ?* » demande Valentin à Molina qui lui répond qu'il se pose trop de questions. La femme araignée annonce par sa

[74] J. BORREIL, *« le Verbe Absent » in* La Tolérance, Revue Autrement, ED. Autrement, Paris 1991, p.155

présence le passage du concept de destin à celui de fatalité[75]. Sa présence correspond à l'annonce de la mort très proche pour Molina comme pour Valentin. Alex (33) va également remplir cette fonction auprès de Paco, qu'elle conduira au pays maternel, au pays des morts. *« Je ne suis pas ta mère ! »* va-t-elle lui répéter au moment-clé de leur rencontre : elle n'est pas sa mère, elle ne peut lui donner la vie c'est donc la mort qu'elle va lui offrir. Euridice (44) tout comme Inês - voir la séquence étudiée page 26 - sont elles aussi des figures du destin, parées de leurs déguisements elles s'inscrivent dans l'idée selon laquelle « le destin peut être pensé comme un vêtement qui habille l'individu ou comme un spectacle représenté sur la toile »[76]. Notons quant à Vitoria (3), Rosa (4) Laura (11), qu'elles sont davantage l'incarnation du destin déchiré des hommes que la pièce maîtresse qui annonce un basculement.[77]

Mais les femmes ne sont pas les seules à faire figure de destin : Josué, l'enfant de Central do Brasil va être celle de Dora. Par sa rencontre, la vieille femme va se réconcilier avec son passé et devenir autre. De même Corisco comme Lampiao (4) comme Coriana (11) vont être les figures du destin d'Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiros. *« Lampião était mon miroir ...après j'ai tué Corisco et tout est fini »* dira Antonio das Mortes. Les cangaceiros seront cette rencontre narcissique des doubles de lui-même qu'il s'agira d'envoyer à la mort pour échapper à la folie.[78]

B. Figure de la dissidence

Une fonction de **figure de la dissidence** étayée par un rapport particulier aux différentes formes de pouvoir est une autre des fonctions de ces personnages. Nous

[75] Comme l'indique S BALLESTRA-PUECH étudiant l'analogie entre toile d'araignée et le tissage des Parques *in* Les Parques, Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale Edition Universitaire du Sud, Toulouse, 1999.
[76] Idem p.100
[77] A propos d'elles, G.Rocha dit « *Les femmes du Cinéma Novo ont toujours été en quête d'une issue vers l'amour étant donnée l'incompatibilité entre la faim et l'amour (...) » Esthétique de la Faim* cité in S. PIERRE, Glauber Rocha Cahiers du Cinéma, collection auteur, Paris, 1987, p.124. Les films étudiés ici, nous laissent penser que les femmes traduisent plutôt cette faim, dont Rocha dit qu'elle constitue l'essence de la société latino-américaine, en devenant elles-mêmes l'expression du manque auquel renvoie toute faim.
[78] NATHAN *op.cit.* p. 45 à 68

retrouvons ici la dissidence politique, religieuse ou institutionnelle[79] . Lamarca (27) est une de ces figures : il déserte l'armée pour devenir le révolutionnaire utopiste qui pense pouvoir changer l'ordre injuste du monde brésilien. Entre deux déserts, celui de Suez et celui du Sertão de Bahia, sa dissidence aura pour raison la fidélité à ses principes personnels plutôt qu'aux normes politiques et institutionnels : « *Traître ? être loyal, qu'est-ce que c'est ? Etre loyal c'est se taire devant les pires injustices ?Etre loyal c'est être contre le peuple ? J'ai toujours voulu être un militaire et je ne cesserais pas de l'être. Mais je change de camp : je passe du côté des exploités ».* Comme Lamarca, Gaucho (5) a déserté l'armée pour se retourner, au prix de sa vie, contre elle à Milagres *« on ne meurt bêtement que lorsqu'on meurt de faim pas quand on meurt par balle »* dira-t-il à Luiza. Les jeunes militants de MR8 (39) se pose la dissidence politique comme nécessité collective : à un copain ayant refusé l'engagement politique pour se consacrer au théâtre d'Ibsen , Fernando, le révolutionnaire dira que *« un jour, quand sera racontée l'histoire de notre époque, tout le monde saura qu'un groupe de personnes a pris les armes pour lutter contre la dictature (...) tout le monde ne se sera pas caché dans une Maison de Poupées ! »*

La dissidence religieuse est parfaitement illustrée par Corisco (35) au cœur du Sertão où l'exaltation religieuse est poussée à l'extrême. Dissidence, ayant pour cause première la mort de son enfant. : « *Je ne crois pas en Dieu le Père. Il n'est pas tout-puissant, Il n'a pas créé la terre et le ciel. Je ne crois pas en Jésus Christ* (...) *ni en la vie éternelle ! »*

La dissidence des personnages aura des conséquences au niveau du groupe, éclaté ou consolidé et au niveau individuel (risques de torture ou de mort, d'écartement de bannissement).

Derrière la dissidence, se retrouvent des positions de principes. Quels enjeux sous-tendent cette affirmation commune aux dissidents, des principes comme prévalants à la norme ?

« L'enjeu personnel, dans le besoin de sauvegarder ou reconstruire une image de soi (...). Enjeu institutionnel, dans la mesure où derrière cette image de soi se joue la mise en œuvre d'un rôle social (...). Enfin enjeu fondamental derrière le besoin d'une

[79] M. DAVID-JOUGNEAU, Le dissident et l'institution ou Alice au Pays des normes, Harmattan, Paris 1989

réaffirmation à la fois objective et symbolique des principes comme fondement de toute identité sociale, lié au pacte social sous-jacent. »[80]

C. Figure métaphorique de la condition humaine

Enfin, une fonction de **figure métaphorique de la condition humaine** étayée par un rapport particulier à l'homme, constitue une autre des fonctions de ces personnages. Comme nous avons pu l'observer, les personnages stigmatisés - et plus particulièrement au travers de la traque, de la mélancolie, de la dépossession - viennent figurer l'homme face à la mort, à la fragilité, l'éphémère et à l'absurde de la vie.

Le tableau en annexe 5, illustre cette métaphore de la condition humaine assurée par les personnages : regardons leurs trajets les gains et pertes obtenues, les morts figuratives des deuils nécessaires pour poursuivre une avancée. Nous remarquons d'emblée que la motivation la plus essentielle, celle de la simple survie mène le plus souvent à la perte, à la mort et à l'errance tout comme la motivation mélancolique d'un travail de deuil à effectuer (perte d'un des parents entraînant un voyage). La motivation consistant à accomplir un destin grandiose est finalement propice à l'enfermement, la violence et la mort. Vouloir changer l'ordre du monde mène à l'exil ou à la mort. Ces morts sont parfois extrêmement claires dans leurs symboles : Vinicius (26) erre dans la nuit à la recherche d'un amour perdue. Au bout de sa traversée il aura perdu son ami « Dream », ses rêves et ses illusions. De même Tieta de retour dans son village natal verra mourir un préfet et son père, qui vingt-six ans auparavant l'avait expulsée. La loi (du père) trop rigide doit mourir pour que Tieta puisse un jour revenir pour y être enfin acceptée. Enfin, la mort des bêtes du Sertão pour Vitoria, Fabiano et les enfants (3) renvoie à leur propre mort. Vitoria ne dit-elle pas : « *On va continuer à vivre comme ça ? fuir comme des bêtes...on est pas des bêtes...»*

Exilés d'une conception normative de l'individu, les personnages étudiés dans ce chapitre, tout comme les personnages étrangers au sens géographiques du terme, étudiés dans le chapitre précédant et qui parfois sont les mêmes, mettent en

[80] Idem P.117-118

exergue - à travers leur rapport à soi, l'autre et à l'espace mais aussi à travers les figures qu'ils assument - les fonctions phoriques [81] , c'est à dire les fonctions de porte-symptôme, de porte-rêve, de porte-parole ou de porte-idéal d'une collectivité, nous amenant à nous interroger avec A.Milon sur la pertinence de réduire l'étranger à sa conception géographique ou psychosociale, plutôt que de l'élever au rang de personnage conceptuel, « c'est-à-dire une réalité qui donne sens au territoire qui l'entoure. »[82]

[81] Pour un développement de ce concept, voir R. KAES Le groupe et le sujet du groupe, éléments pour une théorie psychanalytique du groupe Dunod, Paris 1993 et Les théories psychanalytiques du groupe, Que Sais Je, P.U.F . Paris 1999

[82] A. MILON dans L'étranger dans la ville, du rapp au graff mural Sociologie d'Aujourd'hui P.U.F, Paris 1999p. 31. Million analysant à la lumière de G.Simmel, la figure de l'étranger dans l'urbanité française se demande « *Finalement doit-on faire de l'Etranger un type psychosocial comme l'immigré, le Beur ou le Français de la deuxième génération, ou n'est-il pas plutôt un personnage conceptuel au sens où Deleuze et Guattari définissent le personnage conceptuel (...) ? »*

CHAPITRE 2
ARTICULATION ENTRE L'INDIVIDUEL ET LE COLLECTIF : L'AUTRE COMME STRUCTURE ET CONDITION D'ELABORATION IDENTITAIRE

Le concept d'identité collective met en relief le lien intime qu'entretien l'identité avec la mémoire[83] et donc l'histoire transmise de génération en génération sous forme de mémoire et d'oubli[84]. Cette mémoire se construit autour de représentations. Les représentations concernant l'origine, l'histoire et la nature d'un groupe donné ou d'une société donnée sont produites et partagées par ses membres au même titre que la langue. Ces représentations collectives, souligne Moscovici, vont perdurer à travers les générations et exercer sur les individus une contrainte dans le sens où c'est dans le cadre des représentations dominantes d'une société que l'individu est tenu de penser et d'exprimer ce qu'il est[85]. Encore une fois, individuel et collectif ne sauraient être entièrement dissociés. C'est précisément l'intrication du collectif et de l'individuel dans la construction identitaire que nous étudierons dans cette deuxième partie de notre recherche.

Nous aborderons dans la première partie de ce chapitre, la représentation de l'*origine* du Brésil dans l'analyse de la relation à l'Autre collectif - Blanc, Indien ou Noir - en nous attachant à dégager la façon dont le cinéma rend compte de ces rencontres intergroupes. Cette analyse nous permettra de dégager quelques éléments marquant de l'identité collective brésilienne. Nous aborderons ensuite dans la deuxième partie de ce chapitre l'étude de la représentation collective de la *nature*

[83] Voir J. CANDAU Mémoire et identité, P.U.F. Paris 1998.
[84] Idem, p. 126 Candau propose une explication à la transmission de l'oubli d'une génération à l'autre : « *Les membres d'une société cherchant à faire tabula rasa du passé avant de le transmettre pensent favoriser l'émergence d'une nouvelle identité. Ce n'est pas sans danger : à trop vouloir oublier on risque de devenir soi-même « oublié de l'histoire (par exemple : les harkis) »*
[85] S. MOSCOVICI S. « Des représentations collectives aux représentations sociales » in JODELET D. (dir) op.cit p. 65 - 67.

du Brésil. Pour ce faire, nous analyserons la façon dont les personnages, au travers de leurs discours, définissent ce pays. Objet de discours et de représentation collective, le Brésil ainsi appréhendé, constituera le cadre collectif dans lequel l'individu exprime son identité. Dans cette étude de l'individu face au groupe, nous tenterons d'analyser en quoi la parole ou la quête individuelle d'un personnage peut être interprétée comme la métaphore de miroirs, mirages ou impasses du collectif. Enfin, la troisième partie de ce chapitre, sera consacré à la relation à Soi et élaboration du Soi à travers l'Autre. Nous partirons de l'observation de la quête identitaire de certains personnages pour dégager les principaux mécanismes d 'élaboration de soi et analyser l'incidence des relations duelles dans la construction de soi.

I. Relations intergroupes : Indiens, Noirs et Blancs L'identité collective

Vers 1500[86], moment de la « découverte » du Brésil la population d'autochtone est estimée à cinq ou six millions répartis en différents groupes linguistiques. De l'autre côté de l'océan, la conquête du monde par les Européens a pour cadre, l'esprit de la Renaissance. C'est l'époque de l'invention de l'imprimerie et de l'apparition de livre qui révolutionnent les modes d'approches du savoir, de la dissection de cadavres humains qui fait naître la chirurgie d'Ambroise Paré, de la révolution copernicienne qui établie que la terre n'est pas au centre du monde et de la réforme protestante qui gagne du terrain. Les conquêtes vont contribuer à transformer le visage du monde paradoxalement au moment où doctrine humaniste de la renaissance fait de l'homme et du fondement des valeurs morales, des valeurs suprêmes. Mais l'homme dont il s'agit n'est ni Indien, ni Noir. De 1500 à 1900, soixante-quinze à quatre-vingt-quinze pour cent des Indiens ont été éliminés, sur les vingt pour cent restants, un tiers « disparaissent » durant la première moitié du XXème siècle[87]. Entre la deuxième moitié du XVIème siècle et 1850, date officielle de l'interdiction de la traite brésilienne, on estime à environ 3 500 000 le nombre de captifs Noirs introduit au Brésil.[88]. C'est entre autres, à partir de cette « rencontre » historique entre les Indiens, les Blancs et les Noirs que va s'élaborer progressivement l'identité brésilienne. Les termes « Blanc », « Indiens » et « Noirs » sont simplificateurs :- les Indiens étaient subdivisés en de nombreux peuples possédant des langues et cultures diverses, les Noirs provenaient de différent pays d'Afrique possédaient des langues et cultures diverses, les Blancs étaient des Portugais, Hollandais, Français, Espagnols...- mais s'ils paraissent abusifs nous ne

[86] L'idée selon laquelle le roi Jean II connaissait l'existence du Brésil et pour cela avait insisté pour déplacer le méridien de division du monde entre Portugais et Espagnols, lors du traité de Tordesilhas en 1994 est évoqué par P. LEGLISE-COSTA « La circulation des formes dans les pays de langue portugaise, quelques repères architecturaux » *in* Les Amériques et l'Europes Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, 1985, p 102.
[87] D. RIBEIRO D., Os Indios e a civilização Libraria Civilização Brasileira, 1970
[88] K.M. de QUEIROS MATTOSO, Etre esclave au Brésil (XVIe - XIXe siècle) L'Harmattan, Paris, 1979, p.58.

conservons de cet emploi que ce qu'il suppose de rapport à une altérité vécue comme fondamentalement différente au moment précis où prend naissance cette « rencontre » historique.

Dans cette partie de notre recherche, il sera essentiellement question de quatre films rapportant des données ou événement historiques se situant entre le XVIème et le XVIIIème siècle. Como era Gostoso meu Francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos est une fiction construite à partir de témoignages des religieux ou aventuriers du XVIème siècle nous retraçant l'image de l'Indien telle qu'elle s'exprimait dans les écrits d'alors. Xica da Silva (1976) de Carlos Diegues est l'adaptation d'une pièce de 1959 d'Antonio Calado, retraçant l'histoire d'une esclave du XVIIIème siècle devenue, pour un temps et grâce à une relation sentimentale, une femme de pouvoir. Quilombo (1984) de Carlos Diegues retrace la rébellion d'esclaves du XVIIème siècle, leur fugue vers le *quilombo* de Palmares d'où émergent les figures historiques de Ganga Zumba et Zumbi. Enfin, Hans Staden (1999) de Luiz Alberto Pereira est l'adaptation des mémoires du voyageur allemand du XVIème siècle capturé par les Indiens cannibales Tupinambas[89]. Il s'agira à travers ces films de dégager ce qui est dit ou montré des rapports intergroupes blancs, noirs et indiens constitutifs de l'identité collective brésilienne, de mettre ces éléments dégagés en rapport avec l'Histoire afin d'analyser la place de chacun dans cette conscience.

1. Rencontre entre le Blanc et l'Indien

« Au Brésil, peut-être plus qu'ailleurs, l'histoire des Amérindiens est celle d'une longue agonie. Depuis l'arrivée des Européens - essentiellement des Portugais -, la population indienne est passée de 5 à 7 millions d'individus à environ 230 000.»[90]. La connaissance que nous possédons des Tupi-Guarani est essentiellement dû aux chroniques de voyages et correspondances de religieux du XVIème siècle[91].

---

[89] H. STADEN Nus, féroces et antropophages [1557] traduction française Métaillier, Paris, 1979.
[90] M. LEMOINE, Les 100 portes de l'Amérique Latine, [1989] Ed.de l'Atelier, Paris, 1997, P. 24.
[91] Les principales références étant : les pères jésuites Nobrega et Anchieta dont la correspondance est rapporté dans P.M, da NOBREGA, Cartas do Brasil e mais escritos, [1570] Coimbra 1953, (S.LEITE, org.).et P.J. de ANCHIETA, Cartas Informaçoes, Fragmentos Historicos e Sermoes, [1554-68]Rio de Janeiro, 1933 ; Les capucins Français : Cl. ABBEVILLE de Histoire de la mission des pères Capucins en Isle de Maragnan et terre circonuoysine où est traicté des singularitéz admirables et des Moeurs merueilleuses des Indiens habitants ce pays F.Huby, Paris, [1614] Paris, 1929 et Y. d'EVREUX Suite de l'Histoire des choses plus mémorables advenues en Marangnan, Es année 1613&1614 F.Huby, 1615 ; L'hugenot Français, J. LERY, Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil [1578] Bibliothèque Romande, Lausanne 1972 ; A. THEVET, Les singularités de la France Antarctique, [1671] La découverte, Paris 1983 ; l'artilleur Allemand, H. STADEN, Nus, féroces et

A. Le Brésil, lieu de dissolution identitaire

Como era Gostoso meu Francês fait référence aux différences sources bibliographiques mentionnées ci-dessus, pour construire l'histoire d'un Français , Jean, capturé par les Tupinambas. Le film est entrecoupé de cartons où viennent s'inscrire diverses citations des auteurs et témoins du XVIème siècle.

Les premières images du film nous donnent une vision de la rencontre des Blancs et des Indiens, en insistant sur le contexte de guerre entre groupes Indiens différents - les Tupinambas « ami »[92] des Français contre les Tupinimquins « ami » des Portugais - après une série d'affrontement, le Français d'abord surpris par les Tupininquins est capturé et emmené par les Tupinambas qui le prennent pour un Portugais.

Como era Gostoso meu Francês. Extérieur jour - La captivité
0 :19 :07 à 0 :10 :36

Carton : citation de Padre Anchiéta : *« ils sont comme des tigres orgueilleux avec ce que leur donnent les français. Leur nature est cruelle, amie de la guerre et ennemie de toute paix .»*

1.Plan moyen, travelling arrière, le Français attaché à un bâton est tiré par des indiens de chaque côté. Ils arrivent dans un enclos. Le Français s'arrête. Sebaipepe,une indienne entre dans le champ, lui tend des bâtons. Au 1er plan on peut apercevoir un hamac, l'indienne l'entraîne avec elle sous un abri, le Français s'assied dans le hamac. Les autres indiens sortent du champ puis traversent à nouveau le champ dans une ronde rituelle autour de l'abri. L'indienne met de la poudre sur le bâton que tient le Français. Cunhanbebe, le chef Indien, entre dans le champ, il est de profil.

Cunhanbebe (en langage indien) : *« les maracas ont prophétisé que nous capturerons un puissant Portugais. Le voici ! Il vengera la mort de mon frère Tapirucu. »*

Le Français (se levant) : *« moi Français ! »* (l'Indien le repousse à terre, un travelling avant sur L'Indien)

Cunhanbebe: *« Il ment ! S'il était Français, il ne tuerait pas les Tupinambas. Les Français apportent des hachettes et des peignes qu'ils échangent contre du bois et du poivre ».*

2.Gros plan du Français de profil, face à lui, la main de l'Indien qui tient un collier.

Cunhanbebe(off) : *« Il n'a rien de tout cela. Il est Portugais, ami des Tupininquins »* (le collier que tient Cunhanbebe est saisit par la main de l'Indienne, travelling arrière jusqu'à un plan moyen des trois personnages. Au 2nd plan, d'autres Indiens. Sebaipepe noue de collier autour du cou du Français assis dans le hamac.)

Cunhanbebe : *« Il mourra à la 8ème lune ».* (Il sort du champ ainsi que les autres Indiens. L'Indienne se met devant le hamac et tend à manger au Français).

Différents éléments de cet extrait méritent notre attention. Tout d'abord, la citation du Père Anchieta, (*« Ils sont comme des tigres orgueilleux avec ce que leur donne les Français »*) tout comme celle de Cunhabebe (*« Les Français apportent des hachettes et des peignes qu'ils échangent contre du bois »*) fait état du système de troc qu'établissent

antropophages, Métaillé, [1557] Paris 1979. Enfin, l'esclavagiste Portugais, G. SOARES de SOUZA, Tratado descriptivo do Brasil em 1587, Rio de Janeiro 1851.

[92] Ces alliances étaient très éphémères, ainsi c'est a partir de 1531 qu'à la suite de divergences diverses, les Tupinambas vont rompre avec les Portugais et prendre parti pour les Français qui

les Français avec les Indiens. C'est de procéder au troc que donne aux Français leur identité. Outre le jugement très négatif du Portugais sur les Indiens (*« Leur nature est cruelle, amie de la guerre et ennemie de toute paix »*) nous y décelons la rivalité franco-portugaise à l'œuvre[93]. Le prenant pour un ennemi Portugais, le Français est condamné à mort. Cette condamnation fait un écho métaphorique à l'incapacité des Français de s'établir - d'exister et d'être reconnus - dans la région. Cunhambebe fait référence à la prophétie des maracas pour confirmer sa conviction qu'il s'agit bien d'un Portugais. Les prophéties dans la société Tupinamba avait un rôle essentiel, à savoir de médiation entre le groupe et son organisation avec le monde des humains mais aussi des esprits et des animaux.[94]. S'il est condamné à mort, le Français n'en est pas moins privé de femme : la sœur de Cunhambebe va être sa compagne tout le temps de sa captivité. La femme est présentée comme un élément de métissage.

A partir de ces quelques éléments relevés dans cet extrait nous pouvons remarquer que le Brésil est d'abord présenté comme un lieu de conflit, d'intérêt et de rapport de pouvoir, des Indiens entre eux, des Blancs entre eux et des Indiens et Blancs entre eux. Nous remarquons ensuite qu'il est un lieu d'identité fragile et niée ou jugé négativement - les Indiens sont « cruels » et « orgueilleux », le Français n'est pas un Français et les Portugais représentent ce qui doit être exterminé par les Tupinambas - . Cette dissolution de l'identité, préfigurative de la mort, va être également à l'œuvre lorsque le Français, au bout de quelques mois, va s'inscrire, par le biais de l'invention d'un ancêtre commun, dans l'histoire des Tupinambas.

---

tentent de s'implanter dans la région et se trouvent en conflit ouvert avec les Portugais. Voir M. CARELLI, Brésil, épopée métisse, Gallimard, Paris 1987, p.25.

[93] Refusant de reconnaître le bien fondé du traité de Tordesilhas - qui donne en partage cette région du monde à l'Espagne et le Portugal - les Français vont tenter, en vain, de s'implanter dans cette région.

[94] Voir C. FAUSTO « Fragmentos de historia e cultura Tupinamba » *in* Historia dos Indios no Brasil, CARNEIRO DA CUNHA (dir), Editora Schwarcz, 1992, p381 - 396. Plus particulièrement p. 387.

<u>Como era Gostoso.meu Francês</u> - Extérieurs Jour/Nuit.

0 :20 :46 à 0 :23 :17

1. Plan poitrine du Français couché dans son hamac. En transparence, on devine sa compagne Sebaipepe.

Le Français (en langage indien): *« parle-moi de Maïri le Grand Caraïbe ton ancêtre. »*

Sebaipepe : *« Celui qui nous a enseigné à faire le feu ? »*

Le Français : *« Et quoi d'autre ? »*

Sebaipepe : *« Il a aussi appris au Tupinambas à s'épiler...*

Le Français (touchant sa barbe, pensif et parlant en français) *: « poil... »*

Sebaipepe : *« Et à vaincre les ennemis...(travelling avant sur le visage de l'Indienne en transparence derrière le hamac)...à planter le manioc, à boire le cauïm. Ils nous ont aussi appris....*

2.Plan moyen : dans une rivière, Sebaipepe maquille le Français maintenant épilé, cheveux coupés et sans barbe.

Sebaipepe (voix off) : *« ...à faire des maisons...Nous vivions comme des bêtes. »*

3.Plan large : Sebaipepe et le Français transportent un tronc d'arbre. Travelling arrière jusqu'à un enclos à l'intérieur duquel en plan moyen, des Indiens s'affairent.

Le Français (voix off en Français) : *« Il bâtit une maison en bois-brésil et il montra que chaque famille pourrait en avoir une pareille. La maison bâtie par le nouveau Dieu était plus solide et plus durable que....*

4.Plan large : le Français et Sebaipepe ont posé le tronc à terre. Le Français travaille ce tronc avec une hache.

Le Français (voix off en Français) : *« ...que les anciennes huttes. Quand il pleuvait dehors, il ne tombait à l'intérieur aucune goutte. »*

5.Plan moyen : Suspendu à une poutre fixé au sol, le Français, face caméra, tente d'accrocher une poutre perpendiculaire, Sebaipepe, de dos, lui tend de quoi nouer les poutres.

6. Contrechamp : au 1er plan le Français de dos, au second plan, Sebaipepe qui le regarde.

Le Français (voix off en Français) *« ...Au lieu de paille, et de palissades en tronc d'arbre... »*

7. Plan moyen. La nuit : danse rituelle des Indiens. Fumée.

Le Français (voix off en Français) *« ...le nouveau Dieu à fait apparaître un petit village de muraille en pierre* (panoramique d'accompagnement des Indiens regroupés en cercle) *...avec des rues et des places, une caserne pour les guerriers et un château pour le conseil des chefs... »*

Les Indiens (en chœur) : *« Hé ! »*

Un Indien (face caméra plan taille): *« Les Tupinanbas, ne peuvent pas oublier leurs ennemis jusqu'à l'heure de leur mort. Portugais, ennemis ! Tupininquins, ennemis ! »*

8. De groite à gauche, en enfilade, des Indiens de profil. Au centre, en plan moyen face caméra, le français - alors barbu et aux cheveux longs - qui marche sur les braises d'un brasier.

Sebaipepe (voix off) : *« Les hommes envièrent le Dieu et décidèrent de le tuer. Ils le firent sauter à travers les flammes. »*

9.Retour au plan 3. A l'intérieur de l'enclos. A l'arrière-plan, du feu et de la fumée.

10. En plan moyen : la maisonnette construite par le Français qui brûle.

Sebaipepe (voix off) : *« Il tomba et mourut brûlé ».*

11.Plan large : du haut d'un rocher, le Français se jette dans la rivière, rejoint Sebaipepe. Ils s'embrassent.

12. Plan moyen : le Français et l'Indienne dans une pirogue.

Sebaipepe (voix off) : *« de sa tête sortirent le tonnerre et la tempête. »*

L'assimilation du Blanc par l'Indien est d'abord une assimilation identitaire avant d'être une assimilation anthropophage. Nous sommes donc en présence d'une double assimilation : le Français assimile la culture Indienne - il est d'ailleurs épilé et parle en Tupi et, s'il est pris pour un Portugais c'est en Indien qu'il va mourir à la fin

du film[95] - et l'Indien assimile le Français lors du rituel anthropophage. Le partage d'un récit commun, originaire d'une histoire où un Maïré - un Français - se confond avec un Caraïbe - chef Indien - est le premier signe d'assimilation[96]. Pourtant, un examen attentif du récit raconté à plusieurs voix, nous donne quelques précieuses indications sur l'impossible rencontre des opposés - blanc et indien -

En schématisant le récit pour le rapporter à sa plus simple expression nous obtenons un récit qui peut être divisé en quatre temps.

1) Un ancêtre commun qui transmet des savoirs-êtres et des savoirs-faires qui transforment l'Indien en homme (*« nous vivions comme des bêtes »*) : maîtrise du feu, agriculture et épilation établissent une séparation entre l'homme et l'animal.

2) une nouvelle organisation spatiale va permettre aux hommes, dans un premier temps, de posséder une habitation à caractère végétal (*« il bâtit une maison en bois-brésil »*) permettant aux hommes de se protéger de la nature (*« Quand il pleuvait dehors, il ne tombait à l'intérieur aucune goutte »*). Dans un deuxième temps, une habitation à caractère minéral (*« un petit village de muraille en pierre »*) va permettre aux hommes de se défendre contre les hommes (*« une caserne pour les guerriers et un château pour le conseil des chefs »*)

3) Jaloux du pouvoir du Dieu les hommes décident de le tuer à travers la mise à l'épreuve du feu où il chutera.

4) La mort du dieu sera à l'origine du tonnerre et de la tempête.

En résumé, nous avons donc : temps1 : passage de l'animal à l'homme ; temps 2 : gestion de la condition d'homme face à la nature et face aux semblables ; temps 3 : l'homme face à dieu ; Temps 4 : chute du dieu et présage d'anéantissement de l'homme .

Ces quatre temps du récit outre qu'ils évoque l'ascension et la chute de l'homme, possèdent pour principale caractéristique d'être construits, au niveau iconique et sonore sur des oppositions, séparations et complémentarités :

Remarquons tout d'abord la présence des quatre éléments souvent présents dans les récits cosmogoniques : Le feu (cadeau de l'ancêtre, fumée des indiens, cabane

[95] En récitant comme lui apprendra sa compagne Sebaipepe, une phrase rituelle chez les Indiens condamnées à être mangés *« Après ma mort mes amis viendront me venger, il ne restera aucun de vous sur cette terre ».*

[96] Dans les mythes amérindiens, l'homme blanc diffère d'autres étrangers ou enemis dans le sens où il est un mutant indigène, quelqu'un qui a fait partie du groupe indien et qui donc est de la même origine. M.CARNEIRO DA CUNHA, « Introdução a uma historia indigena » *in* CARNEIRO DA CUNHA op.cit p. 18.

qui brûle et brasier ardent), l'eau (la pluie et la rivière), la terre (plantation du manioc), l'air (tonnerre et tempête).

L'agencement de ces éléments va contribuer à nous donner une vision paradoxale du monde indien ; une vision paradisiaque - le couple dans la rivière ainsi que l'idée d'une terre fertile - et une vision d'enfer - la chute dans le feu, les flammes qui dévorent la cabane, le brasier ardent -.

Ces visions paradoxales s'intensifient par l'opposition classique entre le nocturne, évocateur des ténèbres et le diurne évocateur de la lumière. Une autre coupure temporelle est assurée par Sebaipepe : *« nous vivions comme des bêtes »* instaure une pensée réflexive sur un avant et un maintenant (passage de l'animal à l'homme) chez les Indiens tandis que se joue pour le Français tout comme pour les Indiens un devenir entre un maintenant et un après (passage de la vie à la mort).

Nous avions repéré dans le temps 2 du récit, une séparation spatiale entre l'habitation à caractère végétal et l'habitation à caractère minéral. Une autre séparation spatiale nous est donnée par l'enclos dans lequel se trouve les Indiens et l'au-delà de l'enclos dans lequel se trouvent le Français et Sebaipepe (plan3 et plan9).

B. Le Brésil, espace d'anéantissement et d'impossible rencontre

Remarquons pour conclure sur cet extrait, deux éléments importants : premièrement, la maison en bois que se construisaient le Français et Sebaipepe, emblématique de véritable rencontre, va être ravagée par les flammes. Deuxièmement, la danse rituelle (plan 7) permettant à un Tupinamba de réaffirmer que les Portugais et les Tupininquins sont des ennemis, va prendre tout son sens à la fin du film, où sur un carton, le spectateur peut lire une citation de Men de Sà, Portugais et troisième gouverneur du Brésil, datée de 1557 : *« J'ai combattu et je n'ai épargné aucun Tupininquim. Ils furent étendus sur la plage alignés. Les morts occupaient près d'une lieue ».* Dans leur anéantissement, les Tupininquims rejoignent les Tupinambas, tout deux exterminés par les Portugais, tout comme le Français avait rejoint le destin des Portugais capturés. Les oppositions initiales (Tupininquins x Tupinambas et Français x Portugais) sont dès lors effacés puisque les Blancs vont

avoir un destin commun - être dévorés - et les Indiens, un autre - être exterminés - ramenant ainsi l'affrontement à l'autre à une opposition entre le Blanc et l'Indien.

2. Rencontre entre le Blanc et le Noir : l'asservissement

C'est le manque apparent d'or, d'épices et de pierres précises au Brésil récemment découvert par les Européens, qui va être à l'origine d'une monoculture exigeante - d'abord celle du sucre - à laquelle sera associé l'esclavage des Noirs[97]. Entre 1502 et 1860, plus de 9 500 000 Africains seront conduits de force vers les Amériques et le Brésil figure alors comme le plus grand importateur d'hommes noirs.[98] Entre le XVIème siècle et 1850 date officielle de l'abolition du trafic, trois millions et demi d'esclaves sont transportés au Brésil[99]. C'est au cours du XVIème siècle que l'importation d'esclave est la plus forte. Dès les premiers temps de l'époque coloniale, Hollandais, Français, Anglais viennent alimenter la demande du marché de l'Afrique[100]. Lorsqu'ils ne meurent pas au fond des cales des négriers ou encore du *banzo*[101] quelque temps après leur arrivée au Brésil, les esclaves n'ont d'autre choix que celui de se soumettre ou de se révolter. Les *Quilombos* , espaces collectifs que gagnaient les esclaves en fuite, vont apparaître dès le XVIème siècle.

A. La révolte et l'insoumission, la création des Quilombos

« Le *quilombo* (...) ne naît jamais d'un plan prémédité ; il naît spontanément, il peut rassembler dans un même refuge, Noirs africains et créoles, esclaves ou même libres, victimes de quelque loi discriminatoire. (...)Population extrêmement variée donc, que celle de ces *quilombos*. Elle se cache le plus souvent en milieu rural, à des points d'accès difficile, loin des villes, des routes, des plantations. C'est le cas du célèbre *quilombo dos* Palmares installé au XVIIe siècle (...) »[102]

[97] K. M. de QUEIROS MATTOSO, op.cit. p.18.
[98] Idem p.19
[99] ibid. p.38
[100] ibid p.19
[101] Nostalgie mortelle des esclaves Africains. Pequeno Dicionario Brasileiro da Lingua Portuguesa
[102] M.K. de QUEIROS MATTOSO op.cit. p. 181

C'est cet épisode de l'histoire que raconte Quilombo et dont l'extrait suivant est riche d'éléments décrivant le déchirement identitaire et psychologique, dans lequel se trouvent les esclaves.

Quilombo. Extérieur jour. La rébellion des esclaves

0 :02 :12 à 0 :06 :27

1.Plan serré : Au 1er plan ;un esclave replié sur lui-même, la tête et les poings pris entre deux poutres serrées en étau. Au 2nd plan, les jambes et main du tortionnaire, serrant l'étau. Du sang dégouline le long du dos de l'esclave.

2. Plan large : sur la gauche, l'esclave à quatre pattes torturé, le tortionnaire debout face à lui, sur la droite, Madame Olimpia assises dans un fauteuil, qui lit à voix haute sous un abri. A ses côtés debout , Gongola, une jeune esclave enceinte. A l'arrière-plan, le vaste champ de canne-à-sucre.

Madame Olimpia (lisant à haute voix) : *« On tord ensuite la pièce jusqu'à ce que la bouche saigne....*

3. Gongola en gros plan. Des larmes coulent sur ses joues. Elle garde un visage impassible.

Madame Olimpia (off) : *« en serrant de plus en plus l'anneau placée sur l'appareil digestif...*

4. Madame Olimpia en gros plan de profil. Elle lit à voix haute.

Madame Olimpia : *« ...de cette façon, l'esclave souffrira le châtiment qu'il mérite...*

5.Retour plan 3. Gongola.

Madame Olimpia (off) : *« ...sans que sa vie soit menacée ou que sa capacité de travail soit amoindrie...*

6.Plan moyen : un esclave nain à quatre pattes sert de cheval à André, un enfant d'une dizaine d'années, qui s'amuse. Un curé est en train de lire. A l'arrière-plan des esclaves font tourner la corde avec laquelle s'amusent d'autres enfants.

Madame Olimpia (off) : *« ce qui a le mérite de protéger....*

7. L'esclave torturé en plan serré, s'écroule. Son dos est ensanglanté. Son corps toujours pris dans les poutres.

Madame Olimpia (off) : *« ...La propriété de son maître et possesseur ».*

Le tortionnaire (off) : *« Madame !.... »*

8.Madame Olimpia en plan moyen. A ses côtés Gongola a posé sa main sur son ventre.

Madame Olimpia (levant les yeux) : *« Quoi ? ! Il est mort ?* (elle se tape la cuisse)*...Il ne pouvait pas me faire un coup pareil ! »*

Un esclave (surgissant de l'arrière-plan jusqu'à elle) : *« Madame Olimpia ! Madame Olimpia ! Votre mari vous fait savoir qu'un officier Hollandais vient d'arriver à Santa Rita, qu'il faut que vous fassiez ranger la maison ! »*

Madame Olimpia (se relevant et parlant d'un ton enjoué) : *« Les Hollandais ! Ici à Santa Rita ! Chez moi !* (regardant à l'arrière-plan et s'adressant à son fils)*...André ! André, ou vas-tu ?* (l'enfant file dans l'arrière-plan).

9. Plan moyen : André qui s'engouffre dans la plantation, entre les cannes-à-sucre, tirant avec lui, le nain esclave. Ce dernier tente de résister.

L'esclave nain : *« André, ta mère t'appelle ! »*

André (tirant d'avantage sur l'esclave) : *« Viens, je veux voir à quoi ressemble ces Hollandais ! »*

10.Madame Olimpia en gros plan de profil.

Madame Olimpia: *« André !* (s'adressant à Gongola)*...Gongola, va chercher André, va le chercher ! »*

11. Plan large : un chemin entre les cannes à sucre en enfilade de chaque côté de l'écran. Au bout du chemin, Gongola qui avance.

Gongola : *« André ! André ! »*

12.Gros plan d'un esclave noir, Ganga Zumba, qui a son bras autour du cou d'un contremaître noir. Il le retient de force.

13. Plan large : une clairière au milieu des plantations. Autour de l'esclave et du contremaître, d'autres esclaves forment un demi-cercle. Ils regardent la bagarre qui éclate entre les deux hommes. Au pied des deux hommes, M. Aroroba, un vieil esclave noir est effondré à terre. Le contremaître s'effondre mort par terre.

14. Un esclave spectateur en gros plan.

L'esclave (s'adressant à Ganga Zumba): *« T'es fou ! »*

15. Plan moyen : Ganga Zumba, M. Aroroba à terre et des esclaves en arrière plan.

Ganga Zumba : *« Il allait tuer M. Aroroba ! ...* (l'esclave spectateur entre dans le champ, travelling avant)*...Je ne pouvais quand même pas laisser M.Aroroba mourir sous les coups de bâtons ! »* (Ganga Zumba et l'esclave spectateur sont en gros plan).

L'esclave (à Ganga Zumba) : *« T'es nouveau ici, tu viens d'arriver à Santa Rita. Tu n'imagines pas ce que tu vas souffrir pour ce que tu viens de faire ! »*

Ganga Zumba (souriant) : *« On pourrait s'enfuir ! »*

L'esclave : *« Fuir ? Pour où ? »*

16. M. Aroroba, le vieil esclave à terre, en plan américain.

M. Aroroba : *« Je veux mourir...Moi, je préfère mourir ! ...* (Ganga Zumba entre dans le champ, se penche sur le vieil homme, pose sa main sur son épaule)*...je vais... »*

Ganga Zumba (l'interrompant) : *« Mourir ? Non M. Aroroba, pas mourir ! »*

17.Plan large : la plantation de canne-à-sucre. Un Noir arrive en courant vers la caméra.

Le noir (affolé) : *« Quelqu'un arrive ! »*

18. Contrechamp :des esclaves le regardent en plan moyen. Ganga Zumba entre dans le champ en gros plan par le bas de l'écran (il se relève), il regarde de toutes parts.

Ganga Zumba : *« Si on se réunissait tous.... »*

19.Plan large : un chemin entre les plantations. Les Hollandais, accompagnés par le Portugais maître des lieux, sont suivit par des militaires hollandais et leurs esclaves prisonniers et enchaînés les uns aux autres. Ils sont précédés par une esclave transportant des affaires de son maître portugais.

20. En enfilade et plan américain, les esclaves enchaînés.

21.L'officier Hollandais et le Portugais en plan américain avancent face caméra (travelling arrière).

Le Portugais : *« J'ai besoin de plus d'esclaves, ici à Santa Rita, si vous étiez d'accord pour me vendre vos prisonniers... »*

Le Hollandais : *« Non, non, je ne peux pas ! Ils appartiennent au Gouverneur qui a financer notre expédition à Palmares. »* (le travelling arrière s'arrête ainsi que les deux hommes, face à la caméra).

Le Portugais (face caméra, interpellant une esclave qui marche devant les deux hommes , hors champ) : *« Dandara ! Dandara ! »*

22. Contrechamp : l'esclave Dandara, en plan américain. Elle se retourne vers la caméra. Elle transporte entre autres choses, une épée, des gobelets et une bouteille.

Le Portugais (off) : *« Dandara ! De l'eau-de-vie ! »*

23. L'officier et le Portugais en plan américain au 1er plan. Au 2nd plan, leurs hommes. Dandara entre dans le champ tendant le gobelet au Portugais. Elle y verse l'eau-de-vie, puis en propose au Hollandais qui refuse d'un signe de tête. Dandadara passe au 2nd plan.

Le Portugais : *« Vous étiez à combien d'hommes à monter jusqu'à Palmares ? »*

Le Hollandais : *« 200, 300, peut-être encore davantage. »*

Le Portugais (se retournant en riant puis s'adressant à nouveau au Hollandais) : *« Quel résultat désastreux ! »*

24. Plan large : arrivées à la clairière au bout du chemin entre les plantations, le Portugais entre de dos dans le champ.

Le Portugais : *« ici, il devait y avoir des nègres au travail ! ...*(se retournant vers la caméra)*...Dandara ! appelle les contremaîtres ! »*

25.Un esclave surgissant des cannes-à-sucre en plan taille lance un cri perçant. D'autres esclaves sortent d'entre les cannes-à-sucre.

26. En plongée et plan d'ensemble : Les Hollandais, ses hommes et le Portugais attaqués par les esclaves.

27. L'Officier Hollandais, en plan taille, retenu de force par un Noir. Un autre entre dans le champ et l'assomme.

28En plan moyen : Un Noir transpercé par l'épée d'un militaire Hollandais.

29.Plan américain : Un Noir assomme un contremaître.

30. Un Noir en gros plan égorge un blanc.

31.Plan américain des esclaves enchaînés qui se débattent contre les Hollandais.

32.Plan large : le Portugais, un contremaître, Ganga Zumba surgit. Les deux hommes se retournent vers lui. Le contremaître se jette sur lui, Ganga Zumba le transperce.

Le Portugais (se tournant vers la caméra) : *« Dandara ! Mon épée ! »*

33.Contrechamp :Dandara en gros plan , elle regarde vers le bas.

34. L'épée en gros plan. La main de Dandara prend l'épée.

35. Plan moyen de Dandara qui avance ¾ face caméra.

36. Ganga Zuba en gros plan. Il sourit rêveur.

Ganga Zumba (dans un murmure pour lui-même) : *« Dandara... »*

37. Dandara de profil en plan américain qui transperce le Portugais (hors champ).

38.Le Portugais ¾ dos transpercé par Dandara qui est en face de lui. Travelling avant jusqu'à un plan poitrine de Dandara.

39. Plan d'ensemble : sur le chemin entre la plantation, des hommes morts et Acauiba, un esclave qui va d'un cadavre à l'autre pour ramasser les armes et épées.

40. Le hollandais mort, en plan taille, la main de Acauiba arrache la croix de bois qu'il porte autour du cou. Panoramique ascendant : l'esclave contemple la croix en souriant.

Analysons brièvement cet extrait afin d'en dégager l'essentiel :

Nous pouvons commencer par dégager trois espaces géographiques et psychologiques dans lesquels se déroulent les différentes actions.

L'espace 1(du plan 1 à 10) est présenté comme un espace de loisir des Blancs - des enfants jouent, une femme lit à voix haute - dans lequel un esclave Noir est torturé à mort.

L'espace 2 (du plan 12 à 18) est présenté comme l'espace de travail des Noirs - esclaves ou contremaître - où l'un d'eux va se révolter contre le traitement cruel que fait subir un contremaître à un vieil esclave.

L'espace 3 (du plan 24 à 40) est l'espace 2 transformé, par l'arrivée des Blancs Européens, en espace d'affrontement entre les Noirs et les Blancs.

La transition d'un espace à un autre est assurée d'abord par Gongola , l'esclave enceinte (plan 11) puis par Dandara qui ouvre le chemin des Portugais et Hollandais vers la clairière (plan 19 à 23). Nous reviendrons plus précisément sur cette idée de la femme Noire comme élément de transition d'un espace culturel à un autre, ultérieurement.

Si nous regardons d'un peu plus près les éléments mis en relief dans ces différents espaces, nous remarquons une donnée intéressante concernant l'affrontement Blanc et Noir:

L'espace 1 nous éclaire sur la perception de l'Autre en tant que Noir ou Blanc : car en effet les Portugais se trouvent face à deux altérités : l'esclave torturé à mort est un « sous humain » , il n'a pas de valeur en soi si ce n'est le fait d'être une propriété de son maître qui dispose de lui à sa guise tout comme un enfant disposerait d'un jouet (cf. plan 6 où un esclave nain sur lequel monte un l'enfant). Chaque Noir est d'ailleurs présenté comme appartenant à quelqu'un. Les Hollandais, sont une autre altérité, l'enfant André va d'ailleurs se dépêcher de voir « *à quoi ressemble ces Hollandais »* mais la réaction qu'éprouve Madame Olimpia en apprenant qu'ils se trouvent chez elle à Santa Rita nous permet de penser qu'ils sont perçus comme des invités d'honneur. Précisons que, précédant cet extrait, un carton explicatif rappel que l'histoire se déroule dans un domaine du Pernambuco « vers 1650 durant la guerre entre la Hollande et le Portugal pour le contrôle de la région ».

L'espace 2 fait état de tensions entre Noirs : les esclaves devant obéir au contremaître Noir.

De ces tensions internes (Portugais - Hollandais et esclaves noirs et contremaître noirs) l'espace 3 va retenir sur ce qui était sous-entendu par les éléments de l'espace 1. Portugais et Hollandais affrontent les Noirs. Les Blancs sont unis dans un même destin - celui de l'asservissement du Noir - tout comme les Noirs sont unis dans un autre destin - être esclave et se révolter ou mourir -.

L'inscription de l'homme - Noir ou Blanc - dans cet espace-temps qui caractérise la période de l'esclave est, dans cet extrait de film, très intéressante dans ce qu'elle nous relève de tension et de désir de fuite et de malaise. En effet, nous pouvons rassembler les différents éléments présents dans cette séquence précédemment découpée en trois espaces de la façon suivante :

Tableau VIII : l'espace brésilien pour les Noirs de Quilombo

Un espace qu'il faut quitter	**Un temps incertain et précaire au regard de nouveaux arrivants**	**L'inévitable affrontement Blanc-Noir : entre soumission, désir de mort et révolte**
• Pour découvrir l'Autre : *« André, André ou vas-tu ? »* (l'enfant . Plan 8) *« je veux voir à quoi ressemblent ces Hollandais »* (plan 9) • Pour devenir autre : *« Fuir pour où ? »* (les esclaves - plan 15)	• Les Hollandais arrivent avec les prisonniers • Ganga Zumba vient d'arriver et se révolte contre le contremaître • Dandara est de retour et elle va tuer le maître portugais	• L'esclave torturé • Le contremaître, à la solde des patrons Blanc, vaincu • la mort désirée par le vieil esclave (plan 16) • l'affrontement entre blancs et noirs.

B. La ruse sexuelle comme élément de volonté de puissance

Outre la révolte qui mènera à la création du Quilombo finalement anéantit, de quel autre moyen dispose le Noir pour se faire reconnaître ? De la séduction qui, à l'instar de la révolte va se révéler précaire et illusoire. Xica da Silva relate un épisode historique du XVIIIème siècle et relayé par la légende jusqu'à nos jours : João Fernandes de Oliveira est nommé par le ministre marquis de Pombal, contrôleur des

impôts du district de Tijuco. L'homme va devenir richissime et sa relation avec sa maîtresse noire Xica da Silva, exubérante et aimant le luxe va conduire João Fernandes à devoir rendre des comptes à la cour portugaise et être interdit de séjour à Tijuco où Xica finira pauvrement ses jours. L'extrait suivant est emblématique de la toute relative liberté que produit l'affranchissement d'un esclave.

<u>Xica da Silva</u>. Extérieur jour. L'exclusion de Xica

0 :48 :09 à 0 :50 :34

1.Plan américain et travelling arrière : Xica, habillée comme une dame de la cour. Parée de bijoux et de dentelles blanches, lettre d'affranchissement à la main, elle avance fière et souriante suivie d'autres esclaves habillées en jaune et en blanc, à travers les ruelles de Tijuco. (Bande son : musique « Xica da Silva »).

2.Plan large : l'arrivée de Xica et des esclaves. L'Intendant se retourne sur l'arrivée de Xica (à l'arrière plan). Un camelot noir, vendeur de coffre en rotin les suit des yeux.

3.Plan poitrine de l'intendant regardant Xica passer. Elle traverse le champ. L'Intendant la suit des yeux. (musique « Xica da Silva »).

4.Plan moyen, dans une ruelle, au 1er plan, des nobles (un couple et une jeune fille) se tournent et sont obligés de se pousser à l'arrivée de Xica et des esclaves.

Xica (narguant le noble) : *« Comment allez-vous cher monsieur ? »* (sans attendre de réponse elle le dépasse et avance toujours, en passant en gros plan dans le champ, avant de se trouver dos à la caméra et poursuivre son avancée. Au 2nd plan, une église, des personnes sur le parvis. Panoramique ascendant : Hortensia sort sur le balcon de l'église).

5.En plongée - caméra subjective à partir du balcon de l'église - : arrivée triomphale de Xica.

6.Plan américain de Hortensia outrée sur son balcon. Elle se retourne et rentre en claquant la porte qui donne sur le balcon.

7.Plan américain en légère plongée de Xica. Elle tient le pan de sa robe et monte les marches donnant sur le parvis de l'église.

8.Plan large : devant l'église. En bas des marches, les esclaves (dos à la caméra). En haut des marches, Xica et d'autres personnes. Le prêtre sort de l'église en compagnie d'Hortensia.

9.Plan américain du prête, ¾ profil, derrière lui, Hortensia.

Le prêtre (s'adressant à Xica hors champ) : *« J'aurais préféré ne pas être obligé à ça, Mme Xica.... »* (Xica entre dans le champ de profil)

Xica (toujours souriante et fière) : *« Mme Francisca da Silva. »*

Le prêtre : *« Je ne peux pas vous laisser entrer. »*

Xica : *« Vous ne pouviez pas ! ...(*elle lui tend sa lettre d'affranchissement, le prêtre la prend)*...Je sais que les esclaves ne peuvent pas aller à l'église... »*

10.Gros plan Hortensia souriante et victorieuse.

Xica (off) : *« mais, figurez-vous que maintenant je suis libre. Une libre femme de la cour portugaise ! ».*

11. Plan serré de Xica et le prêtre de profil face à face. A l'arrière-plan, un Noir les regarde.

Le prêtre (embêté) : *« Félicitations, mais ça ne change rien. »*

Xica (qui ne sourit plus) : *« Comment ? »*

Le prêtre : *« L'entrée dans l'église n'a rien à voire avec le fait d'être esclave ou libre. Le règlement précise que seuls les blancs depuis six générations, peuvent fréquenter l'église ! »*

Xica : *« Quoi ? »* (elle baisse les yeux.

Le prêtre : *« Excusez-moi, mais c'est le règlement. »*

12.Plan large en contre plongée.

Le prêtre (s'adressant aux fidèles sur le parvis) : *« Allez, allez, entrez....*(un noir descend les marches, une noire vient tenter de vendre des fleurs à Xica - qui les chasse d'un geste de la main - l'Intendant monte le marches, retire son chapeau devant Xica)*...allez, Monsieur l'Intendant, on attendait plus que vous ! »* ; (Ils entrent et la porte de l'église est refermée).

13. Plongée : les esclaves en bas des marches, dos à la caméra , qui regardent Xica.

14. En plan taille et contre plongée, Xica se tourne vers l'église.

Xica (criant et s'approchant de la porte de l'église) : *« Allez tous en enfer ! ! ! ...*(s'adressant à ceux qui la regardent)*...cette église à été construite avec l'argent de mon homme, si je veux je peux la faire peindre en noir à l'extérieur comme à l'intérieur !* (elle avance puis se retourne)*...Salauds ! ! ! »*

Dans cette séquence, nous relevons différents éléments en plaidant en faveur de l'idée d'inaccessibilité du monde blanc pour le Noir. Xica, à travers sa tenue, manifeste clairement le désir d'appartenir au groupe dominant que forment les blancs. Ce désir d'appartenance se traduit également par l'appropriation d'un langage et d'une attitude qu'elle pense être celle de ce groupe (plan 4) et qui la conduit à une réaffirmation identitaire (plan 9 *« Madame Francisca da Silva »*) la coupant définitivement du statut auquel elle appartenait en tant que Noire (*« Je sais que les esclaves ne peuvent pas aller à l'église, mais figurer vous que maintenant je suis libre »*) et auquel elle prétend maintenant (*« une libre femme de la cour portugaise ! »*)

Xica ne cherche pas à bouleverser l'ordre injuste du monde brésilien d'alors, elle cherche dans se monde, où elle-même s'entoure d'esclaves, a appartenir au groupe de ceux qui ont le pouvoir. Sa soif d'affirmation nous est d'ailleurs livrée dans le plan 14. Ce n'est pas la reconnaissance des siens que cherche Xica - qui balaye d'une main la vendeuse de fleurs, et qui n'a aucun regard pour le vendeur de coffre en rotin - c'est la confirmation de son nouveau statut. Elle devra pourtant redescendre les marches de l'église pour regagner la place métaphorique que gardent les esclaves (plan 8) : le bas des marches. En contrepoint symbolique, une femme blanche est à sa fenêtre, en haut de l'église.
Xica da Silva représente la ruse féminine pour accéder au pouvoir. Elle est finalement prisonnière de la fascination qu'elle éprouve pour ce qui la rejette. Cette ambiguïté de Xica vis-à-vis des Blancs est relayée par la bande-son où la joyeuse chanson de Jorge Ben Jor fait de Xica, dupe de l'avoir et du pouvoir, un personnage mythique, en somme, une référence. Dans ce même film, Teodoro - esclave en fuite qui a l'occasion nargue João Fernandes et rachète avec l'or qu'il extrait, la liberté de la mère de son enfant - représente la révolte et la tentative de subversion d'un pouvoir. Ces modes d'appropriation du pouvoir par les Noirs vont être inefficaces l'un comme l'autre : Théodoro sera capturé et Xica sera condamnée à se cacher du regard d'autrui.

3. Assignation des places : le Blanc, le Noir et l'Indien

La mise en perspective des éléments significatifs de l'affrontement des trois groupes humains - Indiens, Européens et Africains - nous permet de dégager une assignation des places réservée à chacun de ces groupes. Mais observons pour commencer, l'espace dans lequel se déroule cet affrontement. Comme nous l'avions souligné à propos de Como era Gostoso meu Francês le Brésil est présenté comme lieu d'un double affrontement, inter et groupe :

Tableau IX : Brésil, terre d'affrontement intra et intergroupe

Film	**Affrontement intra-groupe**	**Affrontement intergroupe**
Como era Gostoso...	Portugais-Français Tupinambas-Tupinanquins	Blanc-Indien
Hans Staden	Allemand - Français Tupinambas-Tupinanquins	Blanc-Indien
Xica da Silva	Noirs (Xica) et Noirs (esclaves) Portugais - Brésiliens	Blanc-Noir
Quilombo	Portugais-Hollandais Noirs (affranchis) et Noirs (esclaves)	Blanc-Noir

L'affrontement entre intra-groupe Blancs et intergroupe associant les Indiens et les Blancs, est lié à un affrontement pour conquérir l'espace brésilien où l'exploiter au maximum - dans le cas de Xica da Silva, où la couronne portugaise envoie ses agents à Tijuco pour reprendre ce qui lui revient - . L'affrontement intergroupe Blanc-Noir est davantage celui d'un rapport de pouvoir entre le maître, pour le maintien de son statut, et l'esclave pour accéder à la liberté. Nous remarquons ici, une première différence importante dans la représentation des rapports entre Blancs et Indiens et Blancs et Noirs : dans le premier cas, il s'agit d'anéantir les hommes pour conquérir leur espace, dans le second d'asservir les hommes pour maintenir un pouvoir au sein de cet espace.

Cette représentation de l'espace brésilien comme lieu d'affrontement est à mettre en parallèle avec l'idée d'un paradis terrestre : nature édénique, comme nous l'avons vu à propos de Como era Gostoso meu Francês, ou terre fertile et riche, comme le souligne par exemple le carton qui ouvre le film Xica da Silva : *« ...quand l'or et les*

diamants étaient extraits du fond des rivières.... », terre d'avenir et de devenir où, en somme, tous les rêves semblent permis :

« Avant d'avoir une existence propre, nous avons commencé par être une idée européenne. Il n'est pas possible de nous comprendre si on oublie que nous sommes un chapitre de l'histoire des utopies européennes »[103]

A. Rencontres et métissages, la femme et la circulation des objets signifiants

1°) Les femmes noires, porteuses d'un avenir brésilien :

Si nous regardons maintenant la place du Noir et de l'Indien dans cet espace brésilien qu'ils révèlent être un espace de domination blanche, nous remarquons que la femme Noire ou Indienne[104] cristallise en elle la situation d'aliénation qui finit par en faire l'élément du métissage brésilien. Elles usent de ruse (sexuelle dans le cas de Xica) ou d'affectivité (les pleurs des Indiennes au départ et à l'arrivée des Français) pour obtenir la faveur des blancs. « Elles considèrent comme un honneur de dormir avec les blancs »[105]. La femme comme relais du métissage est un élément qui a été abondamment souligné par différents ouvrages traitant de la constitution de la société brésilienne[106]. Cet élément est également repris dans Xica da Silva et Quilombo par la présence de femmes noires enceintes. C'est là une deuxième différence entre les Noirs et les Indiens : les femmes noires sont davantage représentées comme porteuse d'un avenir brésilien : dans Xica da Silva, Téodoro, l'esclave en fuite, paye pour l'affranchissement de Celeste qui est enceinte, dans

[103] O. PAZ « littérature de fondation » 1961 cité par C. CALLIGARIS, « Brésil, pays du futur de qui ? » *in* D'un insconscient post-colonial s'il existe, Association Freudienne Internationale, Maison de l'Amérique Latine, Paris, 1992, p.196.

[104] J.YEE dans Clichés de la femme exotique (un regard sur la littérature coloniale française) l'Harmattan, Paris 2000, livre une intéressante recherche sur la perception de la femme « exotique » par les colons. Voir en particulier, le chapitre V « le métissage » p. 285-333

[105] Père ANCHIETA « lettre à Laynes » cité par G. FREYRE, Maîtres et esclaves (la formation de la société brésilienne) [1952]Gallimard, Paris 1974 p.98

[106] Idem, ch.IV « l'esclavage nègre, la sexualité et la famille brésilienne » p. 261-369. L'auteur y analyse le rôle matriciel de reproductrice mais aussi de nourrice de la femme noire, rôle dont les influences sont des plus larges : « *La nourrice noire fit souvent avec les mots ce qu'elle faisait avec les aliments : elle les triturait, leur enlevait les arrêtes, les os, les aspérités, ne laissant pour la bouche de l'enfant que les syllabes molles. De là ce portugais des petits, qui surtout dans le nord du Brésil, est un des parler les plus doux du monde. »* p. 317

Quilombo, Gongola, l'esclave de Madame Olimpia est enceinte de celui qui deviendra Zumbi dos Palmares.

2°) Les objets convoités et leur perte d'efficacité

Le métissage culturel humain peut trouver son expression dans la représentation cinématographique d'un métissage culturel particulier, que constitue la circulation d'objets signifiant d'un monde à l'autre. Nous pouvons, à partir des extraits précédemment étudiés, dresser un rapide inventaire d'objets quittant leur monde d'appartenance pour en gagner un autre et suivre leur destin.

Monde Indien		**Monde Blanc**		**Monde Noir**
Peigne	←	**Parure**	→	Vêtements de la cour et chaussures de Xica
Hachette (troc) et poudre convoitée	←	**Les Armes**	→	Volées par l'esclave de Quilombo
		Les objets religieux	→	La croix, arrachée par l'esclave de Quilombo
Bois et poivre	→	Objet de troc		

Les objets en gras sont ceux qui sont convoités et qui circulent, les flèches donnant le sens de la circulation.

Nous pouvons remarquer que le monde blanc convoite essentiellement les ressources naturelles de la terre brésilienne, c'est cette convoitise qui conduira à vouloir posséder la terre et à être esclavagistes afin d'en extraire le maximum. Qu'en est-il de cette convoitise ? l'histoire, bien évidemment, nous a renseigné sur la question, mais à l'image une donnée intéressante surgit des extraits étudiés pour affirmer cette terre brésilienne comme lieu d'instauration du pouvoir portugais. Il s'agit de l'installation des formes architecturales européennes[107] : le village fortifié (Como era Gostoso meu Francês), l'église baroque (Xica da Silva), le domaine colonial (Quilombo) : l'espace appartient déjà au monde blanc. Le monde Noir comme Indien convoite les armes, objet de pouvoir offensif et défensif. Mais que deviennent ces armes dès lors qu'elles quittent le monde blanc ? Inopérantes : les Indiens seront anéantis ainsi que les esclaves fugitifs du Quilombo. Au niveau de la

[107] Voir P. LEGLISE-COSTA P., op.cit. p 97-102.

parure, les peignes, comme objet de troc, sont aussi insignifiants que les gants ou bonnet rouge qu'offrait Colomb aux Indigènes[108] ; Par contre le vêtement de dame de la cour de Xica, ainsi que ses chaussures - signe d'affranchissement -, représentent pour l'héroïne une ascension sociale. Pourtant, tout comme les armes, cette tenue se révèle inopérante pour accéder à l'église et donc intégrer le monde blanc. Enfin, la croix que ramasse l'esclave lors du massacre des Hollandais et qu'il observe longuement avant de s'en approprier (cf. l'extrait analysé) va elle aussi s'avérer inopérante : l'esclave sera tué. Nous pouvons observer que dès lors qu'ils quittent le monde blanc, les objets revêtant une fonction de protection sont inefficaces. Nous interprétons cette donnée comme un témoignage supplémentaire de la difficulté de la rencontre des mondes blancs, indiens et noirs.

B. Forclusion et refoulement identitaires

Nous avons relevé dans les films étudier dans ce chapitre, deux différences entre les Noirs et les Indiens vis-à-vis du Blanc, à savoir l'asservissement - du noir qui est un esclave - contre l'anéantissement - de l'Indien qui cède son territoire - et la représentation d'une descendance en gestation chez la femme noire - contre sa non représentation - chez l'Indienne - . Ces différences font partie des éléments nous faisant penser que dans l'identité collective brésilienne, la place du Noir n'est pas la même que celle de l'Indien alors même que ces deux places s'originent à partir de celle occupée par la domination blanche . Zilà Bernd dans un récent et passionnant ouvrage traitant de l'histoire de la littérature brésilienne[109] développe l'idée selon laquelle cette littérature, mettant en œuvre des dispositifs d'exclusion, a inventé l'Indien et occulté puis exclu le Noir. Nous pensons que l'invention, l'occultation et l'exclusion sont les artifices de mécanismes psychologiques plus profonds que sont la *forclusion* et le *refoulement.* Cette distinction terminologique à l'aide de concepts psychanalytiques, nous semble pertinente dans la mesure où elle insiste sur une différence de nature et de degré de l'objet expulsé du champ de la conscience et va nous permettre de plus, d'intégrer à l'explication de ces mécanismes, d'importants

[108] T. TODOROV, La conquête de l'Amérique (la question de l'autre) Seuil, Paris, 1982, p.50
[109] Z. BERND, Littérature brésilienne et identité nationale (dispositifs d'exclusion de l'Autre), l'Harmattan, Paris, 1995, p. 47-66.

éléments de l'histoire brésilienne, à savoir les lois adoptées en faveurs des Indiens et des Noirs.

1°) Définitions des termes et extraction du champ psychanalytique[110] *:*

Afin d'étayer notre réflexion, reprenons la définition que donne, de la forclusion et de son rapport au refoulement, Laplanche et Pontalis[111] : « terme introduit par Jacques Lacan : mécanisme spécifique qui serait à l'origine du fait psychotique ; il consisterait en un rejet primordial d'un « signifiant » fondamental (...) hors de l'univers symbolique du sujet. La forclusion se différencierait du refoulement en deux sens : 1) Les signifiants forclos ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet ; 2) Ils ne font pas retour « de l'intérieur », mais au sein du réel, singulièrement dans le phénomène hallucinatoire. »

Nous retiendrons que contrairement au refoulement, qui est une opération par laquelle le sujet repousse dans l'inconscient des représentations liées à une pulsion[112] , les objets de la forclusion ne sont pas intégrés à l'inconscient et il n'y a donc pas de retour de l'intérieur sous forme de symptôme, lapsus, acte manqué - comme c'est le cas pour les éléments refoulés - mais de retour de l'extérieur - là où ils sont projetés - sous forme, par exemple, d'hallucination.

Rappelons que c'est la situation de *castration* en temps qu'épreuve de séparation et de vécu de l'expérience du manque et faisant suite à l'illusion de toute-puissance, qui va déboucher sur la *Loi symbolique de l'interdit ou loi du père* comme loi brisant cette illusion de toute-puissance. C'est la non apparition de cette loi ou non intégration de cette loi qui fait que la représentation de la castration sera forclose. Cette loi non

[110] Ce sont les valeurs conceptuelles qui nous intéressent ici. La situation de castration inhérente à l'illusion de la toute puissance et la loi venant briser celle-ci est, pensons-nous, non pas un épisode de la vie infantile mais un épisode pouvant se représenter plusieurs fois au cours d'une vie. Ne suffit-il pas, parfois, de peu de chose - un objet convoité par exemple - pour brusquement revivre cette « illusion de toute puissance » ?

[111] J. LAPLANCHE J. B. PONTALIS, Vocabulaire de la psychanalyse, [1967] P.U.F.Paris, 1998, p.163 - 164.

[112] Idem p. 392.

intégrée est ce que Lacan a désigné sous le nom *de Forclusion du Nom-du-Père*. Le *Nom-du-Père* représentant n'importe quel signifiant venant instaurer l'interdit.

2°) Lois de l'interdit et constitutions d'une conscience collective, créations ou adoptions comme retour du refoulé et retour du rejet :

Revenons à notre problématique initiale en prenant en considération les films mais également l'histoire. Considérons la situation d'affrontement initiale, l'illusion de toute-puissance et la castration, rappelons les lois historiques de l'interdit et l'attitude qu'elles ont produit comme relevant d'une intégration de la loi de l'interdit (caractéristique du processus du refoulement) ou non-intégration de celle-ci (caractéristique du processus de forclusion). Nous arrivons à schématiser ces éléments de la façon suivante :

Tableau X : Illusion de toute-puissance et les lois de l'interdit

Situation d'affrontement	Illusion et situation de castration	Loi instaurant l'interdit	Conclusion
Blancs x Indiens	Anéantissement et esclavage des indiens	1530 Charles V : interdiction de l'esclavage indien. 1537 « verias Ipsa » du Pape Paul III condamne l'esclavage indien[113] 1652 : les jésuites obtiennent un ordre royal pour affranchir les Indiens. Ils seront expulsés.	Loi ignorée. Les Indiens sont progressivement anéantit. ⇒ Forclusion de cette situation traumatique et de son souvenir.
Blancs x Noirs	Esclavage des Noirs	1850 : fin officielle du trafic d'esclave au Brésil et loi du « ventre libre » : les enfants d'esclaves naissent libre. 1888 : abolition de l'esclavage	Loi intégrée. Stigmates : l'abolition tardive fait de beaucoup d'esclaves des miséreux. ⇒ Refoulement de la situation d'esclave.

[113] Bulle papale de 1537 : « *Les Indiens étant de véritables hommes (...) ne pourront être d'aucune façon privés de leur liberté ni de la possession de leur biens »* cité par T. TODOROV op.cit p.167.

Nous avons vu que, dans un deuxième temps, le *refoulement* autorise le retour du refoulé sous forme de compromis prenant la forme par exemple de lapsus, acte manqué ou symptôme. Ce retour ce fait de l'intérieur - à partir du psychisme qui a au départ refoulé l'élément menaçant - alors que dans la *forclusion* le rejet revient à la conscience de l'extérieur. Dans la problématique qui nous intéresse, nous pouvons prétendre que le retour du refoulé va prendre la forme de nouvelles élaborations du Noir et de ses espaces de libertés et que ces créations, qui sont donc des compromis de l'histoire dans une conscience collective, proviennent de l'intérieur de la culture brésilienne. De la même façon, nous pouvons prétendre que le retour du rejet concernant la situation d'anéantissement de l'Indien, va prendre la forme d'adoption d'une nouvelle image de l'Indien et de son espace d'existence. Cette adoption consistera à intégrer dans la conscience collective une image élaborée par une autre société.

Nous pouvons illustrer, la forme que prend ce retour à la conscience brésilienne de la situation d'anéantissement de l'Indien et d'asservissement du Noir de la façon suivante :

	l'Indien anéantit : Retour du rejet	**Le Noir esclave: Retour du refoulé**	
Adoption d'un sujet différent	Le mythe du bon sauvage	Le mythe de la mulâtresse sensuelle	**Création d'un sujet différent**
Adoption d'un espace-temps différents	19 avril : jour de l'Indien	le candomblé	**Création d'un espace-temps différent**

Tableau XI : Adoptions et créations de la conscience collective

Reprenons, un à un, les éléments du tableau :

•Le mythe du bon sauvage :C'est à partir du XIXème siècle qu'apparaît au travers de la littérature brésilienne le mythe du bon sauvage. José de Alencar est le principal représentant de ce courant. C'est en Europe que prend forme le mythe du

bon sauvage et « l'œuvre alencarienne s'élabore avec un haut degré de fidélité à l'hégémonie discursive qui s'impose en Europe dès le XVIème siècle avec les relations de voyages des découvreurs et des premiers colonisateurs »[114]

Au niveau cinématographique signalons un récent documentaire abordant précisément la question de la représentation de l'Indien au cinéma et concluant sur son absence ou son invention.[115]. Au sein de notre corpus de film, Iracema, uma Transa Amazonica de Bodanski, est l'antithèse du roman de Alencar intitulé Iracema une légende du Céara[116] Dans le film, il ne s'agit plus d'une légende du Nordeste mais d'une « *transa amazonica* » : le titre brésilien instaure un jeu de mot autour de la construction de la route tranzamazonienne (*tranzamazonica*) et de la sexualité (*Transa Amazonica* ce qui pourrait être traduit en Français par « un coup en Amazonie »). Portrait du Brésil ou de la condition indienne dans le continent américain[117], Iracema, jeune prostituée d'origine visiblement indienne niera cette identité : *« Je ne suis pas Indienne, je suis Blanche »* remarque à laquelle son interlocuteur, ironique répondra : *« Et fille d'Anglais pendant que tu y es ! »* . Iracema reprend à son compte une tradition d'éradication de l'élément indien de son identité.

•L'instauration du 19 avril, comme journée nationale de l'Indien est également une idée qui prit naissance en dehors du Brésil : en 1940, le premier Congrès Indigéniste se réunit au Mexique et approuve une proposition des représentants Indiens du Panamà, Chili, Etats Unis et Mexique. Cette proposition visait à l'adoption d'une journée de l'Indien par les gouvernements des différents pays Américains. Cette journée serait consacrée à la sensibilisation et réflexion autour des cultures indiennes. Le 19 avril, jour de la première réunion des représentants Indiens fut retenu[118].

[114] Z. BERND Z., op.cit. p. 55.
[115] Le documentaire de Silvio Back Yndio do Brasil, film brésilien de 1996, compilation d'extraits de près d'une centaine de films - d'actualité, documentaire ou fiction - du monde entier dépeignant l'Indien Brésilien, met en avant cette idée de films donnant du Brésil et de ses Indiens, une image fausse et inventée. *« Notre histoire a besoin d'une analyse minutieuse pour que le cinéma brésilien se débarrasse de ses jugements et de ses préjugés »* .
[116] Pour la traduction française voir : J. de ALENCAR, Iracema : légende du Céarà, Alinéa/Unesco Aix en Province, 1985.
[117] L. RAMOS « Iracema uma transa Amazonica » in LABAKI A. (dir) op.cit, p.98.
[118] Recommandation adopté par le décret n° 5.540 du 2 Juin 1943 de la Constitution Brésilienne.

•Le mythe de la mulâtresse sensuelle, issue du mélange Blanc et Noir, Est par contre, une élaboration brésilienne et apparaît dans les oeuvres littéraires dès le XVII siècle[119]. Ce personnage mythique se retrouvera souvent au cinéma, nous pouvons considérer Xica da Silva comme figure de ce mythe et par exemple citer, au sein de notre corpus, Gabriela, Dona Flor... et Tieta... adaptation de romans de Jorge Amado. Cette figure de la mulâtresse sensuelle, si elle est ambiguë[120], n'en reste pas moins un compromis entre le souvenir de l'esclavage, un fait historique particulier du XIXème siècle - « le blanchiment de la race »[121] - et la nécessité d'intégrer de Noir dans l'identité collective brésilienne. Un possible dérivé de ce mythe de la mulâtresse sensuelle et évoquant également la création d'un sujet différent nous est donnée par la présence, dans les films Quilombo et Xica da Silva de la femme Noire enceinte. Cette figure nous paraît comme un compromis entre le souvenir de l'esclavage que représente le film et l'idée de liberté pour la descendance telle que l'instaurait historiquement la « loi du ventre libre ». L'enfant à naître étant le symbole de l'effacement de l'esclavage des générations noires qui le précèdent.

•le *candomblé*[122] - espace de rituel Afro-Brésilien - et le carnaval[123] dans une moindre mesure, nous semblent être aujourd'hui les *Quilombos* d'hier. En effet, c'est

---

[119] Z. BERND, op.cit. *« Parmi les types humains les plus récurrents dans la littérature brésilienne se trouve sans doute, la mulâtresse (...) Ce type apparaît comme personnage dans les oeuvres littéraires les plus représentatives depuis la période coloniale jusqu'à la modernité. Au XVIIè siècle, dans les poèmes de Gregorio de Matos (1623-1696) le plus important écrivain associé au Baroque brésilien, la mulâtresse surgit comme thématique obsessionnelle (...) Jorge Amado en créant la plus célèbre mulâtresse de la littérature brésilienne Gabriela (...) en 1958 réalise une sorte de synthèse de la galerie de mulâtresse décrites par la littérature brésilienne, construisant un personnage aux charmes physiques uniques ».* p.125-126

[120] Voir la typologie qu'en dégage Bernd qui insiste sur le rôle de femme-objet et de stéréotype consolidant les intérêts des élites dominantes ; ainsi que la citation rapportée de R ;Bastide analysant cette mulâtresse comme possédant toutes les caractéristiques de la femme blanche « *avec un tout petit feu, de lascivité attirante que lui donne le sang noir »*. BERND, op.cit. p. 126-127.

[121] Le début du XIX ème siècle imprégné des idées racistes de Gobineau développé dans ses oeuvres qui ont une grande répercussion dans le milieu de l'élite brésilienne, dont « Essai sur l'inégalité des races humaines » voit les responsables politiques inciter l'immigration européenne destinée à venir peupler le Sud en vue de « blanchir la race ». Sur Gobineau et sa théorie voir l'analyse critique de T. TODOROV, Nous et les autres Seuil, Paris, 1989 p. 153 - 164. Sur Gobineau et son rôle dans l'émigration au Brésil voir M. CARELLI, Cultures croisées : histoires des échanges culturels entre la France et le Brésil, Nathan, Paris, 1993 p. 105-108

[122] Le sociologue et ethnologue Français, Roger Bastide s'est attaché à décrire, dans différents ouvrages, le sens et la nature de ces rites associants des éléments africain, indien, catholique et spirite. Voir en particulier, R. BASTIDE, Les religions africaines au Brésil, P.U.F. Paris 1962.

[123] Voir l'analyse de da Matta du carnaval en tant que redéfinition de la société brésilienne par des mises en place d'inversions significatives permettant la réalisation un moment égalitaire, ainsi « le carnaval permet la transformation des employées domestiques - en fait les esclaves de la maison et de la famille - en sambistas , expertes pouvant susciter l'envie de leur patronnes.(...) » R. da MATTA, Carnavals, bandits et héros (ambiguïtés de la société brésilienne) Seuil, Paris 1983, p.170.

au sein de ces espaces que la culture Africaine se manifeste le plus. Au niveau cinématographique, ces éléments sont souvent présent et reliés entre eux. Ainsi Rio 40°, racontant la dure journée des habitants d'un bidonville, se conclue sur le carnaval du bidonville, le même schéma se retrouve dans Orfeu où l'annonce de la victoire des habitants du bidonville leur permet de transcender la douleur de la mort d'Orfeu. Nous reviendrons ultérieurement sur cette idée de carnaval comme espace d'oubli et de consolation.

3°) Héritage collectif entre visible et invisible :

Tout comme le carnaval, les croyances afro-brésiliennes sont très présentes - de façon très manifeste ou très discrète - dans le cinéma. Le tableau 6B, en annexe 6, rend compte de ces héritages culturels au sein de notre corpus.
Complémentaire à ce tableau, le tableau 6A nous renseigne sur la présence du Noir et de l'Indien dans notre corpus de film.
Une lecture rapide de ces tableaux nous permet de relever trois points importants : Premièrement, certaine invisibilité du Noir et de l'Indien en tant que 1er rôle dans le cinéma de fiction que constitue notre corpus[124]. Deuxièmement, cette relative invisibilité se fait malgré une représentation d'un héritage culturel commun. Troisièmement, nous remarquons un lien récurrent entre le Noir et un espace précis - l'esclavage ou le bidonville -. Reprenons ces différents points.

[124] Ils ne sont pas plus présents en dehors de ce corpus. Le film documentaire de S.Back sur les Indiens, déjà cité, tout comme le film documentaire de R. Gerber, Ori (1989) qui a pour thématique l'histoire des Noirs au Brésil, semblent indiquer que les Noirs et les Indiens existent davantage dans le documentaire.

- l'absence relative des Noirs et Indiens du cinéma brésilien au premier plan.

Ce point peut être illustré par l'exemple ambigu de Macunaïma[125]. Ce film est l'adaptation du roman iconoclaste de Mario de Andrade (1928) racontant l'histoire d'un « héros sans caractère » représentatif de l'identité brésilienne : un Indien à la peau Noir qui va devenir Blanc. Que devient ce héros au cinéma ? Un Noir qui devient blanc. Car rien, à part le prénom et la hutte dans laquelle il naît - deux attributs extérieurs de l'identités - n'évoque son indienité. L'extrait du blanchiment de Macunaïma réunit - en rappelant l'épisode du « blanchiment de la race » - l'Indien et le Noir dans une même invisibilité. Ainsi, si le roman de Mario de Andrade constitue pour Bernd un tournant dans le sens où il inclut les exclus[126] force est de constater que les exclus retournent symboliquement très vite à leur place : ce manque à être au quel ils sont renvoyés et à partir duquel ils ne peuvent exister qu'en devenant autre.

Macunaima - Extérieurs jours - La fontaine qui blanchit la peau
0 :25 :26 à 0 :26 :28

1.Plan d'ensemble : Macunaïma, ses frères Maanape et Jigué ainsi que la compagne de ce dernier, Iriqui, avancent à travers la plaine. Une fontaine surgit sur la droite de l'écran. Macunaïma prend de l'avance sur les autres et s'élance sous le jet d'eau. Il saute de joie.

2. Macunaïma en plan taille sous la fontaine. Il se rend compte qu'il est devenu blanc et blond. Il part sur la gauche (panoramique d'accompagnement, les autres personnages entrent dans le champ).

Macunaïma (sautant de joie) : *« Je suis devenu blanc ! je suis devenu beau ! »*

Maanape, le vieux frère se dirige vers lui. Ils se dirigent ensemble vers la fontaine (panoramique d'accompagnement sur la droite)

Macunaïma : *« Si tu y vas, toi qui est déjà blanc, tu vas devenir noir ! »*

3. Plan moyen avec panoramique d'accompagnement de Jigué, le frère noir qui court jusque la fontaine qui tarit lorsqu'il s'y trouve. Jigué se met à quatre pattes cherchant à profiter de l'eau qui s'y trouve. A l'arrière plan, Iriqui entre dans le champ et se presse contre Macunaïma qu'elle tient par le bras.

Jigué (se relevant) : *« Quel manque de pot ! J'ai réussit qu'à blanchir mes mains ! »*

Macunaïma (quittant le champ avec Iriqui au bras) : *« C'est pas grave mon frère, il vaux mieux être nasillard que ne pas avoir de nez.*

[125] Ce roman naît dans un contexte brésilien particulier : la récente célébration du centenaire de l'indépendance que les modernistes vont transformer en acte d'indépendance culturelle vis-à-vis de l'Europe sous forme de « manifeste Anthropophage » que signe Oswald de Andrade et dans lequel le rituel anthropophage va être métaphorique d'un désir identitaire d'absorber les cultures étrangères pour donner naissance à la véritable identité brésilienne.

[126] BERND, op.cit. p. 71 - 77.

- La présence d'un héritage culturel syncrétique :

Le carnaval, comme les nombreuses références à la macumba ou candomblé sont souvent présents et d'autant plus présents qu'il s'agit d'associer cet héritage à une classe populaire superstitieuse et partie prenante dans le carnaval qui va lui permettre d'être autre. Cette association peut nous amener à nous interroger sur une forme d'aliénation implicitement entendue entre les diverses formes de croyances et la situation de soumission dans laquelle se trouve la classe en question. Soumission qui trouverait son apaisement dans l'oubli de soi que permet le carnaval. C'est dans ce sens, que nous pouvons comprendre dans la séquence finale de Rio 40° ou Orfeu où la douleur de la perte et la mort qui s'apprête à être transfiguré par le tempo des chansons de carnaval.

- la relation Noir - esclave relayée par Noir - bidonville.

Nous pouvons remarquer que le Noir, lorsqu'il n'est pas enfermé dans l'espace du riche propriétaire, qu'il sert ou pour lequel il travaille, est souvent dans les lieux peu prestigieux de l'espace urbain : le bidonville le plus souvent, mais également les bas-fonds de la ville, la prison. Le lien au bidonville, fait de ce décor un puissant élément identitaire mais également un lien allant de soi dans n'importe quel cas.

L'exemple de Orfeu illustre bien ce dernier point. S'il n'est pas esclave, le personnage principal s'il est Noir est attaché à son espace d'appartenance par excellence : le bidonville. Orfeu, raconte l'histoire d'un musicien qui réussit mais qui pour rien au monde ne veut quitter son bidonville - ultra-modernisé, certes ! - à la question de savoir pourquoi il ne quitte pas le bidonville que lui posent différents protagonistes se chargeant du questionnement du spectateur ses réponses sont des plus simples, comme par exemple: *« Je veux que tous puissent voir que je n'ai pas besoin de faire comme toi* (du trafic de drogue) *pour réussir... ».* Lorsqu'il est enfin décidé à quitter le bidonville pour partir avec Euridice, celle-ci meurt et il mourra lui aussi au cœur du bidonville.

4°) L'affrontement originaire, la peur de l'étranger :

De cet affrontement originaire entre Noirs, Blancs et Indiens, Carlota Joaquina nous éclaire sur ce qui est à l'œuvre, au delà de la pure volonté d'instauration d'un pouvoir d'un groupe sur un autre : la peur, non pas seulement de l'autre étranger mais la peur de se voir, à travers l'autre, étranger à soi-même :

Carlota Joaquina. Intérieur jour. Après l'amour...
Carlota parle en espagnol (sous-titres à l'écran, Fernando parle en portugais.
1 :18 :44 à 1 :19 :25
1. Angle plat : un lit. Sur le lit, Carlota, face caméra, couchée sur le ventre, s'appuie sur ses coudes et fume. Fernando, son amant Noir, est couché sur le côté à côté d'elle (nous ne voyons donc pas son visage, mais le sommet de son crâne.).
Carlota : *« Tu sais Fernando, je n'ai jamais aimé les Noirs.* ***Je ne sais pas pourquoi, j'avais peur.*** *Je pouvais en supporter un ou deux mais des tas de Noirs ensemble...jamais !*
Fernando (se rapprochant d'elle) : *« Et maintenant, tu viendrais habiter dans la case des esclaves avec moi ?*
Carlota : *« Oui, oui, bien sûr ! »*
Fernando : *« Tu aurais des enfants avec moi ? »*
Carlota : *« Des enfants ? J'en ai déjà tellement et tous si différents !*
Fernando : *« Il manque un petit Noir ! »*
Carlota : *« Oui, oui, c'est vrai et Joao ce niais, n'y verrait que du feu ! »*
Ils éclatent de rire.

Comme la princesse effrayée et attiré par ce qui l'effrayait au point d'imaginer pouvoir vivre dans la case des esclaves, nous sommes ces êtres clivés par l'histoire particulière d'un continent où, de l'affrontement au refus du souvenir de celui-ci, nous occupons tour à tour la place imaginaire de l'esclave et de l'indien rejouant à l'infini l'impossible conquête en rêvant d'occuper un jour la place du colon. C'est dans ce sens que peut être comprise la fascination pour les Etats Unis - qui semblent bien occuper dans le réel, cette place au niveau économique et culturel - dont nous avons observé l'impact au chapitre 1 et qui se manifeste dans des films de notre corpus comme Opera do Malandro, Um trem para as estrelas ou encore Orfeu par l'emploi d'une langue intermédiaire entre le portugais et l'anglais.

C. Les entités de l'affrontement et l'élaboration d'un modèle d'analyse du cinéma brésilien

Quelles traces laisse, dans la production cinématographique brésilienne, cet affrontement fondateur de l'identité collective ? Nous le pensons assez fort pour qu'à partir de ses trois entités - le colon, le Noir asservi et l'Indien anéanti - nous puissions élaborer un modèle rendant compte de la diversité des thèmes des films de notre corpus et des questions fondamentales à l'œuvre dans ces thèmes abordés. Ce modèle qui se construit au travers de rapport d'équivalences (=) et d'oppositions (≠) terme à terme, est rapporté dans la figure 1 (page 155). Examinons ce modèle à la loupe. Décrivons les entités en jeu , les zones de questionnement que délimite un tel modèle et tentons enfin, une répartition de l'ensemble de notre corpus.

1°) Les entités de base et leur double :

- Le colon et le leader :

Le colon tout comme son double négatif, le leader politique, transforme l'espace dans lequel il advient, mais alors que le premier anéantit pour s'approprier le bien d'autrui et l'asservit pour asseoir son pouvoir dans cet espace, le second revendique la désaliénation des hommes et la répartition des biens. Son espace de référence est un espace utopique à conquérir, espace à partir duquel il va remettre en question le pouvoir en place. Ce pouvoir est celui mis en place par le colon dans un espace d'affrontement et d'exploitation.

- Indiens, paysans, esclaves et prisonniers :

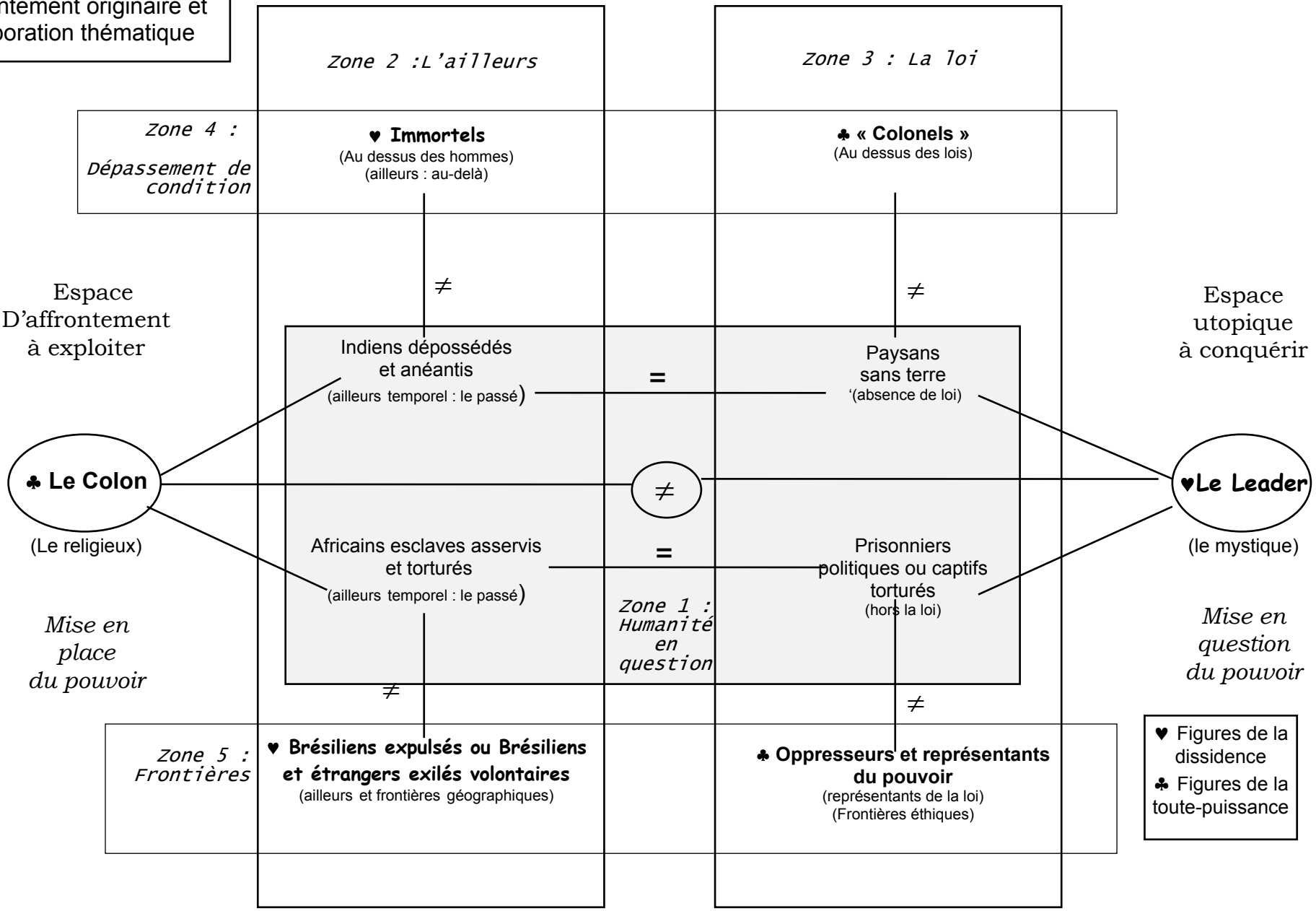
A partir de ces deux pôles nous pouvons établir des correspondances entre l'environnement humain de chacun de ces termes : aux indiens dépossédés par le colon, nous faisons correspondre les paysans sans terre ou peuple dépossédé pour lequel combat le leader. Aux esclaves captifs et torturés révélateur de la toute-

puissance du colon, nous faisons correspondre l'opposant et prisonnier politique révélateur de l'impact de la parole subversive du leader.

- Immortels, exilés, « colonels » et oppresseurs :

Si nous cherchons maintenant les doubles négatifs que nous pouvons opposer à ces anéantis et dépossédés, nous opposons aux indiens disparus, les immortels, les revenants de l'au-delà, les indestructibles. Aux esclaves ramenés de force au Brésil, nous opposons les Brésiliens contraints à l'exil (opposition Brésil - hors Brésil) et les Brésiliens ou étrangers exilés volontaires (opposition contrainte - choix). Aux paysans et peuple dépossédés, nous opposons le « colonel », grand possesseur terrien, emblématique de l'avoir et de la possession. Aux prisonniers politiques, nous opposons ceux qui les traquent et les torturent, les oppresseur et représentants du pouvoir. Remarquons que ces deux premières oppositions - les immortels et les exilés - n'établissent pas de rapport de complémentarité avec leur référents - indiens et esclaves - contrairement aux deux dernières : le dépossédé est complémentaire au possédant et le tortionnaire au torturé. La raison de cette différence tient précisément dans ce que nous avons développé précédemment, à savoir la forclusion de l'Indien et le refoulement du Noir qui ne vont autoriser leur retour que sous une forme déguisée - ce qu'un simple contraire complémentaire ne peut réaliser. C'est leur transposition en paysan ou peuple déposséder et en captifs politiques qui va permettre d'élaborer cette complémentarité négative. Car en effet, « colonels » et oppresseurs et représentants du pouvoir constituent tout autant leur double négatif complémentaire. Comme le colon, ils font figure de toute-puissance dévastatrice. Le leader, les immortels et les exilés feront quant à eux, figure de dissidence, de séparation et de schisme.

Figure 1
Affrontement originaire et élaboration thématique



2°) Les différentes zones de questionnement:

Une fois posées ces figures emblématiques, nous pouvons remarquer des regroupements en zone (voir figure 1, page précédante) :

- *la zone 1* (grisé) est la zone où l'humanité est questionnée : les Indiens ont-ils une âme ? Les Noirs sont-ils moins humains que les Blancs ? Les paysans du Sertão sont-ils du bétail ? A quelle humanité renvoie le torturé ?
- *La zone 2* questionne sur la projection de l'homme dans un ailleurs. Ailleurs hors espace temps - l'au-delà auquel renvoient les immortels -, ailleurs temporel - les méandres du passé - et l'ailleurs géographique des exilés.
- *La zone 3* met l'homme face à la loi qu'il contourne ou ignore sans conséquence ; qu'il attend en vain, qu'il subit ou qu'il représente.
- *La zone 4* interroge la transcendance d'une condition humaine mortelle et matérielle.
- Enfin, *la zone 5* est celle du franchissement de limites géographiques ou morales et psychologiques.

3°) Répartition de l'ensemble de notre corpus à l'intérieur du modèle :

Si nous acceptons que ces figures emblématiques puissent être élargies à celles qui possèdent les mêmes principales caractéristiques et qui posent les mêmes questions de fond, nous pouvons répartir l'ensemble de notre corpus tel que l'illustre la figure 2 (page 154) . Cette répartition ne tient compte que de la trame principale du film, car en effet un seul film peut mettre en évidence la tension de ces différentes zones et figures emblématiques. Si nous prenions l'exemple de Xica da Silva, nous pourrions tracer le parcours du personnage principal qui sort de la zone 1 - esclave - pour intégrer l'espace d'affrontement et d'exploitation du colon - João Fernandes - dans lequel, elle adoptera à son tour, les conventions d'usage - asservissement d'autrui -. Puis Xica traversera de nouveau la zone 1 pour rejoindre Teodoro, le rebelle qui fait figure de leader dans son espace de retranchement - d'utopie et de liberté -, avant

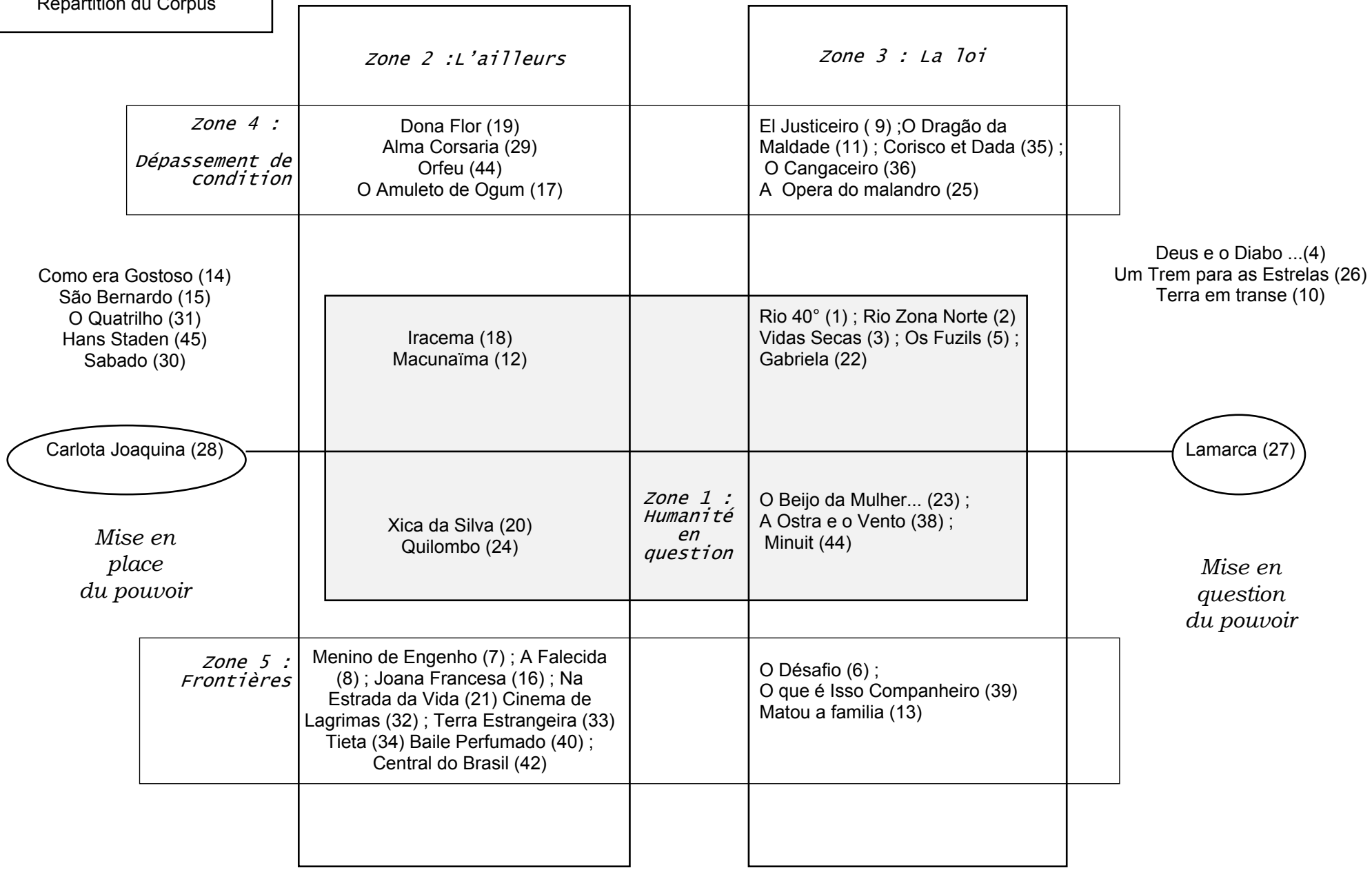
de repartir vers l'espace opposé. Dans ce trajet de retour, elle sera confrontée à la torture de Teodoro. Elle quittera finalement l'espace d'affrontement pour se réfugier dans un couvent et devenir immortelle comme lui prédira José. L'immortalité l'acquittera de son anéantissement et sa dépossession finale.

Mais revenons à la répartition de l'ensemble des films, car loin d'être réductrice comme nous pourrions le craindre, elle permet au contraire de voir se constituer un discours général et cohérent par rapport aux questions abordées. Cette répartition du corpus dans les différentes zones du modèle[127], nous permet d'approfondir ce qui a été étudié dans le chapitre 2 de notre recherche concernant l'analyse de l'Autre comme différentiateur identitaire (1ère partie, chapitre I, point II) : en effet exclus, expulsés, déracinés, traqués, prisonniers hors normes, surprotégés, illuminés, dépressifs et dépossédés, dont nous avons vu les principales représentations, caractéristiques et fonctions se retrouvent dans ces différentes zones et font de celles-ci un ensemble pertinent dans la compréhension de ce qui est représenté du collectif brésilien dans le cinéma.

Cette représentation peut être schématisée à la réflexion suivante : depuis le début de l'histoire brésilienne, l'humanité ou la dignité humaine sont mises en question (zone 1). Pourquoi ? parce que la loi n'existe que pour les plus fort (zone 3).Comment échapper à cette réalité ? en s'évadant dans la foi, en reconsidérant notre histoire, ou en quittant un lieu pour un autre (zone 2). Concernant ces derniers points, nous avons vu au chapitre 2, qu'à l'au-delà joyeux et protecteur de

[127] Voir en annexe 7, la justification de la répartition proposée.

Figure 2
Répartition du Corpus



Vadinho (19) Gabriel (17) ou Orfeu (44) se superpose un au-delà mystificateur et aliénant du peuple du Nordeste (4 ; 5 ; 11 ; 35) ; nous avons vu dans ce chapitre (pages 138 à 147) comme des parties de notre histoire brésilienne sont refoulées et forcloses ; enfin, nous avions vu au chapitre 1 (page 53) que l'ailleurs géographique pour le Brésilien n'était qu'un lieu de transit douloureux, rarement une patrie de rechange comme pouvait l'être le Brésil pour des étrangers. Cela ne revient-il pas à souligner qu'au final l'homme ne peut échapper à sa réalité tant qu'il consent à changer ses désirs - en s'installant dans une fuite illusoire - plutôt que l'ordre du monde ?

Le cinéma participe à la transmission de l'histoire - au travers de différents discours sur l'histoire - . Ce faisant, il puise dans la mémoire collective, les éléments à retenir mais aussi les refoulements et forclusions qu'il va organiser en nouvelles représentations. Nous avons dégagé les éléments forts de la représentation de la rencontre des trois groupes humains constitutifs de l'identité collective brésilienne à partir de l'analyse de Como era Gostoso meu francês, Xica da Silva, Quilombo, et Hans Staden. Ces éléments - le colon, l'esclave et l'anéantit ou le blanc, le noir et l'indien tels qu'ils se présentent dans leur interaction originaire - nous semblent constituer le noyau central de la représentation elle-même. C'est autour de ce noyau central que gravitent les discours sur ce qu'est notre identité brésilienne, ces discours devenant alors autant de représentations ou schèmes périphériques[128]. C'est à partir de ce noyau central que nous avons pu proposer un modèle qui tente d'intégrer les représentations périphériques dont sont porteurs l'ensemble des films de notre corpus.

[128] Nous reprenons ici les concepts de noyau central et de schèmes ou éléments périphériques d'Abric. Pour une synthèse sur cette théorie, voir J. Cl. ABRIC « l'étude expérimentale des représentations sociales » et C. FLAMENT « Structure et dynamique des représentations sociales » in JODELET D. (dir) op.cit. p 187 - 218. « *Le noyau central, - ou noyau structurant - d'une représentation assure deux fonctions essentielles : une fonction génératrice : il est l'élément par lequel se crée ou se transforme, la signification des autres éléments constitutifs de la représentation. Il est ce par quoi ces éléments prennent un sens, une valence. Une fonction organisatrice : c'est le noyau central qui détermine la nature des liens qui unissent entre eux les éléments de la représentation. Il est en ce sens l'élément unificateur et stabilisateur de la représentation. »* (Abric, p. 197). Flament complète la théorie du noyau central en montrant que les éléments périphériques jouent un rôle décisifs dans le fonctionnement du système de représentation. Ils sont en effets les premiers a être modifiés en cas de désaccord entre représentation et réalité et peuvent modifier à leur tour le noyau central. (Flament, p. 204 - 218).

II. Relations entre l'individu et le groupe : identités individuelles comme expressions du collectif

Nous avons étudier au chapitre précédant la représentation de l'origine du Brésil. Qu'en est-il de la nature de ce pays ? Qu'est-ce que le Brésil ? Comment vit-on au Brésil ? C'est au travers du discours des personnages que nous pourrons parvenir à l'expliciter afin d'analyser dans un deuxième temps, comment à l'intérieur d'une conception dominante de la société brésilienne, l'individu exprime son identité et en quoi cette expression individuelle peut être intimement rattachée à la représentation collective des réalités brésiliennes.

1. Le Brésil comme objet de discours

Attachons-nous en premier lieu, à dégager, à l'intérieur de notre corpus, la façon dont les personnages conçoivent le Brésil[129]. Nous ne retiendrons, du discours général des différents personnages, que les phrases explicitement attachées à décrire ce qu'est le Brésil, au détriment de celles, ô combien plus nombreuses, y faisant des références implicites ou discrètes. Procédant ainsi, nous nous inscrivons dans une conception qui rattache l'implicite à une idée explicitement véhiculée précédemment ou ultérieurement. Analyser l'explicite permet dès lors, une réflexion voire une explication sur l'implicite et sa raison d'être. Nous avons regroupé en annexe 8 sous forme de tableau a cinq colonnes - le film dont est tiré la phrase, la source, le message, le contexte et le destinataire - l'ensemble des données faisant du Brésil, un objet de discours. Dix-huit films, au travers de leurs personnages, sont présents : Rio 40°, Deus e o Diabo na Terra do Sol, O Desafio, A Falecida, El Justiceiro, O Dragão da Maldade..., São Bernardo, Joana Francesa, O Amuleto de Ogum, Iracema..., Um Trem para as Estrelas, Lamarca, Carlota Joaquina, Sabado, O Quatrilho, Terra Estrangeira, O Cangaceiro et O Que é Isso companheiro.

[129] L'article de A.AMANCIO « Em busca de um cliché (Panorama atual do Brasil no cinema estrangeiro de ficção) in Socine II e III, Estudos de Cinema, Annablum, São Paulo, 2000 rapporte les principaux résultats de sa recherche concernant l'image du Brésil dans le cinéma étranger. Il est intéressant de remarquer que, dès lors qu'il cherche à le définir, le cinéma brésilien, véhicule du Brésil certains des stéréotypes retrouvés par Amancio dans le cinéma étranger en particulier l'idée du paradis et ou de l'enfer.

A. Analyse de la source

Intéressons-nous à la source du message, ou *qui* dit quoi, nous remarquons que nous pouvons répartir celle-ci en cinq groupes distincts organisant chacun des conceptions et des idées sur le Brésil : les artistes et ceux qui travaillent à la périphérie du monde du spectacle ; les gens de pouvoirs et ceux qui sont à la périphérie du monde de l'argent ; les gens de savoirs ; les religieux et prêcheurs ; et les militants.

1°) L'art : les artistes et ceux qui travaillent à la périphérie du monde du spectacle :

Nous retrouvons dans ce groupe, le chanteur de Rio 40° annonçant que *« l'esclavage au Brésil est terminé »* , les chanteurs et la bande son de O Desafio qui chiffres à l'appui dénoncent le triste réalité brésilienne à savoir que *« 500 enfants qui meurent chaque jour (...) l'inflation a grimpé de 400% (...) 99% de notre peuple n'arrive pas jusqu'à l'université...*

« *En 1950 plus de 2 millions de Nordestins ont connu la faim. C'est 10% de la population du Ceara, 13% du Piauî , 15% de Bahia, 17% d'Alagoas »*

Les protagonistes de Sabado , les membres de l'équipe de tournage dont les dialogues sont révélateurs d'une conception bien particulière du Brésil :

Sabado. Intérieur Jour. Un Brésil scindé

0 :05 :49 à 0 :07 :40

1. Dans le hall de l'immeuble, Magda et Aimar, deux membres de l'équipe de tournage admirent, ¾ dos camera l'ascenseur très stylisé des années 30, qui devrait servir de décor au clip.

Magda (désignant l'ascenseur) : *« Alors, pas mal hein ? »*

Aimar : *« Oui, mais je pense qu'on aurait pu faire tout ça en studio ! »* (ils se tournent vers la caméra et partent sur la droite, panoramique d'accompagnement)

Magda (tandis qu'Aimar sort du champ): *« En studio ! C'est la crise, y a pas de budget ! le coût est trop élevé !*

Aimar (réapparaissant dans le champ et s'adressant à quelqu'un hors champ): *« Attention, ne marche pas là c'est pas encore sec...*(s'adressant à quelqu'un d'autre)*...Combien de temps encore ? »*

L'homme 'traversant le champ) : *« Du calme Aimar ! »*

Magda et Aimar sint maintenant face à la caméra en plan américain.

Magda : *« C'est dommage ce délabrement, c'est si beau ! Pourquoi faut-il que ça se délabre comme ça ? »*

Aimar : *« T'es au Brésil ici ! »*

Magda : *« C'est vrai, quand on voyage à l'extérieur, on voit que tout est toujours propre, tout fonctionne parfaitement.... »*

Aimar : *« Ah mais ça c'est à l'extérieur ! Les gens y sont pour quelque chose ! »*

Magda : *« Dans notre pays c'est pas comme ça* (désignant l'escalier du hall)*...regarde l'escalier Aimar ! »*
Aimar : *« Qu'est-ce que c'est que ça ! »*
2. Plan de l'escalier stylé : sur les marches, des encombrants et sachets empêchent d'emprunter cet escalier.
3. Retour à Magda et Aimar en plan poitrine.
Aimar : *« Mon Dieu ! C'est incroyable ! »*
Magda : *« Quelle horreur !, pour moi ça c'est tout un état d'esprit, de mentalité...*(ils se dirigent vers la gauche, panoramique d'accompagnement)*....Tu sais que le bon goût ça s'apprend hein ? »*
Aimar : *« Et ça ne coûte rien ! »*
Magda : *« Rien ! Y a pas cette excuse de sous développement, misère, pauvreté. D'ailleurs même au Brésil, quand on va vers le Sud, A Santa Catarina...*
Aimar : *« Oui, mais là c'est le Sud ! »*
Magda : *« ...et bien, tout est propre, même s'il s'agit de gens pauvres, on peut voir leur sens de la décoration, y a beau petit rideau à la fenêtre, un petit vase....*
Aimar : *« c'est beau, bah oui, mais là c'est une affaire d'ascendance européenne , hein ! »*
Magda : *« Voilà ! Tout ce qui se trouve au Nord de Rio c'est de la merde ! »*
Aimar : *«Au Nord de Rio ? Je te trouve généreuse aujourd'hui ! »* (ils rient)
Magda : *« Je suis généreuse aujourd'hui, j'accepte même Rio !* (se reprenant) *Aimar, tu sais que dans cet immeuble il y a un vitrail de Vitorio Gobbes ?*
Aimar (très surpris): *«Vraiment ? »*
Magda : *« Vraiment ! Vitorio Gobbes, tu sais qui c'est ?*
Aimar : *« Non »*
Magda : *« C'est pas grave. C'est magnifique. Il paraît que ce vitrail se trouve au 9ème étage, et que c'est posé d'une certaine manière...la lumière vient se poser d'une certaine façon...enfin, un truc hallucinant ! »*
Aimar : *« T'as vu ça par toi-même ? »*
Magda : *« Non, mais on m'a dit que c'était magnifique ! »*
Aimar : *« Magda, si on montait là-haut pour aller le voir ? »*

La mise en parallèle de ces deux citations - les chiffres des chanteurs, venant relativiser les joies de la fin de l'esclavage au Brésil, et la conception des personnages de Sabado - nous permet d'emblée de rappeler qu'un savoir du sens commun, celui dont dispose aisément la collectivité, s'élabore à partir d'une série de transformations d'éléments organisés d'un savoir scientifiques[130] dont les statistiques et les références à l'Histoire peuvent constituer une voie d'accès. Afin d'expliquer le monde dans lequel il vit, l'individu construit à partir d'éléments véhiculés dans la société, sa représentation d'une situation. Le Brésil des chanteurs et des personnages de Sabado est le même mais la vision de celui-ci est différente. Dans la première citation, c'est une situation d'ensemble qui est dénoncée, dans la deuxième citation, celles des protagonistes de Sabado, c'est une façon d'être bien plus que la misère qui explique la saleté et le délabrement. Magda et Aïmar dans leur explication de ce qu'est le Brésil, surestiment la part qui provient de l'individu - qui n'a aucun

[130] Comme le démontrent les études de Moscovici sur comment s'élabore dans la population, le savoir relatif à la psychanalyse et où le sens commun est produit à partir de transformations d'explications scientifiques diffusées par les médias. Sur ce point précis voir, S. MOSCOVICI, (1976),op.cit

goût, qui est sale - et sous-estiment la part qui résulte de la situation[131] - la misère dénoncée par les chanteurs -.
Dans ce groupe, nous retrouvons aussi Paco qui rêve de faire du théâtre et Alex, la muse de son compagnon saxophoniste (33), qui se rencontrent au Portugal et gardent du Brésil l'idée d'un lieu de déception évocateur d'angoisse, un lieu qui n'appartient qu'au passé.

2°) Le pouvoir, la loi, l'argent : les gens de pouvoirs et ceux qui se trouvent à la périphérie du monde du monde de l'argent:

Nous retrouvons tout d'abord dans ce groupe, les représentants du pouvoir en place ou pouvoir officiel ainsi que les représentants de la pègre ou justiciers à leur propre solde. Le riche propriétaire terrien de Rio 40° tout comme Matos, le candidat politique de O Dragão da Maldade... et le royal Dom João de Carlota Joaquina, ont du Brésil l'idée d'un pays qui va prospérer à leur avantage particulier : un ami au ministère va améliorer la situation du pays, le pays entre dans un nouveau cycle économique grâce aux dollars américains et le Brésil va continuer à offrir ses richesses naturelles à la couronne portugaise. C'est aussi dans ce groupe que nous retrouvons Timbira de A Falecida, pour qui, le monde de l'argent constitue une référence précieuse - et pense que grâce à l'argent du jeu, la situation brésilienne pourrait changer - et le dépossédé de l'immeuble de Sabado, qui exprime la rupture entre la vision dominante d'une situation à changer et la conscience de l'étendu de la situation : *« Avant c'était le luxe ici, maintenant tout est foutu...ils donnent pour le Nordeste, pour l'Afrique... »*

Quant au commissaire Freitas de Um Trem para as Estrelas tout comme les touristes américaines de Rio 40° voient dans le Brésil, un pays arrêté dans le temps, « *so primitive »* comme l'illustre l'extrait suivant.

[131] Cette tendance éminemment partagée à surestimer les causes internes au détriments des causes externes à l'individu a été largement étudiée par la psychologie sociale dans les recherches relatives aux attributions causales. Lee Ross, psychologue Américain a donné à cette tendance, le nom d' «Erreur fondamentale ». Sur ce point précis voir R. GUIGLIONE et J.F. RICHARD (dir) Cours de psychologie, vol.2, Dunod, Paris, 1994, p. 182 - 186.

<u>Um Trem para as Estrelas</u>Extérieurs/ Jours. Un peuple d'ânes.

1 :02 :45 à 1 :06 :16

Cet extrait se déroule dans un bidonville où une foule attroupée attend un miracle annoncé.

1.La grand-mère de Santinha, en plan poitrine, parle face à la caméra. Elle s'adresse à la foule.

La grand-mère : *« Ici est le lieux, ici est le lieu du calvaire.....*

2. l'attroupement de gens en plan moyen, autour de Santinha, une jeune fille d'une vingtaine d'années, toute de blanc vêtue. Elle est assise par terre, au pied d'une grande croix de bois. Une femme noire vient allumer une bougie au pied de la croix. Des enfants traversent le champ en courant dans l'arrière-plan. Travelling avant sur Santinha.

La grand-mère (off): *« ...C'est Jésus qui a envoyé ma petite-fille, pour qu'elle puisse réaliser le miracle....*

3. Retour plan 1. La grand-mère.

La grand-mère : *« C'est Jésus qui envoie Santinha...*

4. Santinha en gros plan. Son visage est impassible.

La grand-mère (off) : *« ...Pour sauver le Brésil du feu du troisième millénaire.....*

5. Retour plan 1. La grand-mère.

La grand-mère : *« ....sur la croix, comme lui....*

6. Le commissaire Freitas en plan poitrine.3/4 face caméra.

Le commissaire (s'adressant à la foule) : *« Si vous voulez, vous n'avez qu'à l'attacher à la croix, mais au moindre clou, j'embarque tout le monde* (il avance et se mêle à la foule. Panoramique d'accompagnement)*...article 121 : tentative d'homicide. J'embarque tout le monde au moindre clou ».* (il remet ses lunettes noires.

7. Plan large : des enfants jouent .

8. Un photographe et un journaliste avancent vers la caméra en plan moyen. Vina est avec eux. Le photographe court en direction de la caméra.

9. Contrechamp : Santinha en plan moyen couchée, attachée à sa croix. Le photographe entre dans le champ.

Le photographe (tout en prenant des photos) : *« Il faut réellement la crucifier, ça sera plus beau... »*

10. En plan moyen, le journaliste se dirige vers le commissaire (panoramique d'accompagnement)

Le journaliste : « *M ; Freitas ! M. Freitas ! »*

Le commissaire (ferme) : *« Docteur*[132] *Freitas ! »*

11. Le journaliste et le commissaire en plan américain.

Le journaliste : *« Incroyable hein ! »*

Le commissaire : *« Le Brésilien est un âne, mon ami ! Le Brésilien est réellement un âne ! »* (il quitte le champ)

12.Plan taille : le commissaire ¾ dos regarde le spectacle. Le journaliste entre dans le champ.

Le journaliste : *« qu'est-ce que la police prétend faire ? »*

Le commissaire (se tournant vers lui): *« Pour l'instant rien. Tant qu'ils restent dans les limites de la loi, rien. Mais franchement j'aimerai distribuer des coups de bastons pour en finir avec ça !Vous comprenez, je suis un docteur, un homme formé, préparé, j'ai fais la fac. Comment voulez-vous que je respecte ces superstitions ? »*

13.Plan large : la croix sur laquelle Santinha est attachée est érigée. L'attroupement applaudit.

14. Santinha impassible, en gros plan.

15. La grand-mère souriante en gros plan, qui applaudit.

16. Le photographe prend des photos, en plan poitrine, face caméra.

17. Contrechamp : Santinha en gros plan. Elle regarde face caméra.

18.Champ : la grand-mère souriante en plan poitrine.

19. Contrechamp : Santinha regarde de part et d'autre.

20. Champ : le photographe.

21. Contrechamp : Santinha en gros plan, lève ses yeux au ciel.

22. Vina en plan américain. Il est contre un poteau et regarde le spectacle. Un Noir s'approche de lui et regarde en souriant vers Santinha (hors champ).

23. Retour plan 17.

24.Contrechamp : le Noir en plan serré avance vers la caméra. Il sort du champ. En arrière plan, Vina.

25. Dos des spectateurs. Panoramique ascendant, plongée : au milieu du cercle formé par les spectateurs, la croix sur laquelle est attachée Santinha. Le photographe prend toujours des photos. La grand-mère retient le Noir.

La grand-mère : *« Parle ! Qui es-tu ? Qui es-tu toi qui parle par la bouche de cet homme, quel esprit a pris possession de ton corps ? Un esprit de Dieu ou du diable ? »* (travelling avant jusqu'à un gros plan.

[132] Le titre de docteur n'a rien de médical, c'est un titre dont s'attribuent les lettrés en général, et ceux qui ont fait des études, tout comme « colonel » désigne les propriétaires terriens et autres puissants.

26. Santinha en gros plan qui regarde face caméra.
27.Contrechamp : le Noir qui la regarde.
Le Noir (murmurant) : *« Santinha, ma Santinha... »*
28.Champ :Santinha en gros plan qui sourit.
29. Contrechamp : le Noir qui sourit.
30. Champ : Santinha qui sourit.
31. Le commissaire en gros plan.
Le commissaire (en criant) : *« Un peuple d'ânes ! Des ânes !* (s'adressant à Vina, hors champ) .*C'est pour ça que l'Européen ne nous respecte pas ! »*

Nous avons dans cet extrait, la vision d'un Brésilien regardant son pays à partir d'une perspective européenne : « *C'est pour ça que l'Européen ne nous respecte pas ! »*
« Vous comprenez, je suis un docteur, un homme formé, préparé, j'ai fais la fac. Comment voulez-vous que je respecte ces superstitions ? ». Le Brésil apparaît encore une fois comme un pays scindé entre ceux qui ont eu accès aux études et comme les Européens ou Américains ne peuvent supporter ces superstitions et les « ânes » qui freinent l'évolution d'un pays qui à l'instar de Santinha et de Zumbi, le Noir amoureux d'elle, reste profondément attaché à sa foi et à un possible changement miraculeux.
Pour le Colonel Horacio de Dragão da Maldade..., le changement est impossible : *« Ils sont devenus fous ceux qui ont voulu changer le Sertão ».*

Dans ce même groupe, El Jus le protagoniste d'El Justiceiro qui n'opère que des semblants de changements, dira que le Brésil est un pays incroyable[133]. Quant à Carlota Joaquina, elle préfère oublier jusqu'à sa venue au Brésil.

3°) La connaissance: les gens de savoir :

Dans ce groupe, le Professeur personnage de Dragão da Maldade..., tout comme le conteur de Carlota Joaquina appuient leur idée du Brésil en fonction d'un savoir historique : la prospérité brésilienne fait partie du passé.
C'est aussi dans cette catégorie que nous incluons le carton introductif de O Quatrilho qui rappelle, par le biais d'un fait historique, l'utopie passé que représentait le Brésil :

[133] L'expression exacte du personnage est intraduisible : *« O Brasil é fogo »* dit-il. Cette idée véhiculant l'image du feu, évoque à la fois l'idée d'un pays incroyable, dur et urgent.

O Quatrilho.

Carton d'introduction :

Quittant leur patrie, à la recherche de jours meilleurs, nombreux furent les immigrants Italiens à se diriger vers la lointaine Amérique au cours de la deuxième moitié du siècle passé. Une importante partie de ses aventuriers débarqua dans l'extrême Sud du Brésil. Là où eux, leurs enfants et petits-enfants construiront une société prospère basée sur la petite propriété rurale puis ultérieurement sur le commerce et l'industrie. »

4°) La foi, les religieux et prêcheurs :

Nous retrouvons dans ce groupe, les prêtres Silvestre de São Bernardo et Seixas de Joana Francesa, le mystique Sebastião de Deus e o Diabo na Terra do Sol, mais également le cas particulier de Tião Brasil Grande de Iracema... dont la foi aveugle en la grandeur du Brésil en fait un prêcheur aux formules toutes faites. Le père Silvestre voit un pays qui va mal et dont le malaise annonce une révolution à venir, le Seixas dit timidement et sans y croire qu'il est dans une démocratie, Sebastião emmène ses fidèles sur le chemin qui mène au paradis, chemin construit par Cabral - celui qui « découvrit » - le Brésil . Tião enfin part sur les routes annonçant que tout va pour le mieux, qu'il suffit de vouloir prendre son destin en main et de croire en son avenir pour réussir dans ce pays *« chaque fois plus grand »*.

5°) La politique, les militants :

Dans ce groupe nous retrouvons Araci et Lenine de El Justiceiro, qui tentent de prendre conscience des véritables problèmes du Brésil. Bonne conscience ou prise de conscience, leur réflexion vient bousculer la conscience mégalomane et égocentrique de El Jus, justicier des beaux quartiers. Plus radicale est vision de Fernando de O Que é Isso Companheiro qui décide de kidnapper l'ambassadeur des Etats-Unis pour faire pression sur un pays où des personnes sont détenues arbitrairement et torturées et de Lamarca, déserteur de l'armée et guérillero qui rêve de changer son pays :

<u>Lamarca</u>. Extérieurs/ Jours. Nuit . Un pays d'esclaves.

0 :34 :35 à 0 :35 :23

Les protagonistes sont dans une camionnette.

1. Au 1er plan, en plan poitrine, Lamarca au volant. De dos à la caméra. A côté de lui, Clara. Au 2nd plan, un camion qui transporte des paysans et gens du peuple.

Lamarca : *« Pays d'esclave ! »*

2. Contrechamp : Plan poitrine de Lamarca au volant. Clara à côté de lui. Au 2nd plan, le camarade qui les accompagnent.

Lamarca : *« Ici, le miracle Brésilien n'est pas encore arrivé ! »* (bande son : la musique du désert)

Clara : *« Le seul miracle possible, c'est de faire la révolution. »*

3. Champ. Travelling avant jusqu'à un plan américain des paysans, outils à la main, qui regardent la caméra.

4. Contrechamp : Plan serré de Lamarca. (Fin de la musique du désert).

5. Champ. Panoramique sur les paysans. Le camion qui les transporte est doublé par la camionnette.

6. Retour au plan 2. Tous gardent le silence.

7. Retour au plan 1. Il pleut, la visibilité est très mauvaise. C'est la nuit.

8. Retour plan 2. La nuit. Le feu dans le sertao borde, de chaque côté, la route qu'empreinte la

B. Analyse du message : un Brésil paradoxal

L'analyse du contenu des différents messages véhiculés par les personnages illustre une représentation générale d'un Brésil paradoxal, où les différentes représentations se regroupent autour d'oppositions. Nous avons regroupé en annexe 8, l'ensemble des dialogues où il est question du Brésil. Ce regroupement permet de faire émerger des discours construits en oppositions (≠) dès lors que nous procédons à un classement des messages, comme suit :

Tableau XII : Brésil, objet de discours, répartition des messages

Pays et peuple extraordinaire →*« L'extrême Sud du Brésil vit arriver des migrants Italiens qui « Là où eux, leurs enfants et petits-enfants construiront une société prospère » (31)* →*« Les Brésiliens sont le peuple le plus généreux du monde » (9)* →*« Le Brésil est incroyable » (9)* →*« Wonderful country... » (1)*	≠	**Pays et peuple décevant** →*« Wonderful country, but so primitive » (1)* →*« Le Brésilien est un âne, mon ami ! Le Brésilien est réellement un âne ! » (26)* →*« C'est dommage ce délabrement, c'est si beau ! Pourquoi faut-il que ça se délabre comme ça ? »* →*« T'es au Brésil ici ! » (30)* →*« quand je pense à retourner au Brésil....ça me donne froid dans le dos... « (33)* →*« Ils pensaient que le Paradis était là-bas ...Pauvres Portugais ! Ils sont tombés sur le Brésil » (33)* →*« De ce pays, je ne veux garder ni même la poussière » (28)*
Pays prospère et terre d'avenir →*« Terre aimée...je tirerai encore beaucoup de toi (28)* →*« Avec mon compère au ministère, la situation du Brésil va s'améliorer ! » (1)* →*« Du calme ! Le Brésil est à nous ! » (1)* →*« ne soyez pas pessimiste, nous allons entrer dans un cycle économique ! » (11)* →*« Professeur, ce sont les dollars américains qui vont sauver ce pays! »* (11) →*Le Brésil est le meilleur pays du monde (18)* →*L'extrême Sud du Brésil vit arriver des migrants Italiens qui « Là où eux, leurs enfants et petits-enfants construiront une société prospère (31)*	≠	**Pays du passé** →*« les cycles que je connais sont celui du cacao, du café de l'or, des pierres précieuses, du sucre du pétrole et de la gomme » (11)* →*« Avant 1945, le Brésil a été en guerre du côté de l'Europe, hein, il en a gagnée une, n'est-ce pas ? (11)* →*« Ils sont devenus fous ceux qui ont voulu changer le Sertão » (11)* →*« Je ne veux pas retourner au Brésil ! Je n'ai pas comment retourner au Brésil » (33)* →*« Le Brésil était très riche à l'époque et Dom João voulait tout pour lui » (28)*
Pays de droit →*« Ici c'est une démocratie madame ! » (26)* →*« Ici c'est une démocratie ! » (16)* →*« l'esclavage au Brésil est terminé »*	≠	**Pays de misère et de violence** →*« Des problèmes graves existent dans ce pays » (9)* →Les brésiliens vivent dans la misère, chiffres à l'appui (6) →*« regarde, c'est un pays d'esclave ! » « Au Brésil, il y a des enfants pieds nus et affamés » (27)* →*« La crise, le peuple, les ouvriers, t'as déjà pensé aux enfants mourant de faim au Nordeste » (9)* →*« les rapts, les viols, les magouilles politiques, l'injustice sociale...A vrai dire, j'ai même l'impression que tout ça a empiré ! ... » (36)* →Des gens y sont détenus et torturés (39) →*« Le pays est au bord du gouffre » (15)*
Pays où les hommes sont instruments de changement →*« l'homme sur cette terre n'a de valeur que s'il prend les armes pour changer le destin... » (4)* →*« C'est un temps de guerre » (6)* →*« Ils sont devenus fous ceux qui ont voulu changer le Sertão » (11)* →*« ...il va y avoir une révolution ! » (15)* →*« la solution du Brésil, c'est le Jeu de la bête si j'étais président, je nommerai Anacleto comme ministre de l'intérieur » (8)*	≠	**Pays dont superstitions empêchent l'évolution** →*« C'est pour cela que les Européens ne nous respectent pas ! »* →*« Corps fermé ? ! Lisez ça ! C'est pour cela que le Nordeste n'avance pas» (17)*
Paradis →*« C'est Dom Pedro Alvares qui a découvert le Brésil et construit cet escalier de pierre et de sang...* (qui permettait à l'âme des innocents de gagner le ciel).*» (4)* →*« Ils pensaient que le Paradis était là-bas... » (33)*	≠	**Entre ciel et enfer** →*«ni au Brésil, ni au ciel, ni en enfer, il n'y a de place pour les cangaceiros » (11)* →*« Avant c'était le luxe ici, maintenant tout est foutu...ils donnent pour le Nordeste, pour l'Afrique... » (30)* →*« Pauvres Portugais ! Ils sont tombés sur le Brésil » (33)*

Nous le voyons comme un écho au chapitre précédent, ces oppositions renvoient aux différentes représentations du Brésil oscillant entre le lieu de l'utopie passé présente ou à venir et le lieu de l'affrontement social, politique et humain.

C. La source et le message, à la lumière des études de Blakar

Les études de Blakar [134]s'attachant à éluder la façon dont le locuteur exprime son message, nous servirons ici de référence en matière d'analyse du lien entre source et message. L'auteur relève un certain nombre de choix de modalités grâce auxquelles le locuteur exprime d'une certaine façon qui lui est propre, son message. Ces modalités sont , le choix des mots et des expressions, le choix de la forme grammaticale, le choix de l'ordre des mots, le choix des prémisses implicites.

1°) Brève clarification des modalités de Blakar

- *Le choix des mots et des expressions* : les mots, sont pour chacun d'entre nous pris dans des réseaux de significations, choisir un mot plutôt qu'un autre révèle d'une disposition d'esprit particulière.
- *Le choix de la forme grammaticale.* Relève elle aussi d'une vision générale de l'objet dont on parle.
- *Le choix de la séquence ou l'ordre des mots et idées.* : le déroulement d'une idée implique la mise en place d'une séquence ou l'ordre des mots révèle aussi l'importance que nous accordons a tel ou tel aspect d'une idée.
- *Le choix de la tonalité ou intonation de la voix* : va déterminer l'importance de ce qui est dit ou s'il s'agit d'une interrogation , un accord, un désaccord ...
- *Le choix des prémisses implicites.* Le locuteur décide de ce qui est acquis par les parties en présences, la technique du clin d'œil procède de cet aspect.

[134] R.M. BLAKAR « Language as a means of social power » in R. ROMMETVEIT et M. BLAKAR. (dir) Studies of language, thought and verbal communication, Academic Press, Londres 1979, p. 109 - 141 et plus précisément p. 126 à 135.

2°) Les messages sur le Brésil et leurs significations :

A la lumière de ces éléments de décryptage d'un message et considérant comme Blakar que ce qui est structuré à travers le langage est une réalité sociale[135], nous pouvons reprendre l'ensemble des messages tels qu'ils ont été reportés en annexe 8 et approfondir un peu plus ce qu'est le Brésil à l'intérieur des discours.

S'agissant de traduction et de fragment de discours, laissons de côté les rubriques *Choix de la séquence ou ordre des mots* ainsi que *Choix des prémisses implicites* qui ne nous semblent pas pertinentes dans notre propos actuel et reprenons dans le tableau ci-dessous, l'ensemble des messages retranscrit. Convenons tout suite d'une convention de notation :

Les **mots en gras** sont les mots que nous considérons comme choix signifiants, les mots soulignés sont les formes grammaticales qui retiennent notre attention, enfin, à la fin des messages (*entre parenthèses dans une police de caractère différente*) nous indiquons la tonalité du personnage locuteur.

Tableau XIII : Décryptage des messages

*« Avec **mon compère** au ministère, la situation du Brésil va s'améliorer ! » (emphase)* *« Du calme ! Le Brésil **est à nous** ! » (agacement)*
*« Wonderful country, but so **primitive** »(désolation)*
*« **l'esclavage** au Brésil est terminé » (chanson de samba)*
*« C'est Dom Pedro Alvares qui a **découvert** le Brésil et construit cet escalier de pierre et de sang...(qui mène) au **Paradis** »(exaltation)*
*« l'homme sur cette terre n'a de valeur que s'il **prend les armes** pour changer le destin... »(emphase)*
*« 500 **enfants** qui meurent chaque jour* *« l'inflation a grimpé de **400%*** *« 99% de **notre** peuple n'arrive pas jusqu'à l'université* *« En 1950 plus de 2 millions de Nordestins ont connu la faim C'est 10% de la population du Ceara, 13% du Piauî , 15% de Bahia, 17% d'Alagoas » (emphase)*
*« C'est un temps de **guerre** »(chanson lente)*
*« **la solution** du Brésil, c'est le Jeu de la Bête si j'étais président, je nommerai Anacleto comme ministre de l'intérieur » (exaltation joyeuse)*
*« Les Brésiliens sont le peuple le plus généreux **du monde** »(exaltation)* *« Le Brésil est incroyable »(exaltation)*

[135] Idem, p. 137

*« Des **problèmes graves** existent dans ce pays »(irritation)*
*« La crise, le peuple, les ouvriers, t'as déjà pensé aux **enfants** mourant de faim au **Nordeste** » (irritation)*
« *ne soyez pas pessimiste, nous allons entrer dans **un cycle économique** ! »* (gaieté) *« les cycles que je connais sont celui du cacao, du café de l'or, des pierres précieuses, du sucre du pétrole et de la gomme ! ! ! ! »* (ironie) *« Professeur, ce sont les **dollars américains** qui vont sauver ce pays!* » (gaieté) *« le pays où la poche des **corrompus** ?* (ironie)
*« Avant 1945, le Brésil a été en **guerre** du côté de **l'Europe**, hein, il en a gagnée une, n'est-ce pas ? »* ***(question)** «ni au **Brésil,** ni au **ciel**, ni en **enfer**, il n'y a de place pour les cangaceiros » (fermeté)*
*« Ils sont devenus **fous** ceux qui ont voulu changer le Sertão » (emphase)*
*« Si tous les Brésiliens pensaient comme ça, le pays ne serait pas au bord de **l'abîme**. Le pays est au bord du **gouffre**. Des réformes feraient du bien à la collectivité. Il va y avoir il va y avoir une **révolution** ! »(fermeté)*
*« Ici c'est une **démocratie** ! » (fermeté)*
*« Corps fermé ? ! Lisez ça ! C'est pour cela que le Nordeste **n'avance pas**»* (ironie)
*« Brésil chaque fois plus **grand,** fais confiance à ton **avenir...** » (fermeté)*
*« Ici c'est une **démocratie** madame ! »(agacement)* *« Le Brésilien est un **âne**, mon ami ! Le Brésilien est réellement un **âne** ! »* *« C'est pour cela que les **Européens** ne nous **respectent** pas ! »(* agacement)
*« regarde, c'est un pays d'**esclaves** ! » (fermeté)* *« Au Brésil, il y a des **enfants** pieds nus et **affamés** »(tristesse)*
*« De **ce pays**, je ne veux garder ni même la poussière »(emphase et agacement)*
*« **Terre aimée**... je tirerai encore beaucoup de toi ! » (exaltation)*
*« Le Brésil était très riche **à l'époque** et Dom João voulait tout pour lui »(gaieté)*
*« C'est dommage ce **délabrement**, c'est si beau ! Pourquoi faut-il que ça se délabre comme ça ? »* (snobisme) *« T'es au **Brésil** ici ! »*(ironie)
*« **Avant** c'était le luxe ici, maintenant tout est foutu...ils donnent pour le Nordeste, pour l'Afrique... »(désolation et agacement)*
L'extrême Sud du Brésil vit arriver des migrants **Italiens** qui *« Là où eux, leurs enfants et petits-enfants construiront **une société prospère** »* (écrit)
*« quand je pense à **retourner au Brésil....**ça me donne froid dans le dos... »*(tristesse) *« **Retourne** au Brésil ! »*(agacement) *Ils pensaient que le **Paradis** était là-bas ...**Pauvres Portugais** ! Ils sont tombés sur le Brésil*(tristesse)
« Je ne veux pas retourner au Brésil ! Je n'ai pas comment retourner au Brésil »(irritation)
***« les rapts, les viols, les magouilles politiques, l'injustice sociale...**A vrai dire, j'ai même l'impression que tout ça a empiré ! ... »*(désolation)

Kidnapper ***« le patron »*** du Brésil et de ses hauts fonctionnaires.*(jubilation)* « ***détenues et torturées*** *» ;(lu de façon neutre par le journaliste)* **L'histoire se souviendra** de ceux qui ont préféré agir que se cacher (*exaltation)* Changer la situation fut un « ***rêve*** *qui n'a pas marché »(tristesse)*

Nous reconnaissons que la lecture d'un tel tableau n'est pas aisée d'emblée. Mais si nous acceptons de la mener à bien, c'est qu'elle va nous permettre de relever différentes observations importantes.

•Au niveau des mots signifiants :

Beaucoup d'entre eux évoquent la réalité dramatique : *les armes, l'esclavage, les enfants affamés, la guerre, les problèmes graves, les corrompus, le gouffre, l'abîme, la révolution, les esclaves, les détenus les torturés, le délabrement, l'enfer, le rapt, viol, magouille politique, injustice sociale*. D'autres font état d'une différentiation ou rupture temporelle ou spatiale : *avant, à l'époque, dans l'extrême Sud, du monde, l'histoire se souviendra*. Enfin, d'autres parlent de prospérité et partage : *mon compère, à nous, le paradis, les cycles économiques, les dollars américains, la solution, le ciel, la démocratie, grand, avenir, terre aimée, société prospère.*

•Au niveau des formes grammaticales :

Nous avons surtout retenu celles qui dénotent une affirmation « gratuite » non fondée sur une réalité objective - *le Brésil est à nous, Pedro Alvares a découvert, les plus généreux du monde, c'est une démocratie*[136]*, chaque fois plus grand*, *la solution du Brésil c'est le Jeu de la Bête*[137]*,* - celles qui marquent une triste évidence ou une répétition inéluctable - *« but », l'homme n'a de valeur que s'il prend les armes, enfants meurent chaque jours, les statistiques à l'appui, les problèmes qui existent, un Brésil qui a été en guerre, ceux qui sont devenus fous, un pays d'esclaves, je tirerai encore beaucoup de toi, l'impression que tout a empiré, un rêve qui n'a pas*

[136] Dans le sens où il s'agit d'un état de droit respectant les droits fondamentaux des êtres humains.
[137] Nous avons déjà souligné l'origine animiste de ce jeu dans ce chapitre. Ce jeu, notons-le également, brassant d'énormes profits sert de couvertures à de grands représentants de la pègre. C'est pour cette raison que nous considérons l'affirmation de Timbira comme irréaliste. Nous reviendrons sur ce jeu populaire comme espace identitaire dans la troisième partie de cette recherche.

marché - celles qui marquent une foi en l'avenir - *ni au Brésil ni ailleurs des cangaceiros auront leur place, des réformes feraient du biens, des Italiens construiront une société prospère*. Enfin des formes grammaticales évoquent un passé révolu - *un Brésil qui était très riche, l'esclavage est terminé au Brésil*, et l'injonction d'Alex à Paco : *retourne au Brésil* !-.

- Au niveau de la tonalité ou intonation :

Nous observons l'expression d'émotion très manifeste, la prédominance de tons emphatiques ou exaltés et tristes ou désolés. Ces intonations concernent le même objet : une réalité brésilienne ressentie comme profonde.
Nous retrouvons encore une fois cette image dichotomique du Brésil, entre ciel et enfer.

D. Les destinataires du message

Si nous observons maintenant dans notre tableau de l'annexe 8, à qui s'adresse les messages et surtout l'objectif recherché par ceux-ci, nous remarquons que quatre grands cas de figures existent : la parole comme affirmation de position personnelle, la parole comme volonté de changement, la parole-monologue, la parole instaurant un délai dans le traitement de l 'information qu'elle contient. Illustrons ce qui vient d'être dit par quelques cas de notre corpus.

1°) La parole comme affirmation d'une position personnelle :

C'est le cas où la parole sort d'une conscience pour en rencontrer une autre mais sans souci de la heurter, seulement dans le souci de réaffirmer sa propre position.
Dans ce cas, la parole ne cherche pas et ne produit pas de changement manifeste chez celui à qui elle s'adresse : c'est le cas du dialogue entre Matos et le Professeur (11).

2°) La parole comme volonté de changement chez autrui :

C'est le cas où la parole sort d'une conscience pour en rencontrer une autre et la heurter dans le cadre d'un dialogue qui vise au changement d'attitude de celui à qui elle s'adresse : c'est le cas des réflexions de Lenine et Araci à El Jus (9), de la réflexion de Antonio das Mortes à Coriana (11), de Tião Brasil Grande à ceux qu'il croise (18) du commissaire Freitas à la femme qui se plaint de devoir faire la queue (26) d'Alex à Paco et de Paco à Alex (33) de Fernando à son ami comédien et à Maria (39).

3°) La parole-monologue, la cohésion d'un groupe :

Le cas où la parole reste à l'intérieur d'un groupe qui partage ses acceptions et où elle apparaît comme un écho d'une vision commune, elle s'institue d'avantage en monologue visant non pas le changement d'attitude chez l'autre mais l'acquiescement et l'écoute : c'est le cas de la réflexion des Américaines (1), de Sébastião à ses fidèles (4), de Corisco à lui-même et à ses compagnons (4), de Timbira à son collègue (8), d'Araci et El Jus à eux-mêmes (9), du colonel à lui-même (11), du prêtre Silvestre aux convives (15), du prêtre Seixas à lui-même (16) , de Severiano à son homme de main (17), de Lamarca à Clara (27) de Carlota et Dom João à eux-mêmes (28), de Magda, Aïmar et le vieil homme à eux-mêmes (30) d'Alex à Miguel (33) de Tico au directeur de prison (36).

4°) La parole et le délai, illustration de la distance entre soi et autrui :

C'est le cas où la parole est livrée à des destinataires placés comme récepteurs passifs qui seront amenés à traiter ultérieurement la parole qu'ils recueillent. : c'est le cas de la parole de Dourão aux journalistes (1), de celle des chanteurs aux spectateurs (1, 6), de celle du commissaire Freitas au journaliste et à Vina (26), de celle de Lamarca à ses enfants (27), du conteur à Yolanda (28), du carton introductif aux spectateurs (31), du texte de Fernando aux spectateurs (39).

2. Miroirs, impasses et mirages du collectif

A l'intérieur de cette représentation d'un Brésil paradoxal, où la misère constitue la principale impasse et où l'illusion d'un changement à venir nourrit maints dialogues, des personnages émergent et viennent inscrire leur façon d'être et de se penser. Ces personnages vont être métaphorique de ce qu'est ce Brésil. Miroirs d'une réalité prise entre ciel et enfer, métaphores de l'impasse sociale ou de l'illusion collective d'un possible changement. Leur identité constitue une référence parfois implicite à ce qui caractérise la société brésilienne.

A. Identité individuelle comme miroir du collectif : l'affrontement entre le désir individuel et la réalité collective

Comment la réalité brésilienne - ou une réalité brésilienne - vient s'actualiser dans une personnalité, une quête, un désir, un état d'esprit, vécu au départ comme essentiellement individuel et intime ? Différents personnages de notre corpus nous renseignent à ce sujet. Parmi lesquels Marcelo (6), Iracema (18), Dona Flor (19), Zé Rico et Milionario (21), Gabriela (22), Alex (33), et Tico (36).

1°) Les illusions des espaces de réconfort , la révolution et l'amour :

Marcelo, dans <u>O Desafio</u> est un journaliste déprimé par le coup d'état militaire. Sa maîtresse Ada, épouse d'un riche industriel, ne parvient pas à comprendre pourquoi leur histoire d'amour semble ne plus compter aux yeux de Marcelo. Lui-même se demande où il en est lorsqu'il se rend au concert de musique populaire brésilienne :

<u>O Désafio</u>. Intérieur nuit. Marcelo au concert

0 :44 :15 à 0 :51 :08

1.Plan moyen d'un chanteur sur une estrade.

Le chanteur : : « *Je travaille dans la zone nord, au centre de notre ville ...Je lis tous les journaux...*

2 .Très gros plan de Marcelo qui l'écoute.

La chanson (off) : « *...ceux du matin et ceux de l'après-midi pour savoir ce qu'il se passe... »*

3.Contrechamp. Le chanteur qui chante.

Le chanteur :*« C'est le journal qui l'a dit : il y a 500 enfants qui meurent chaque jour, je dis ce que je lis pas ce que je vois parce ce que ça, j'ai pas le droit de le dire...Moi je crois que l'enfance doit vivre. C'est le journal qui le dit, l'inflation a grimpé de 400%, je dis ce que je lis pas ce que je vois parce ce que ça, j'ai pas le droit de le dire...moi, je crois que le peuple doit pouvoir manger...c'est le journal qui l'a dit : 99% de notre peuple n'arrive pas jusqu'à l'université, pauvres travailleurs... »* (Applaudissement)

4.Champ, le public qui applaudit.

5.Très gros plan de Marcelo. (bribes off d'une chanson chantée par la chanteuse Maria Bétania)
6.Plan serré de Marcelo.
Maria bétania (chantant off) : *« maman j'ai pas de quoi m'acheter une sucette...*
Le chanteur (parlant off) : *« Demande à Dieu, Dieu peut nous aider, il faut prier...*
7.Gros plan du chanteur qui parle. Un panoramique ascendant recentre la chanteuse Maria Betania qui chante.
Maria Bétania (chantant) *« Cacara, là bas au Sertao...*
8.Retour au plan 6, Marcelo écoute avec attention.
9.Contrechamp, plan taille de Maria Bétania.
La chanteuse : « *....Cacarà, là-bas au sertão, c'est une bête qui vole comme un vautour, c'est un oiseau mauvais qui a un bec et qui attrape comme un épervier ...Cacarà, quand tout brûle, il rit, il chante, Cacarà...Il mange même des serpent brûlé, quand la fournaise s'installe il ne va pas mourir de faim, il mange tout ce qui passe, il l'attrape, le tue et le mange. Cacarà est le vautour de mon sertão...ce qui passe, il l'attrape le tue et le mange....*
10.Fondu au noir
11.Maria bétania en plan américain s'adresse au public.
Maria Bétania : « *En 1950 plus de 2 millions de Nordestins ont connu la faim. C'est 10% de la population du Ceara, 13% du Piauî , 15% de Bahia, 17% d'Alagoas...(*.Elle chante) : .*Cacarà attrape, tue et mange.*
12.Noir total.

Un intéressant dialogue et jeu de miroir se nouent dans cet extrait, car en effet, c'est la prose journalistique dont Marcelo est un des représentants, qui nourrit la prose artistique des chanteurs, prose qui vient à son tour alimenter l'état de dépression de Marcelo. Le protagoniste délaisse l'espace amoureux qu'il a construit avec Ada, pour se retrouver face au miroir de ce qui constitue l'objet de son travail. Cet extrait, précisons-le intervient immédiatement après un plan où Ada se regarde dans un miroir de sa salle de bain et constitue par cet effet d'ordre une mise en parallèle entre une image de soi recherché dans l'intime et des fragments d'une image de soi retrouvé dans le collectif. Lorsqu'ils se retrouveront dans une séquence suivante, chacun aura puisé suffisamment d'identité - dans le miroir ou dans l'estrade faisant office de miroir - pour que s'affirment leurs différences : Marcelo lui dira que tant que cette misère existe rien ne pourra réellement exister entre eux, ce à quoi Ada répondra entamant la rupture: *« moi, comme bonne bourgeoise, je décide de penser comme les miens »*.

2°) Les illusions des lendemains et des ailleurs :

Iracema, la jeune prostituée du film homonyme, élabore, sans le savoir, une conception psychosociale de la misère. Ecoutant Tereza lui parler de son désir de partir ailleurs, Iracema qui pourtant tentera elle aussi en vain cette aventure, la met

en garde contre l'idée qui consisterait à croire qu'il suffit de se croire capable de partir pour arriver à destination :

<u>Iracema</u>. Intérieurs jours. Miroir aux alouettes

0 :29 :24 à 0 :32 :05

1. Gros plan de dos de Tereza qui ouvre une porte. On aperçoit Iracema en soutien-gorge, de profil. Tereza sort du champ. Iracema se maquille devant une table sur laquelle sont disposé différents produits de maquillage, une icône de Jésus, quelques bibelots et un miroir dans lequel se regarde Iracema. Elle se coiffe en se retournant pour regarder Tereza.

2.Plan serré d'Iracema dans le miroir qui se coiffe. Travelling arrière jusqu'à plan poitrine, de dos face à son miroir. Elle se retourne, puis se retourne à nouveau pour se regarder dans le miroir.

Tereza (off) : *« J'en ai marre »* (Iracema se retourne)
Iracema : *« Marre de quoi ? »*
Tereza (off) : *« de vivre ici, de cette ville, je veux partir ! »*
Iracema : *« Partir ? pour aller où ? »*
Tereza (off) : *« A Sao Paulo »*
Iracema (la regardant hors camp, dans le miroir) : *« Sao Paulo ! Pourquoi Sao Paulo si Rio c'est beaucoup mieux ? »*
Tereza (off) : *« Rio mieux ? Moi je veux aller à Sao Paulo. Tu sais...L'année dernière j'ai fait du stop...J'étais déjà arrivée à Goias...*(travelling arrière, plan américain, Iracema en soutien-gorge et un slip se retourne vers Tereza).
Iracema : *« T'as tellement envie d'arriver jusqu'à Sao Paulo mais t'arrivera jamais jusque là-bas.* (Tereza entre dans le champ, torse nu)
Tereza : *« Je ne sais pas ce qui s'est passé...*

3. Plan taille de Tereza qui met une robe.

Tereza : *« ....j'ai du faire du stop en sens inverse et tout d'un coup, j'étais ici de nouveau, dans cette merde ! Tu connais Creuza ?* (panoramique sur la gauche, Iracema met du rouge à lèvre)
Iracema : *« Celle de Aldeia ? »*
Tereza (off) : *« Oui, celle-là »*
(panoramique sur la droite, Tereza passe une robe)
Tereza : *« Elle a déjà voyagé à travers tout le Brésil, elle est du genre à aller jusqu'au bout de ce qu'elle dit. Moi, je vais faire la même chose !* (panoramique sur la gauche vers Iracema)
Iracema (se poudrant les joues) : *« tu vas suivre ses conseils ? »*
Tereza (off) : *« J'ai pas besoin de conseils, je vais faire du stop jusqu'à Sao Paulo. C'est tout droit ! »* (Panoramique sur la droite vers Tereza)
Iracema (off): *« Pauvre de toi ! »*
Tereza : *« Qu'est-ce que tu crois ? Que je vais rester ici ? J'vais pas m'enterrer ici, rien à faire. »*
Iracema (off) : *« Et tu penses que tu vas arriver jusqu'à Sao Paulo ? »*
Tereza : *« Tu vas voir ! Dès que j'arrive, j'envoie des photos...Tu vas voir ! »*
(panoramique sur la gauche vers Iracema)
Tereza (off) : *« je viendrais te rendre visite, je m'achèterai une petite voiture et je viendrai te chercher ! »*
Iracema : *« moi ?moi j'irais pas ! »*
Tereza (off) : *« Voyager c'est super ! Toi t'es jamais sortie d'ici, tu sais pas ce que c'est. Dès que tu sauras ce que c'est tu voudras plus rester ! »* (panoramique sur la droite, vers Tereza assise sur le lit qui met ses chaussures)
Tereza : *« J'vais pas rester plantée ici ! »*
(Panoramique sur la gauche, Iracema maquille ses paupières)
Tereza (off) *:« Je reviendrai. J'ai pas dit que je ne reviendrai plus jamais ! j'vais pas m'enterrer ailleurs non plus. Mon truc c'est de voyager ! ».*

De même que Tereza a fait du stop en sens inverse et se retrouve au point de départ, les courants profonds de la réalité sociale vont contraindre Iracema à une lente déchéance sur place après avoir effectué un bout de chemin. Le miroir

d'Iracema lui renvoie le désir et le discours de Tereza, qui seront bientôt les siens. Mais Iracema et son destin ordinaire incarnent la faiblesse de la volonté individuelle, l'infime marge de manoeuvre individuelle face à une situation de misère et de déchéance collective.

Le personnage d'Alex, dans Terra Estrangeira est à l'image de la jeunesse brésilienne des années quatre-vingt-dix[138]. Alors que Tereza et Iracema dans Iracema..., sont freinées dans leur désir de fuir l'Amazonie, Alex, Miguel et Paco se retrouvent, eux, bien loin du Brésil, au Portugal. Bien loin ? non, car le Portugal, nous le savons, est le lieu à partir duquel un chemin jusqu'au Brésil fut tracé :

Terre Lointaine. Extérieurs Jour. Lisbonne.

Minutage

(Cette séquence précède le moment du film où Alex découvrant que Miguel lui a pris son argent pour s'acheter de la drogue décide de le quitter.)

1.Vue d'ensemble de Lisbonne du haut d'un immeuble.

Alex (off) *: « J'aime cette ville à cette heure...*(panoramique sur la droite nous fait découvrir Alex assise de dos. Miguel a sa tête sur les genoux d'Alex) *...Cette ville blanche, elle est belle, hein...Mais y a des fois où j'ai peur... »*

2. Miguel en gros plan. (regard face caméra)

Miguel : *« Peur ? Peur de quoi ? »*

Alex (off) *: « Peur que tu meurs et que je reste ici toute seule dans cette ville que j'ai même pas choisi pour vivre.. »*

Miguel : *« Alex on peut aller vivre où tu veux... »*

3. Contrechamp : Alex en gros plan.

Alex : *« Tu comprends pas, il ne s'agit pas du lieu...Plus le temps passe plus je me sens étrangère...(*Champ puis contrechamps*)...plus j'ai conscience de mon accent, de ma voix qui est une offense à leurs oreilles, j'sais pas...Peut-être que je deviens vieille...*

4.Champ : Miguel

Miguel (en riant): *« Alex tu deviens folle surtout ! T'as que 28 ans... »*

5.Contrechamp : Alex.

Alex : *« 28,30,40,60...Ca passe si vite. J'ai peur de vieillir par ici, mais quand je pense à retourner au Brésil....*

6.Champ : Miguel hoche la tête en signe de non

Alex (off) *: « ...ça me donne froid dans le dos... »*

*7.*Contrechamp :gros plan sur le visage grave d'Alex.

Dans Iracema... tout comme dans Terra Estrangeira se joue le désir individuel de quitter un lieu dans l'espoir d'un avenir meilleur face à la réalité collective de l'impossibilité de se défaire réellement de ce lieu et d'un lieu d'arrivée qui semble

[138] Walter Salles, dans la présentation de son film, rappelle qu'après plus de 20 ans de dictature, Fernando Collor, premier président élu au suffrage universel accède au pouvoir et confisque le compte d'épargne de tous les Brésiliens. Désorienté, le pays plonge en plein chaos et pour la première fois de l'histoire, les mouvements migratoires s'inversent : plus de 800000 Brésiliens, quittent le pays.

rejeter le protagoniste à la case départ. C'est de la peur de cette évidence - le lieu d'arrivée refoule au lieu de départ - dont nous parle Alex : *« Peur que tu meurs... J'ai peur de vieillir par ici... mais quand je pense à retourner au Brésil... ça me donne froid dans le dos... »*. Cette idée d'un ailleurs comme espace de transition avant le retour dans un lieu d'où pourtant il est compréhensible de chercher à s'évader à l'oeuvre dans O Cangaceiro : Tico, vieux cangaceiro revient en prison de son propre gré après avoir connu l'expérience du dehors. C'est de cette expérience dont il est question dans la séquence initiale du film :

O Cangaceiro. Extérieur, Intérieur Jour. Un monde meilleur.

0 :00 :04 à 0 :02 :53

1. Plan large : l'entrée d'une prison. Panoramique descendant. Des voitures stationnées sur le côté. Un car de police entre dans le champ. Les portes de la prison s'ouvrent pour laisser passer le car, puis se referment.

2. Fondu au noir.

3. Gros plan des portes arrières du car de police qui entre dans la prison.

4. Le car passe devant la caméra, s'arrête. Une main ouvre une autre porte puis la referme.

5. Une main ouvre la porte arrière du car. Dans le car, derrière des barreaux, Tico, un vieil homme ébloui qui se protège les yeux, apparaît dans le champ. Un policier en civil, de dos à la caméra, ouvre les barreaux .

Le policier : *« Voilà Tico ! On est arrivé ! »*

6. Plan moyen : Dans la cour de prison, Tico est sorti du car de police. Le policier en civil referme la porte arrière du car tandis que Fernandes, un investigateur de police, lui tient le bras.

Fernandes (sur le ton de la blague) : *« Allez dépêches-toi vieux cangaceiro ! »*

Tico (très vexé) : *« Lâche-moi ! Et ne recommence pas sinon tu vas voir ! »*

Fernandes : *« Un peu de respect, dis donc ! »*

Tico (ferme) : *« Toi respecte-moi ! »*

7. A l'intérieur du bureau du directeur de la prison : le directeur derrière son bureau signe les papiers que lui présente Raimundo, un gardien de prison, à côté du bureau en plan américain.

Tico (off, voix lointaine) : *« méfie-toi ! »*

Fernandes (off, voix lointaine) : *«Le cangaço est fini ! »*

Le directeur et le gardien de prison sont interpellés par les éclats de voix, ils se dirigent vers la fenêtre. Panoramique d'accompagnement.

8. Plan serré : le directeur et le gardien, face caméra, à la fenêtre du bureau. Ils regardent l'extérieur.

Le directeur : *« Le vieux Tico est de retour ! »*

9.Contrechamp : en plongée, un plan large : La cour de prison, Tico et Fernandes avançant vers la prison

Fernandes : *« mais oui, vous avez raison ! »*

10. Champ. Retour plan 8.

Le directeur : *« C'est dommage qu'il n'ai pas profité de sa remise de peine ! Le vieux a toujours eu un comportement exemplaire.... »*

11. Contrechamp : retour plan 9. Fernandes et Tico avancent vers la prison.

12. Champ : retour plan 8. Le directeur et Raimundo.

Le directeur (s'adressant à Fernandes à propos de Tico) : *« Fernandes ! Ramenez-moi ce brave jeune homme ici, qu'il vienne me parler ! »*

13. Contrechamp : retour plan 9. Tico et Fernandes avancent en souriant, en plan américain.

14. A l'intérieur du bureau, en plan moyen : Raimundo se rapproche, pensif, du directeur qui a regagné son fauteuil.

Raimundo : *« C'est vrai que le vieux a été cangaceiro ? »*

Le directeur : *« Il a été un des hommes de Galdino Ferreira, le roi du cangaço »*

15. En plan moyen, l'entrée du bureau du directeur (de l'intérieur du bureau). Le vieux Tico avance, travelling arrière. Le directeur assis derrière son bureau apparaît dans le champ.

Le directeur : *« Vous pouvez entrer. »*

16. Le directeur de prison, en plan poitrine, ¾ face caméra.
Le directeur : *« Pourquoi êtes-vous revenu, Vieux Tico ? Le monde au-dehors vous a semblé si pénible que ça ? »*
17. Contrechamp : Tico en plan poitrine.
Tico : *« Toujours le même : les agressions, les meurtres...*
18. Champ. Le directeur.
Tico (off): *« ...la violence...*
19. Contrechamp. Tico.
Tico : *« les rapts, les viols, les magouilles politiques... »*
20. Raimundo en plan américain. Il se retourne pour refermer un placard de dossier.
Tico (off): *« ...l'injustice sociale...A vrai dire, j'ai même l'impression que tout ça a empiré ! ...*
21.Raimundo en plan poitrine qui écoute Tico, au 1er plan.
Tico (au directeur): *« ...permettez-moi de vous adressez une demande ...*(Raimundo sort du champ).
22. Tico en plan américain devant le bureau, ¾ face au directeur assis derrière son bureau qui l'écoute.
Tico : *« ...laissez-moi revenir ici* (Raimundo entre dans le champ en passant derrière Tico et se retrouvant dans le centre, face caméra. A l'arrière-plan, Fernandes, est occupé dans le couloir)*...je peux apporter mon aide dans diverses tâches, faire n'importe quoi, mais je ne veux plus vivre là-bas dehors...*(Raimundo prend le plateau de café posé sur le bureau du directeur et repart par le couloir du fond)*...dehors c'est l'enfer.*(Le directeur se lève et le rejoins. Travelling avant).
Le directeur (passant son bras autour des épaules de Tico) : *« Vous continuez le même Vieux Tico ! Allez vous changer et profitez de la fin de la récré. »*
Tico (avec un grand sourire) : *« Oui monsieur ! »*

Cette problématique déjà abordée dans Iracema et Terre Lointaine questionne subtilement ici, la place de l'individu ailleurs que dans son espace d'appartenance. Lié à son groupe social, avec ses normes et ses références propres, l'individu dès lors qu'il pense pouvoir s'extraire individuellement de ses appartenances pour en choisir d'autres se trouve confronté à une réalité déchirante : son désir est celui de tout un groupe confronté précisément à une lourdeur qui en empêche la réalisation en même temps qu'elle en attise la survivance. Le monde carcéral, nous le savons, est à l'image de la société qui le construit. La prison de Tico n'est pas plus juste ou moins dure que le dehors, la seule différence réside peut-être dans le fait que dans ce monde carcéral, Tico a déjà une place en tant qu'individu. Il ne veut pas simplement retourner en prison, il veut surtout avoir une place - le respect qu'il demande - au sein d'un groupe qui, en l'occurrence écoutera son histoire et ses souvenirs du cangaço.

3°) Le dilemme existentiel, la fantaisie comme antidote de la réalité :

Dona Flor de Dona Flor et ses deux maris, incarne quant à elle, le dilemme brésilien. Entre fantaisie et rigueur, rationalité et superstition, elle décide de ne pas choisir et

de garder pour le pire et le meilleur ses deux maris, le revenant Vadinho, infidèle baratineur et joueur invétéré, mort d'un arrêt cardiaque un matin de carnaval ainsi que Teodoro l'homme des règles et des précisions excluant toute fantaisie :

Dona Flor et ses deux maris. Extérieur/Intérieur Nuit/Jour Dilemme résolu.
1 :40 :41 à 1 :42 :42

1. Plan large : la façade de la maison, la nuit.

2.Plan moyen de Téodoro qui avance vers la caméra, dans le couloir. Il éteint la lumière. Léger panoramique, il ouvre la porte de la chambre.

3.Raccord sur plan taille de Téodoro qui entre dans la chambre. Il referme la porte, éteins la lumière de la chambre et se dirige vers le lit. (Bref panoramique d'accompagnement), il se couche. Flor apparaît dans le champ, au milieu du lit, endormie. A côté de Flor, Vadinho dort. Téodoro se couche à côté de Flor et l'embrasse sur le front. Vadinho bouge un peu. Toujours endormie, Flor se tourne vers Téodoro, l'embrasse sur la joue puis se tourne vers Vadinho pour l'embrasser aussi avant de se remettre bien au milieu du lit.

4.Gros plan du clocher de l'église (contre plongée). Plein jour.

5.Plongée : la sortie de la messe. Travelling avant et panoramique descendant sur la foule. Dans la foule, Vadinho, Flor et Téodoro. Travelling avant, plan taille : Flor salut les uns et les autres au bras de Vadinho nu, d'un côté et Téodoro en habit du dimanche de l'autre côté. Les personnages avancent vers la caméra, panoramique d'accompagnement, dos à la caméra, les personnages s'éloignent. Vadinho, pince les fesses de Flor. (Bande son : la musique de Chico Buarque *O Que Sera*). Travelling arrière et générique sur la foule qui descend les ruelles du Pelourinho.

Invisible aux yeux de Teodoro, Vadinho par sa simple présence, crée un biais dans la vie ordonnée qu'instaure Teodoro, qui choisit peut-être - qui sait réellement ce que veulent les personnages de romans et de films ? - de ne pas le voir. Flor est un personnage intéressant pour notre propos dans la mesure où elle met en relief la question du désir individuel face à la réalité collective : ce que l'on désire ne pas voir n'existe peut-être pas, ce que l'on désire voir exister fini peut-être par prendre forme.
La même problématique est à l'œuvre dans Gabriela, qui est comme Dona Flor et ses deux maris, une adaptation d'un roman de Jorge Amado : une femme libre refuse de se laisser enfermer dans la rigueur de la vie que lui propose Nacib, son mari :

Gabriela. Extérieur/Jour. La fantaisie assumée
1 :15 :11 à 1 :16 :58

1. Plan d'ensemble d'une procession d'un cirque qui traverse le village. Travelling arrière, tandis que la procession avance, puis travelling avant sur artistes et gens du village qui accompagnent la procession. Une banderole annonce le Cirque. Un orchestre les accompagne. La procession croise Gabriela, Tuisca et Dona Arminda. Travelling avant sur Gabriela qui se met à suivre la procession en riant.

Dona Arminda : *« Gabriela ! Gabriela ! reviens ici !* »

2.Gabriela, en plan moyen, avance en dansant au son des trompettes et tambour de la procession. Panoramique d'accompagnement. Dona Arminda apparaît dans le champ.

Dona Arminda : *« Maintenant ça suffit Gabriela ! »*

Gabriela croise un clown et se jette dans ses bras en riant.

3. Nacib en gros plan. Le regard perplexe. Il suit l'avancée de Gabriela.

4. Plan d'ensemble : la grande rue presque vide. Quelques spectateurs dont Nacib qui regarde au loin. (Bande son : la musique du cirque qui s'éloigne).

Ici, Nacib regarde perplexe cette réalité fantaisiste qui attire Gabriela. Mais regarder ne signifie pas accepter et Nacib enfermera encore davantage Gabriela qui finira par s'échapper de sa cage, car à l'instar de la société brésilienne, elle ne veut pas choisir entre d'une part, Nacib et la rigueur des conventions et d'autre part, la liberté et la fantaisie dont le cirque est une des figures. Le « happy end » final confortera, tout comme dans Dona Flor et ses deux maris, ce dilemme brésilien.

4°) Déni de soi et acceptation du dictât collectif

Zé Rico et Milionario, les personnages de Na Estrada da Vida, nous renseignent sur le sentiment de soi dans l'univers brésilien qui survalorise la réussite et l'apparence de prestige et de l'argent alors même qu'il n'en favorise que difficilement l'éclosion:

Na Estrada Da Vida. Intérieur jour. La honte

1 :15 :23 à 1 :19 :57

Zé Rico et Milionario, chanteurs provinciaux après avoir travaillé dans le bâtiment, sont engagés pour repeindre l'intérieur d'un magasin de disques.

1.Le patron du magasin de disque, costard cravate, en plan taille face caméra.

Le patron : *« Comme convenu, il va falloir repeindre la boutique avec notre public, la clientèle.*

2.Contrechamp : Zé Rico et Milionario, pinceau à la main, chapeau en papier.

Le patron (off) : *« On est bien obligé de fonctionner ! Mais attention !...*

3.Champ.Retour plan 1.

Le patron : *« ...Je veux un beau travail, un travail propre, un travail parfait et surtout attention à le pas faire tomber la moindre goutte de peinture sur les disques ».*

4.Contrechamp. Retour plan 2.

Le patron (off) : *« Vous avez compris ?...*(Milionario acquiesce*)...Alors, allez !Commencez par le haut. »*

5.Plan américain des trois hommes entre les rayons de disques. La clientèle au 2nd plan. Au 1er plan, une échelle. Le patron s'en va par l'arrière-plan, Zé Rico sort du champ, Milionario monte l'échelle. Un panoramique ascendant et latéral : de chaque côté de la colonne à repeindre se trouvent Zé Rico et Milionario.

Milionario (3/4 profil, s'adressant à Zé Rico) : *« On commence par enlever les punaises... »*

Zé Rico (regardant le mur de la colonne) : *« Oui, occupe-toi de ton côté et moi je m'occupe du mien ».*

6.Plan moyen en plongée : des clients à la caisse. Une employée tient entre ses mains une pile de disques de Zé Rico et Milionario, elle regarde les disques un instant avant de se déplacer vers les bacs de disque du magasin.

7.Milionario en plan poitrine gratte le mur avec sa raclette, il jette un regard distrait puis soudainement perplexe hors champ (vers le bas de l'écran).

8.Contrechamp : en plan américain, l'employée danse en posant les disques dans le bac. Elle sort du champ. Le disque de Zé Rico et Milionario est visible dans le bac.

9.Champ : retour plan 7.

Milionario (indiquant la direction du bac) : *« Zé, Zé, regarde ! »*

10. En plan poitrine, Zé Rico regarde hors champ.

Zé Rico : *« C'est notre disque ! »*

11. Retour plan 7. Milionario en plan poitrine.

Milionario : *« Mon Dieu ! Si quelqu'un nous remarque en tant que peintre ici, ça va être la honte pour nous ! ».*

Zé Rico (Off) : *« Fais-moi confiance, je vais me débarrasser de ce petit risque de problème ! »*
Retour plan 10 : Zé Rico en plan poitrine.
Milionario *: « Oui, vas-y »*. (Zé plante sa raclette sur l'échelle et sort du champ en descendant l'échelle).
12.Zé Rico descend l'échelle, avance (travelling arrière) entre les rayons en plan poitrine. Il se dirige vers un bac en regardant de tous les côtés.
13.Milionario, en légère plongée et plan taille gratte le mur en regardant Zé Rico hors champ.
14.Contrechamp : Zé Rico plan taille de dos, face au bac de disque. Il s'agite devant le bac.
15. Le patron, en plan moyen, de profil. Il passe entre les rangées de disques. La caissière lui dit quelque chose à l'oreille. Il se retourne vers la caméra.
16.Contrechamp : 1er plan, des rangés de disques. 2nd plan, Zé Rico de profil qui pivote sur lui-même et repart, les disques dépassant de la chemise. Un panoramique d'accompagnement sur la gauche suit son déplacement. Il remonte l'échelle en tenant sa chemise.
17. Plan serré de Zé Rico montant l'échelle. (panoramique ascendant).
Le patron (off) : *« Alors c'est comme ça !....*
18. Le patron en plan poitrine et plongée.
Le patron (parlant très fort pour que tous puissent entendre) : *« ...J'ai cru que j'avais embaucher deux peintres ! En fait j'ai embauché des voleurs ! »*
19. Contrechamp : plan taille en contre plongée. Milionario sursaute.
Milionario : *« Monsieur, on est pas des voleurs ! »*
20.Champ : retour plan 18.
Le patron : *« Votre collègue a des disques sous sa chemise ! »*
21. Contrechamp : plan poitrine en contre plongée de Zé Rico.
Zé Rico (bafouillant) : *« J'vais pas les rendre ! »*
22. Champ. Retour au plan 18. Des personnes se sont regroupées autour du patron.
Le patron : *« Rendez les disques ou j'appelle la police ! »*
21.Contrechamp : retour plan 19.
Milionario : *« Rends-les, sinon il va appeler la police. »*
22. Zé Rico, plan poitrine. Il prend les disques sous sa chemise et les tend au patron.
23. Plan serré du patron, les disques contre lui.
Le patron : *« Quelle honte ! »*
24. Une employée et cliente en plan taille. L'employée regarde le disque.
Le patron (off) : *« Des voleurs de disques ! »*
L'employée (regardant le disque et levant les yeux) : *« Mais c'est eux ! regardez !.Zé Rico et Milionario. »*
25.Zé Rico et Milionario en plan américain et contre plongée face caméra.
26. Le patron en plan poitrine et légère plongée. Il regarde le disque.
Le patron (moqueur et parlant fort) : *« Milionario et José Rico ! Regardez-les !...*(il lève le disque pour le montrer à la clientèle)*...Des peintres en bâtiments !* (il se tourne vers la foule pour montrer le disque, tous éclatent de rire).
27. Retour plan 25, Zé Rico et Milionario grattent le mur à l'aide de leur raclette, honteux.
28. Une employée en plan taille met le disque sur le tourne disque et s'assied en regardant la couverture. Bande son : la chanson de Zé Rico et Milionario. Panoramique ascendant vers une inscription murale : *« la vie est dur pour les fainéants. Progresser pour mieux servir. En toi, un génie existe, réveille-le ».*
29.Plan large : les clients applaudissent à la fin de la chanson.
30.Plan large : les deux chanteurs en haut de l'échelle. Applaudissement du public.

Il est intéressant de remarquer que le sentiment de honte qu'éprouvent les personnages à l'idée d'être vus comme simples peintres en bâtiment trouve un écho dans la bouche du patron : *« Quelle honte ! Des voleurs de disques ! ... Milionario et José Rico ! Regardez-les !.. Des peintres en bâtiments !»* .Voleurs ou peintres en bâtiments méritent la même moquerie et désapprobation. A y regarder de plus près, cette gêne ressentie par les personnages ainsi que la moquerie du patron, proviennent essentiellement de ce que les protagonistes ayant choisi pour pseudonymes José

« Riche » et « Millionnaire » , se trouvent soudainement mal nommés étant donné leur situation réelle mise en évidence par leur travail. Les protagonistes auraient pu effectuer leur travail discrètement sans imaginer un seul instant attirer l'attention de la clientèle. Mais, ils font tout, au contraire pour se regarder dans ce miroir indispensable pour les artistes, au risque d'être démasqués. Cette séquence instaure finalement un lien entre richesse et créativité. C'est ce lien que perçoit le public qui décide d'applaudir. A l'univers de l'argent que valorise la société brésilienne, Zé Rico et Milionario vont devoir , grâce aux yeux d'autrui, aménager une nouvelle définition de la richesse.

Ces différents personnages, métaphorisant par leur destin et leurs désirs, une réalité brésilienne, mettent en évidence une problématique ici-ailleurs géographique ou psychologique, un miroir particulier dans lequel se reflète une réalité particulière ainsi qu'une attitude adoptée face à la réalité collective. Ces éléments peuvent être synthétisés de la façon suivante :

Tableau XIV : Au miroir des réalités

Personnages	**Ailleurs / Ici**	**Miroir**	**Réalité reflétée**	**Attitudes**
Marcelo (6)	L'amour / La conscience politique	Parole des chanteurs	Misère brésilienne	Refuser cette réalité ⇒dépression, repli sur soi ;
Iracema (18)	São Paulo, Rio, Goias / Amazonie	Miroir d'Iracema	Absence de perspectives locales (le discours de Téreza)	Refuser cette réalité ⇒ désir de fuite
Alex (33)	Portugal / Brésil	Ville portugaise support du discours d'Alex	Absence d'horizon pour la jeunesse brésilienne	Fuir la réalité brésilienne
Tico (36)	Dehors / Prison	Discours de Tico	Insécurité et violence	Se protéger de la réalité du dehors
Dona Flor (19)	Au-dela / Ici bas	Vadinho / Teodoro	Fantaisie et rigueur : le dilemme brésilien	création d'une nouvelle réalité : la mort n'existe pas,

				la fantaisie fait bon ménage avec la rigueur.
Zé Rico et Milionario (21)	La musique / Le travail effectif	Regard de la clientèle	Importance de l'argent et du prestige	Désir d'accéder à cette réalité

Ces personnages, en tant que miroirs d'une réalité brésilienne se trouvent tous dans un déchirement qui peut être interprété comme l'affrontement d'un désir individuel (changer le monde, fuir, construire une réalité ou la mort n'existe pas, essayer de se faire une place au soleil, fuir ou se protéger) et d'une réalité collective dans laquelle ce désir prend naissance (la misère, l'absence de perspectives locales ou nationales, le dilemme, l'importance de l'argent., l'insécurité et la violence).

B. Identité individuelle comme impasse du collectif

Différents personnages de notre corpus incarnent une attitude face à l'impasse sociale qui les voit naître. Alors que les personnages précédant soulevaient, dans l'optique au travers de laquelle nous avons choisi de les étudier, la question de la place du désir individuel face à la réalité collective, ceux que nous allons aborder maintenant, en tant que significatifs de l'impasse collective, viennent illustrer la justification ou la vision que l'individu apporte à une telle réalité, dès lors qu'elle se trouve être la sienne. Comment les enfants du bidonville (1) Espirito da Luz Soares (2) Fabiano (3), Manoel (4) et Corisco (35) appréhendent-ils la réalité qui les relègue à l'exclusion et comment, au travers de cette façon de comprendre la réalité, leurs comportements individuels va pouvoir s'éclairer à la lumière d'un déterminisme collectif ?

1°) Impossibilité de jouir d'une image de soi positive ou l'irrecevabilité mythe du « petit-malin »

Les enfants du bidonville de Rio 40°, vivotent en vendant des cacahouètes dans les différents quartiers de Rio. Alors qu'il part vendre ses cacahouètes sur la plage de

Copacabana, Jorge se fait bousculer, les cacahouètes tombent dans l'eau de mer, et ayant promis de rapporter, à sa mère malade, de l'argent pour acheter des médicaments, celui-ci est contraint de faire l'aumône avant de rentrer au bidonville :

<u>Rio 40°</u> Extérieur jour. : L'aumône à Copacabana -
0 :58 :11 à 0 :59 :39

1.Plan moyen : deux femmes assises à la terrasse d'un café.
L'une d'elle : « *So wonderful country isn't it ? »*
l'autre : « *Yes but so primitive ! »*
Deux enfants apparaissent de dos dans le champ, face à leur table, l'un d'eux attrape des pailles pour boisson.
La première : « *Yes indeed ! »*
2.Contrechamp en plan taille: les deux femmes de dos, les enfants s'éloignent. Derrière eux Jorge qui s'approche. A l'arrière-plan, la plage de Copabana, Jorge avance vers les deux femmes .
une des femmes : « *there's another one coming... »*
Jorge (s'adressant aux femmes) :- *Vous n'auriez pas un peu d'argent, madame...*
Une des femmes : -« *Give him something...*
L'autre cherche dans *son* sac avant de répondre : « *I've nothing but dollars !*
La première (s'adressant à Jorge en portugais, en articulant le plus possible) : *« On a rien ! »*
3.Plan américain en travelling arrière de Jorge qui avance vers un passant
Jorge : *« Vous n'auriez pas de l'argent...*
L'homme (sans s'arrêter) : *« Débrouille - toi ! »*
4.Plan américain d'un passant . Léger travelling arrière, il avance. Jorge apparaît dans le champ demande de l'argent. L'homme ne s'arrête pas. Jorge avance perplexe. Rire off. Jorge regarde hors champ (vers la droite de l'écran).
5.Plan moyen en légère plongé: un enfant assis sur le capot d'une voiture fume et rit. A gauche de l'écran apparaît Jorge de dos, enfant descend de la voiture, fumant une cigarette.
L'enfant :-*« Tu sais pas demander l'aumône »*
6.Contrechamp en légère contre plongée, le petit de dos à droite de l'écran, Jorge face à lui.
Jorge : *« Je ne demande pas l'aumône, j'ai juste besoin d'un peu d'argent pour rentrer chez moi...*
l'enfant s'éloigne.
L'enfant (s'éloignant) : *« Je vais te montrer comment on tire du fric à ces gens-là !*
7.Plan moyen en plongée de l'enfant, main tendu face à un adulte de dos : Jorge en amorce sur la droite de l'écran.
Jorge : *« Vous n'auriez pas un peu d'argent pour ma mère, elle est malade... »*
L'homme met la main dans sa poche et lui donne de l'argent.
8.Plan moyen : l'homme s'en va, l'enfant avance vers la caméra vers Jorge :
L'enfant: *« T'as vu, faut dire que c'est pour ta mère et qu'elle est malade !*

La remarque de Jorge est intéressante : *« Je ne demande pas l'aumône »* dit-il après avoir demandé sans succès, de l'argent à trois personnes. Accepter publiquement l'idée d'être entrain de demander l'aumône implique une certaine vision de soi dans l'espace social. Cette vision, Jorge, surpris par le rire d'un autre enfant, refuse de l'avoir. *« Je vais te montrer comment on tire du fric à ces gens-là !... faut dire que c'est pour ta mère et qu'elle est malade ! »* va lui dire l'autre enfant. Or, fait significatif, la mère de Jorge est réellement malade. Entre le monde des nantis et celui des dépossédés, l'évocation de la figure maternelle, apparaît comme le dénominateur commun à partir duquel, il est possible de demander et de recevoir. D'une image de soi négative - celle du miséreux condamné à l'aumône - va surgir l'occasion d'éprouver une image positive de soi - celle du plus malin qui « *tire du fric à ces gens-là »* - . Mais précisément parce que sa mère est réellement malade, Jorge ne peut jouir de cette

image positive. Dans une séquence ultérieure, Jorge, tentant de fuir une bande de voyous, sera écrasé par un tramway et que le film se conclura sur l'attente vaine, de la mère malade.

2°) Le dépouillement impuni des plus faibles et l'irrecevabilité des valeurs éducatives :

Espirito da Luz Soares, de Rio Zona Norte, compose au cœur du bidonville où il habite, des chansons de samba. Alors qu'un homme de radio Mauricio da Silva, lui propose de l'aider à faire éditer sa chanson en proposant à un chanteur connu de l'interpréter, Espirito va découvrir, à l'occasion d'une petite réception, que si elle est bien éditée, sa chanson ne lui appartient plus :

Rio Zona Norte. Intérieure nuit :La chanson volée
0 :48 :51 à 0 :51 :17

1. Plan rapproché d'Espirito. Il a Daniel, le bébé de sa compagne Adélaïde dans les bras. Il a un verre à la main, Figueredo, le tenancier du bar en amorce sur la gauche de l'écran , Honorio un ami, en amorce sur la droite. Bruits de monde et de festivités.

Espirito (faisant goutter un peu d'alcool au bébé) : « *Allez, bois en l'honneur de ton parrain !* il rit et poursuit, *C'est tout petit qu'il faut commencer à apprécier ce bon goût ! »*

Honorio (levant son verre) : « *à mon compère et futur concurrent ! ».* Applaudissements et voix off.

2.En plan américain Honorio, Espirito et l'enfant dans les bras et un autre enfant de profil en amorce sur la droite. Gracinda, la filleule de Espirito entre dans le champ et passe entre les personnages une assiette en main pour servir les convives. Un panoramique d'accompagnement nous fait saisir l'ensemble des personnes présentes, assises ou debout autour d'une table garnie de bouteilles et plats divers. Une des femmes présente se sert et réserve un morceau de gâteau à Cosme et Damião (divinités afro-brésiliennes) alors qu'Adelaïde apparaît dans le champ et veut prendre la part réservée et posée sur le meuble.

La femme :*« Non ça c'est la part de Cosme et Damião! »* (Adelaïde sort du champ).

3. Plan taille d'Adelaïde qui traverse le champ.

Adelaide (s'adressant à Figueredo) « *Alors compère...*

4. Contrechamp : Figueredo à côté de Espirito, Adelaïde de dos au premier plan. :...*on peut mettre un peu de musique ? »*

Figueredo : « *Bien sûr.. »* (Adelaïde se tourne ¾ vers la camera , regardant et allumant la radio hors champ).
La fin de la chanson d'Espirito passe à la radio. Adelaïde se retourne vers lui. Il sourit.

5.Plan taille Adelaïde de profil, à côté de la radio.

Son radio : « *Dans Nouvelles Voix du Brésil, nous vous avons présenté ...*

6. Plan poitrine d'Espirito qui sourit, l'enfant toujours dans ses bras....*Alaor da Costa chantant une chanson de sa composition co-écrite par Mauricio da Silva,... ».* (Le sourire d'Espirito disparaît).

7.Plan taille, **Honorio** *« Ils n'ont même pas mis ton nom ! C'est incroyable ! »*

8. Retour au plan 5. **Adelaïde** (d'un ton désabusé) : « *ni argent, ni gloire ! »*

9. Plan poitrine**. Figueredo**: « *Faut pas se laisser faire Espirito...*

10.En légère plongée Espirito, l'enfant dans les bras en plan poitrine.

Espirito :*« Je vais trouver Mauricio, ce chanteur de mes deux ! »*

11.Plan américain d'Honorio, Gracinda et une autre fille.

Gracinda (s'adressant à Espirito):« *Il n'a même pas le sens du rythme ! »*

12. Retour au plan 10. **Espirito** :« *Il a abîmé ma chanson... »* (Gracinda entre dans le champ par la droite)

Gracinda :« *Il a chanté comme s'il s'agissait d'un boléro ! »*

Espirito : « *oui ,alors qu'il faut chanter comme ça, écoute..»*
(il se met à chanter , il sourit heureux tous l'accompagnent et chantent en choeur, seule Adelaïde semble exaspérée. C'est un bruit venant du dehors - en fait le fils d'Espirito qui tente de voler de l'argent dans le bar de Figueredo- qui va mettre fin aux réjouissances.)

« *ni argent, ni gloire ! »*, la chanson d'Espirito est présentée comme étant de la composition de l'interprète et de l'homme de radio. S'il est d'abord blessé par la nouvelle, elle ne l'empêchera pas de chanter et de sourire à nouveau, comme si la dépossession n'était pas inadmissible. Comme si sa chanson n'avait été qu' « abîmée » et non pas volée. La dernière partie de la séquence est intéressante à ce propos, la petite réception va être interrompue par le vol - écho métaphorique du précédant - que le fils d'Espirito, au grand désespoir de son père, tente de commettre à l'encontre de Figueredo.

3°) Egarements et soumission à l'autorité :

Fabiano de Vidas Secas, erre avec Vitoria, sa femme et ses deux enfants à travers le sertão, à la recherche d'un travail dans une région ravagée par la sécheresse. Après avoir été embauché par un « colonel » du coin, il amène sa famille à la kermesse du dimanche lors de laquelle, il sera abusé par un policier, détenu et roué de coup. Quelques temps après cet épisode, cherchant une vache égarée dans la brousse, Fabiano se retrouve nez à nez avec le policier abusif :

Vidas Secas. Extérieurs jour. Fabiano et la soumission
1 :19 :44 à 1 :22 :44

1. Le sol sec (caméra subjective). On avance en découvrant des branches sèches, un cactus.
2. Plan américain du policier de profil qui entre dans le champ par la droite de l'écran. Un panoramique accompagne son déplacement. Il se tourne brusquement.
3. Plan poitrine du policier ¾ dos au 1er plan. Au second plan Fabiano, face à la caméra en plan américain, le regarde, un long couteau à la main, le bras levé. Il semble prêt à tuer le policier. Il avance. Le policier recule et sort du champ.
4. Plan poitrine du flic de profil, il recule, pivote sur lui-même et continue de reculer face à la caméra tandis que Fabiano entre dans le champ de dos, le couteau toujours prêt à s'abattre. Les deux hommes se tournent autour en face-à-face.
5. Plan taille du policier contre un arbre face à la caméra.
6. Contrechamp : gros plan de Fabiano avec son couteau.
7. Champ : le policier.
8. Contrechamp :Fabiano.
9. Champ. Le policier semble prendre de l'assurance.
10. Contrechamp : un léger panoramique sur la droite centre davantage le visage de Fabiano, son bras se baisse
11. Plan américain du policier. Fabiano est au 1er plan de dos, il avance, le policier recule, passe sous une grosse branche d'arbre.

12.Plan poitrine. Les deux hommes se font face tandis que la branche les sépare. Fabiano regarde en l'air.

13.Le ciel et des branches d'arbres.

14.Travelling avant en plan taille : Les deux hommes avancent en se dévisageant. Le policier se retrouve dos à la caméra, il recule toujours.

15.Plan poitrine de Fabiano face à la caméra.

16.Contrechamp : le policier. Son off : le rugissement d'une vache.

17.Caméra subjective. Face à la caméra, le policier.

18. Plan américain :Fabiano recule

19.Contrechamp : le policier en plan taille, sourit vainqueur.

20.Champ : Fabiano en plan taille recule en rangeant son couteau et se grattant sa barbe de quelques jours.

21.Plan moyen : une vache perdue dans les branchages.

22.Plan américain : le policier avance. Léger travelling.

23.Retour plan 20.

24.Contrechamp en plan poitrine

Le policier (autoritaire)*: « Indique-moi la route, paysan ! »*

25.Champ en plan poitrine.

Fabiano (baissant les yeux et enlevant son chapeau, il se parle à lui-même) :*« Le gouvernement, c'est le gouvernement....*

26.Au 1er plan, Fabiano plan taille de dos. Au second plan le policier

Le policier (d'un ton sec encore plus autoritaire) : *« Alors, c'est par où ? »*

Fabiano (se rapprochant du policier et indiquant un chemin) :*« Au bout du chemin à droite. »*. (Il garde la tête baissée et son chapeau entre les mains. Le policier passe devant lui et s'en va. Un panoramique l'accompagne. Le policier se retourne deux fois sur Fabiano, qui se trouve dos à la caméra).

Cette séquence est intéressante parce qu'elle joue sur les rapports d'équilibre et de déséquilibres. Deux homme se retrouvent face-à-face, chacun armé, mais l'un est perdu tandis que l'autre connaît bien la broussaille. Nous pourrions dire que l'un est perdu au niveau spatial tandis que l'autre est perdant au niveau social ; Que l'un connaît bien la force psychologique du pouvoir qu'il représente tandis que l'autre connaît bien l'espace dans lequel il se déplace. Au plan 8, le policier feint l'assurance liée à sa position sociale ce qui a pour effet d'impressionner Fabiano qui baisse son bras armé. Fabiano va lever les yeux au ciel (pourquoi ? nous avons notre idée sur la question, nous y reviendrons ultérieurement) Les plans 16, 17, 18, 19 vont constituer véritablement à l'écran, de basculement indiquant que Fabiano renonce à la vengeance. Il se justifie alors à ses propres yeux : *« Le gouvernement, c'est le gouvernement... »* et par ce fait légitime la loi arbitraire dont il a été victime. Tout comme le bétail égaré ou en fuite qui finit par être à nouveau attrapé et maîtrisé, Fabiano fini par « se rendre » à la raison du plus fort et va jusqu'à aider le policier à retrouver son chemin.

4°) Insoumissions et punitions divines :

Comme Fabiano et sa famille, Manoel de Le Dieu Noir et le Diable Blond, va être condamné à l'errance à travers le Sertão. Mais alors que Fabiano avait renoncé à tuer, Manoel se trouve en fuite précisément parce qu'il a tué le « colonel » qui refusait de payer son dû. La mère de Manoel sera alors tuée par un des hommes du « colonel ». Manoel et Rosa, enterrent la vieille femme avant de partir :

Le Dieu Noir et le Diable Blond (Deus e o Diabo na Terra do Sol). Extérieurs jour.
Le départ de Manoel et Rosa
0 :20 :42 à 0 :22 :14

1. Plongée : une croix de bois plantée par terre. Sur la gauche de l'écran, le bras de Manoel qui pose des fleurs sur la tombe. Sur la droite le corps agenouillé de Rosa en amorce. Un travelling arrière nous permets de saisir l'ensemble de la scène : Manoel fait un signe de croix debout face à la tombe. Rosa est à genoux, les mains jointes.

Manoel : « *Je savais Rosa, t'as pas voulu me croire...mais c'est la main de Dieu m'appelant sur le chemin de la disgrâce...Maintenant, on n'a pas le choix, on doit aller à Monte Santo demander à Sebastiao de nous protéger... (*Il fait le signe de croix, se retourne, avance vers la caméra - on ne voit plus que ses jambes - il se retourne vers Rosa, toujours agenouillée)*... Dépêches-toi. On a rien à amener si ce n'est notre destin. »* (Il quitte le champ. Rosa fait le signe de croix, se relève et quitte le champ à son tour. Un travelling avant recentre la croix en bois).

Sur la tombe de sa mère, Manoel invoque la main de Dieu comme responsable de la « disgrâce » dans laquelle il se trouve. Alors qu'il s'était révolté contre l'autorité du « colonel », Manoel va accepter de s'en remettre à la volonté d'un mystique fiévreux et d'un cangaceiro violent avant de parvenir, peut-être, à se dégager de toute aliénation. La volonté divine sera également invoquée par Corisco de Corisco e Dada lors de la mort du troisième enfant du cangaceiro :

Corisco et Dada. Extérieurs Jour. L'enfer du Sertao.
1 :30 :30 à 1 :33 :14

1. Dada de profil en gros plan. Elle regarde son nourrisson dans les bras. Elle pleure.

Dada (en sanglotant) : *« Notre fils est mort ! Corisco ! ! ! »* (Elle berce le bébé en le serrant contre elle).

2. Un cangaceiro en plan poitrine la regarde.

3. Légère contre plongée, plan large : au 1er plan Corisco qui regarde vers l'horizon ¾ face caméra. Au 2nd plan, Dada assise sur un rocher, le bébé dans les bras. A l'arrière-plan, trois autres cangaceiros debout.

Corisco : *« Dieu est fâché, Dada. Dieu veut le sang des innocents*...(il lève ses yeux vers le ciel pour s'adresser à Dieu)*...Vas-y, vas-y, prends-moi encore cet enfant ! Tous mes enfants ont été pris : le premier a été pour le Père, le deuxième pour le Fils, le troisième pour le Saint Esprit....*

4. Corisco en plan serré se tourne vers Dada, hors champ.

Corisco : *« Ferme ton ventre Dada, n'aie plus d'enfant, femme ! »*

5. Retour plan 1. Dada pleure serrant son bébé mort.

6. Retour plan 3. Plan large.

Corisco (élevant de plus en plus la voix): *« Dieu nous a mis au monde pour vivre la vie de deux solitudes rassemblée. Je ne crois pas en Dieu le Père. Il n'est pas tout-puissant, Il n'a pas créé la terre et le ciel. Je ne crois pas en Jésus Christ* (il arrache la croix qu'il porte autour du cou)*...Il n'est pas le fils unique de Dieu, Il n'a pas été conçu dans la grâce, il n'est pas né de la Vierge Marie, il n'a pas souffert le martyr par le pouvoir de*

Ponce Pilate, il n'a pas été crucifié, il n'est pas mort (il tourne sur lui-même, sanglot off de Dada est de plus en plus fort)*...il n'a pas eu de sépulture, , il n'est pas descendu aux enfers* (il tourne toujours) *...il n'a pas ressuscité au troisième jour, il n'est pas monté au ciel* (il tourne toujours sur lui-même, se trouve au centre du plan, on entend toujours les sanglots de Dada)*...Il n'est pas assis à la droite de ses parents, là où il n'a à juger ni les vivants, ni les morts. Je ne crois pas au Saint Esprit ! Ni en l'Eglise Catholique..*(il tourne toujours)*...qui n'est pas sainte, je ne crois pas en la rémission des pêcheurs, ni en la communion des saints* (il lève son fusil)*..ni en la vie éternelle ! »*

7. Retour plan 1. Dada pleure en serrant son bébé.

Dans une attitude de défi que Dada va considérer comme blasphématoire, Corisco nie tout ce à quoi. L'émotion et la virulence avec laquelle il parle ne font que souligner davantage, la croyance intacte de Corisco et la force de sa conviction : Dieu est responsable.

Ces différents personnages incarnant par leur destin individuel, une impasse sociale collective, mettent en évidence une situation particulière à laquelle, tout comme leur groupe d'appartenance, ils se trouvent confrontés ; une vision également particulière de cette situation - vision commune à tous ces personnages -; et une attitude défensive permettant à chacun de se dégager de cette situation en préservant une image de soi moins dégradé que ne laisserait supposer la situation. Ces éléments peuvent êtres rassemblés comme suit :

Tableau XV : Impasse et image de soi

Personnages	Situation figurant l'impasse	Vision de la situation	Attitude	Image de soi
Jorge	La misère condamnant à l'aumône	*« Je ne fais pas l'aumône...j'ai seulement besoin d'un peu d'argent pour rentrer chez moi »*	Dénégation de la situation	Je ne fais pas l'aumône ou je suis plus malin
Espirito Soares	Le dépouillement des plus faibles	« *il a abîmé ma chanson »*	minimisation	Je chante mieux
Fabiano	La faiblesse du dépossédé face à la loi	« *le gouvernement c'est le gouvernement »*	légitimation	je m'en remets à Dieu (il lève ses yeux au ciel)
Manoel	le Sertão meurtrier : la mort de la mère	*« C'est la main de Dieu... »*	Légitimation	Je prends mon destin en main en m'en remettant à Sebastião
Corisco	le Sertão	*« Dieu est fâché, il*	Défi défensif	Je suis capable de

	meurtrier : la mort des enfants	*veut le sang des innocents »*		défier Dieu

L'homme, dégagé de la responsabilité de son destin - vécu comme produit de la volonté divine - accepte de se soumettre à la situation d'impasse dans laquelle il se trouve en la déniant, en la minimisant ou en la légitimant. Si elle peut être ressentie comme insupportable, la situation, parce qu'elle est partagée par la collectivité à laquelle appartient le personnage, est finalement acceptée comme l'inévitable produit d'un rapport de force en la défaveur du personnage et de sa collectivité: les nantis des beaux quartiers bousculent Jorge qui en ses cacahouètes, l'homme de radio et le chanteur dépouillent Espirito de sa chanson, le policier fait emprisonner injustement Fabiano, et doit Dieu prive Manoel et Corisco de mère et d'enfants. La réplique de Corisco à Dieu nous donne la mesure du déséquilibre ressenti par l'homme face à celui qu'il pense le dominer.

C. Identité individuelle comme mirage du collectif

Nous avions vu, lorsque nous nous sommes intéressé à l'image du Brésil dans le discours des personnages, que l'idée d'un changement à venir, d'une amélioration de la situation, était une des caractéristiques de cette image. Ce changement, toujours à venir, dans la bouche des personnages, est ce que nous allons maintenant considérer comme mirage collectif ou illusion collective permettant à l'homme - au personnage - de penser qu'il peut changer les données oppressantes de la réalité brésilienne ou tout simplement humaine. Après avoir étudier la place du désir individuel face à la réalité collective, la justification individuelle donnée à une situation d'impasse collective, analysons maintenant grâce à El Jus (9), Gabriel (17), Valentin (23), et Fernando (39) de quels pouvoirs disposent ou pensent disposer un personnage pour changer une réalité collective et laquelle.

1°) Le pouvoir tout relatif de l'argent

El Jus de El Justiceiro, fait l'objet d'une biographie que tente d'écrire son copain Lenine persuadé, tout du moins au début du film et moyennant salaire, que la vie de Jorge Dias das Neves, alias El Jus est d'un grand intérêt pour la collectivité. Issue de

la bourgeoisie, son surnom de justicier vient de ce qu'il intervient là où justice doit se faire :

<u>El Justiceiro</u>. Intérieurs et extérieurs jour. Comment en finir avec la discrimination.
0 :08 :16 à 0 :10 :49

1. Plan américain, à l'intérieur d'une salle de sport, d'El Jus et un autre personnage font du karaté. El Jus met son adversaire à terre. Au second plan arrive Lenine.
Lenine : *« Salut El Jus »*
2. Plan moyen d'une prise de karaté qui met El Jus à terre.
Lenine (off) : *« Je dois te parler... ».*(les deux hommes continuent les prises de karaté).
3 .Plan américain de Lenine face à la caméra qui rit
Lenine (moqueur) :*« tu es en train de perdre... »*
4.Contrechamp : El Jus se relève, reste à genoux.
Lenine (off): *« Je te croyais imbattable... »*
5.Champ : Lenine avance, léger travelling arrière. Il s'arrête face à la caméra en plan poitrine.*:*
Lenine :*« Arrêtons de blaguer, il y a quelque chose de très important qui se passe. Je veux t'en parler... »*
6.Contrechamp en plan moyen de l'ensemble des karatékas assis derrière El Jus sur le tatamis.
El Jus*: « A quelle heure les deux gardiens se trouvent ensemble, au même moment, du jour ou de la nuit ? »*
7.Champ : **Lenine** assis : *« vers sept heures ».*
El Jus (off) : *« A sept heures, je passe là-bas ».*
Lenine *« A sept heures moi je peux pas ! »*
8.Contrechamp : El Jus en plan poitrine.
El Jus *: « C'est pas grave, prend une petite métisse, essaye de rentrer avec elle dans l'immeuble. C'est ça le test. ».*
Lenine (off) : *« T'es fou !...*
9.champ : retour au plan 7
Lenine : *« l'immeuble est très famille, partout il y a des avertissements, des interdictions....»*
10.Extérieurs : en plan moyen, un gardien d'immeuble qui se dirige face à la caméra, vers la porte vitrée de l'entrée.
Lenine (voix off) : *« ...après 22 heures c'est défendu de faire venir des filles !...(*le gardien de l'immeuble avance vers l'entrée, un travelling arrière nous fait découvrir devant la porte vitrée Lenine et une métisse)*...imagine une métisse ! Selma qui est blanche n'a pas pu entrer, imagine une métisse ! »* (Le gardien ouvre la porte en souriant en disant *« bonsoir monsieur ».* Lenine et la métisse entrent dans l'immeuble).
11.Dans l'appartement de Lénine : au 1er plan, la métisse qui feuillette un magazine au 2nd plan Lénine en plan moyen qui fait les cent pas.
Lenine (voix off) *« On est resté dans mon appartement environ trente minutes, après j'ai quitté la fille en lui expliquant ce qu'était la lutte contre la discrimination...*
12.Extérieurs, à la terrasse d'un café : Lénine, en plan poitrine, boit une bière.
Lénine : *« en quittant l'immeuble, c'était pareil, il a traité la fille comme s'il s'agissait d'une princesse !* » (un travelling arrière nous fait découvrir El jus à sa droite qui l'écoute pensif.
El Jus (pensif) : *« J'aurais voulu voir ça ! Je voulais juste en être sûr. »*
Un copain (off) *« Qu'est-ce que t'as fait ? »*
13.Plan moyen : le copain qui vient de poser la question, El jus et Lenine assis autour de la table.
Le jeune homme (précisant sa question) : *« t'as tabassé le mec ? ».* (El Jus jette un regard complice à Lénine en souriant).
Lenine (répondant à sa place): *« Non, il lui a suffit de décliner son nom et celui de son père, El Général, et le portier a tout de suite compris...* » (Un travelling avant centre les deux personnages en plan poitrine).
El Jus (interrompant Lénine) : *« Pas du tout ! Voilà le responsable du miracle* (il montre une liasse de billet sorti de sa poche) . *Avec deux billets, on achète n'importe quel gardien...Seulement voilà, à la fin de chaque mois, tu devras en faire autant en tenant compte des fluctuations du salaire minimum, sinon la morale va revenir au galop !...Si la morale n'existait pas les flics et les gardiens d'immeubles vivraient très mal ! »* **Lénine** (lui donnant une grande tape sur l'épaule) : *« Très bien ! Très bien ! »*

El Jus est donc sollicité par Lénine parce que « *quelque chose de très important se passe ».* Ce quelque chose, c'est la moralité alliée au racisme interdisant aux jeunes femmes d'entrer dans l'immeuble de Lénine. El jus intervient et tout rentre dans l'ordre pour un temps. Lenine devra continuer ce qu'il a commencer : corrompre le gardien de la bonne moralité. Cet extrait, très drôle, nous donne d'emblée les clés pour « démasquer » El Jus. Le justicier n'est finalement qu'un homme dont l'argent achète l'illusion d'être utile à la collectivité et la certitude de son pouvoir sur celle-ci. De même, si la moralité est quelque peu mise à mal dans cet extrait, la réalité est que Lenine souffre de ne pouvoir amener les filles chez lui après vingt-deux heures et que cette souffrance est reformulée en terme de lutte contre la discrimination sexuelle et raciale. L'argent est en même temps vecteur d'illusion de changement et de maintien des inégalités puisque d'emblée, un homme en achète un autre. El Jus ne change aucune réalité sociale, étant lui-même, un pur produit de cette réalité.

2°) Le pouvoir d'une amulette :

Gabriel de O Amuleto de Ogum est le fils et le frère d'hommes assassinés par la pègre. Afin de le protéger, sa mère s'en remet à Ogum[139], divinité Afro-brésilienne, pour que celui-ci, au cours d'un rituel religieux deviennent invulnérable. Son corps va être un « corps fermé »[140] ce qui va signifier qu'aucune armes ou balle ne pourra le tuer. Cette protection durera tout le temps que la mère de Gabriel demeure en vie. Devenu adulte, Gabriel, va quitter le Nordeste dont il est originaire, pour , fort de sa particularité, intégrer la pègre à son tour. C'est au sein de ce nouveau groupe d'appartenance, au cours d'une dispute avec Chico, un de ses membres, que la réalité du « corps fermé » de Gabriel, va se manifester :

[139] Divinité Afro-brésilienne de la guerre.
[140] La représentation du « corps fermé » est très populaire dans le Nordeste. Voir à ce sujet, l'étude en psychologie sociale, menée à Fortaleza sur les *terreiros* et l'analyse en terme de représentation de la maladie qu'en fait F. LAPLANTINE, « Anthropologie des systèmes de représentation de la maladie » in D.JODELET, (dir) op.cit. p. 277 - 298.

<u>0 Amuleto de Ogum</u>. Intérieur jour. Le corps fermé.

0 :24 :30 à 0 :28 :23

(Gabriel n'a pas pu tirer sur l'homme qu'il était censé abattre. Chico, voulant effectuer le service à sa place tue malencontreusement la femme d'un homme de pouvoir. La séquence ci-dessous se déroule juste après cet épisode, au moment du repas).

1.Plan poitrine : Chico ¾ face caméra. Au 2nd plan un homme assis, un autre en amorce.

Chico (agacé) : *« Alors j'ai dû faire le service moi-même* (il se lève, léger panoramique ascendant, d'autres hommes assis apparaissent dans le champ)*...j'étais dans la foule, j'ai visé la tête du mec et pa !* (il mime le coup de revolver. Travelling avant puis panoramique sur la gauche, d'autres hommes assis apparaissent dans le champ)*...et puis soudain y a fallu que cette connasse se foute dans et là, elle est tombée raide morte !...(*il se tourne vers la caméra)*...et voilà ce qui arrive* (il prend un journal hors champ des mains d'un des présents. Il montre le journal face caméra. La une : La femme du procureur a été assassinée).

Un des hommes (off) : *« rends-moi mon journal ! »*

Chico se tourne et montre Gabriel (panoramique, Gabriel est contre le mur, les yeux baissés)

Chico : *« Voilà ce que ça donne de se fier à des gosses ! »* (Il quitte le champ. Travelling avant sur Gabriel)

Chico (off) : *« je ne sais pas pourquoi on nous envoie ces minets ! »*

2.Gabriel en plan serré. Au 2nd plan, Chico de dos qui se tourne vers la caméra.

Chico (tout en faisant les cent pas) : *« maintenant y a plus de 50 personnes qui peuvent me reconnaître ! Je vais devoir changer de tête ! Un crime en plein jour, vous vous rendez compte ?....tuer la femme du promoteur...*

Un homme (off) : *« A table ! »*

3. Salle à manger. Les hommes en plan américain entrent, depuis la véranda. Chico entre dans le champ.

Chico (s'adressant à un des hommes) : *« Et tu sais ce qu'il m'a dit ?* (il prend une voix d'enfant et poursuit) *« J'ai pas pu tuer un homme qui aide un aveugle à traverser la rue »* (il s'assied et s'adresse à Gabriel hors champ) *Tu dois changer de boulot, ça c'est du boulot pour les vrais mec !* (s'adressant à son voisin) *Et Betty, comment elle va ? »*

4. Plan poitrine : Gabriel assis à table

Le voisin de Chico (off) : *« Betty, elle va bien »*

5.Plan taille : un homme assis à la table tend une assiette

L'homme : *« Y a que ça pour nous ? j'ai faim moi ! Regardez un peu, les gars ! »*

6. Plan moyen : la table garnie de mets et de bière, des hommes assis tout au tour. Un homme entre dans le champ, au 2nd plan.

L'homme : *« Je vous ai appelé plusieurs fois, vous n'êtes pas venu, maintenant y a que ça ! »*

7.Plan serré d'un homme qui mange.

8. Plan serré d'un autre qui regarde autour de lui.

9. Plan serré de Chico de profil qui mange.

10. Plan serré d'un homme de profil, qui regarde.

11. Plan serré d'un autre homme.

12. Plan poitrine d'un homme qui boit.

13. Plan moyen : l'homme qui s'était indigné du peu de nourriture gesticule, manifeste sa désapprobation. Un homme se lève.

14.1er plan :le cuisinier de dos en plan taille. 2nd plan, les deux hommes levés face à lui. Ils se poussent.

15. Gabriel, plan taille de dos se sert d'un plat en sauce. Gabriel est bousculé et éclabousse Chico.

16.Contrechamp : Chico de dos, face à lui Gabriel debout de l'autre côté de la table.

Chico (se levant) *« Regarde ce que t'as fait sale pédé, maintenant tu vas venir nettoyer ça avec ta langue ! »*

Gabriel (en reculant) : *« non ».*

Chico : *« Si tu va le faire ! »*

17. Contrechamp : Chico face caméra en plan américain avance (travelling arrière, Gabriel recule, ils finissent face à face)

Chico : *« Tu vas me nettoyer ça tout de suite !Avec ta langue ! »*

18. Plan taille en plongé: Chico sort son revolver.

19.Contrechamp, plan taille contre plongée. Gabriel est sur les marches d'un escalier. Au second plan, au-dessus de sa tête sur le mur, une statue de la Vierge Marie. Chico tir, la balle n'atteint pas Gabriel.

20.Champ, retour plan 18 : Chico tire à nouveau.

21. Contrechamp : plan plus serré, la balle ne l'atteint pas, elle troue la chemise (bande son : musique *« Ogum...il est fils d'Ogum.... »*) Gabriel ouvre sa chemise. Il baisse ses yeux vers sa médaille d'Ogum. Travelling avant : la médaille dans la main de Gabriel en gros plan.

Dans une ambiance de stress rehaussé par l'agressivité de Chico et le manque d'abondance de nourriture, la réalité du corps - sexué « *et Betty ?* » « *Sale Pédé* », « *ça c'est du boulot pour les vrais mec » ;* affamé « *y a que ça pour nous? J'ai faim, moi* » ; mortel « *elle est tombée raide morte »* et immortel « *il est fils d'Ogum.... »* - prend forme. Ici, ce n'est plus l'argent qui permet de changer une situation vécue comme inadmissible, mais une particularité corporelle qui permet de s'élever au-dessus de la condition humaine - entre les hommes et la vierge, comme semble l'indiquer le plan 19 -. La foi, protège donc, Gabriel de la réalité assassine dans laquelle il baigne. Mais, rappelons-le, cette foi est elle-même issue de cette réalité où la vie humaine n'a aucun prix puisque c'est parce que son père et son frère se sont fait assassiner par la pègre que la mère de Gabriel a décidé de le protéger.

3°) L'ultime évasion et le pouvoir du rêve :

Valentin de O Beijo da Mulher Aranha est lui aussi confronté à sa propre mort. Mais sa réalité est autre. Elle est celle des opposants au régime politique totalitaire. La séquence finale de ce film nous livre que le mirage ou le rêve, s'il ne change pas la réalité, la reconstruit dans un dernier soubresaut :

O Beijo da Mulher Aranha Intérieur/Extérieur Jour/Crépuscule. Le sens de la vie.
2 :16 :49 à 2 :20 :46

1.Valentin en plan moyen, allongé sur un lit de l'infirmerie. Son corps est ensanglanté. A côté de lui, un infirmier avec une piqûre.
L'infirmier : *« Je vais te donner un peu de morphine...comme ça tu pourras te reposer un peu... »*

2. L'infirmier en gros plan.
L'infirmier : *« Mon Dieu ! Ils t'ont massacré ! »*

3. Valentin en plan taille. Les yeux mi-clos. Une piqûre est posée sur la table à côté du lit.
L'infirmier (off) : *« Ne le dis à personne ! Sinon, je perds mon boulot....*(il lui repli le bras)*...Maintenant compte jusqu'à vingt. »*
Travelling avant sur le visage de Molina qui inspire profondément et ferme les yeux. Une main féminine - celle de Marta - entre dans le champ en se posant sur la main de Molina. Molina ouvre les yeux. Marta se penche au-dessus de lui. Elle caresse sa tête et sourit.
Marta (d'une voix douce et paisible): *« Viens Valentin, viens avec moi...*(Valentin se lève, travelling arrière et panoramique d'accompagnement)*...N'aie pas peur, tu ne vas pas te réveiller ici ! »*

4. Plan large en légère plongée : la cour de la prison. Lumière du petit jour. Marta entraînant Valentin apparaît dans le champ. Ils courent (ralenti et travelling arrière, ils passent devant la caméra. Ils sont alors dos à la caméra et se dirigent vers la sortie. Marta ouvre la grille de la prison. Deux gardiens bavardent. Valentin les regarde étonné. Et suit Marta.
Valentin (voix off) : *« Et Molina ? Que lui est-il arrivé ? »*

Marta : *« Viens Valentin. »* (bande son : la musique de l'histoire de la femme-araignée)
5.Plan large : la plage, la lumière d'un couché de soleil.
Marta (off) : *« Il est le seul à savoir, juste au moment de sa mort, s'il était triste ou heureux ».*
6. Plan large : des palmiers. Valentin et Marta dans le champ. Valentin retire sa chemise. Ils courent vers la caméra, mains dans les mains. Ils s'arrêtent devant la caméra et s'embrassent.
Valentin (voix off) : *« Ah Marta ! Je t'aime tellement ! J'ai peur de te perdre encore une fois... »* (ils s'embrassent longuement ; Bande son : musique de l'histoire de Leny).
Marta (voix off) : *« Cela ne peut pas arriver, parce ce rêve est court* ....(ils sont de dos et court vers une barque sur la mer)*...mais ce rêve est heureux.*
Marta monte dans le bateau, Valentin monte à son tour. Il prend les rames. Ils s'éloignent dans la lumière du soleil couchant.

Cette séquence finale instaure différents liens précieux entre l'imaginaire et la réalité. Notons tout d'abord à propos de la musique de la bande-son (à partir du plan 6), qu'elle est exactement la même que celle qui illustrait l'histoire que racontait Molina à Valentin, à savoir celle de la femme araignée, sauvant un naufragé sur son île tropicale. De ce fait, nous nous trouvons en présence d'une sorte de mise en abyme où Marta est la Femme Araignée et Valentin, le naufragé. Au niveau de la lumière, nous passons du petit jour correspondant à la sortie de prison (plan 4) au crépuscule correspondant à l'arrivée sur la plage (plan 5). Cet espace temporel métaphorique de l'espace d'une vie crée bien plus qu'un simple lien réitéré entre toute la vie de Valentin et celle du naufragé de l'île tropicale. En établissant un parallèle entre les deux espaces intermédiaires que sont la cour de prison (qui succède à la luminosité de l'infirmerie[141]) et la plage de l'île (qui précède aux ténèbres de la mer) cette séquence met en relief une conception de ce qu'est la vie : entre la naissance et la mort, l'homme est pris dans ces espaces d'enfermement - fermé comme une prison ou ouvert comme une l'île - espaces de l'absurde qu'il rêve de transformer mais dont seul, l'état d'esprit au moment de la mort, donne un sens à mesure qu'il perd de sa réalité. Comment, dès lors ne pas comprendre la phrase finale de Marta « *ce rêve est court... mais ce rêve est heureux »* comme la suprématie du rêve sur la réalité, comme l'indication du fait qu'un rêve heureux - fut-il court - transforme une réalité douloureuse.

4°) Illusions et réveils :

[141] Notons quelque chose d'important : dans l'infirmerie, l'infirmier après avoir administré de la morphine à Valentin, lui dit « tu pourra te reposer un peu». En portugais, il utilise pour « reposer » le terme « *Descançar »* qui signifie également « accoucher ». Ce qui renforce l'idée de ce lieu, comme celui d'un lieu de naissance.

Mais qu'advient-il du rêve, une fois établi qu'il n'appartient qu'au registre de l'imaginaire ? Si Molina « s'endort » définitivement avec son rêve court mais heureux, les personnages de O Que é Isso Companheiro, connaissent quant à eux, le réveil douloureux. Après le rapt de l'ambassadeur, la libération de prisonniers politiques, des mois de vie clandestine, Fernando va rendre visite à Maria. Rien à changer dans la situation politique du pays :

O Que é isso Companheiro. Intérieur jour. Le réveil.
1 :59 :20 à 2 :01 :07

1. Dans une cuisine : au 1er plan, Maria de dos, assise en plan moyen, face à la table contre le mur. Au 2nd plan, Fernando ¾ face caméra, assis à table, perpendiculairement à Maria. Ils mangent de la soupe.
2. 1er plan : Fernando de dos en gros plan. 2nd plan, Maria en plan poitrine.

Maria : *« Il paraît que dans son dernier disque, Gilberto Gil crie le nom de Mariguela en plein milieu d'une chanson... »*

3. 1er plan, Maria de dos en gros plan. 2nd plan, Fernando, plan poitrine.

Fernando : *« Et alors ? »*

4. Retour plan 2.

Maria : *« Et alors ? et alors je trouve que c'est important que le nom d'un de nos leaders révolutionnaires se trouve dans la musique populaire brésilienne ! »*

5. Retour plan 3.

Maria : *«...je trouve ça important....*(Fernando est pensif, il baisse les yeux)

Fernando : *« Tu crois que c'est vrai ? »*

6. Retour plan 2.

Maria : *«...Il paraît qu'il faut écouter la chanson à l'envers, et on entend distinctement le nom « Mariguela », il paraît... »*

7. Retour plan 3

Fernando : *« Mais Maria...Personne n'écoute une chanson à l'envers... »*

8. Retour plan 2. Maria baisse les yeux et reste silencieuse.
9. Retour plan 3.

Fernando : *« Ca a été un rêve qui ne s'est pas réalisé... »*

10. Retour plan 2.

Fernando : *« ...On s'adresse au vent, personne n'écoute ce qu'on a à dire... »*

11.Retour plan 3.

Fernando : *« ...Ton nom c'est pas Maria, c'est Andréa. »*

12. Maria en gros plan. Elle se met à pleurer.
13. Retour plan « en plan large. Fernando caresse le bras de Maria, la tire à lui, la serre dans ses bras tandis qu'elle pleure.
14. Maria en gros plan, dans les bras de Fernando. Elle pleure.

Ici le rêve ne supplante pas la réalité (*« Ca a été un rêve qui ne s'est pas réalisé... »*) il est comme les nouvelles identités que s'étaient attribuées les militants (*« ...Ton nom c'est pas Maria, c'est Andréa. »*) un voile sur la réalité, un voile derrière lequel se cacher devient de plus en plus difficile (« *Personne n'écoute une chanson à l'envers... »*) à mesure que la réalité gagne du terrain(*« personne n'écoute ce qu'on a à dire... »*). A fin de cette séquence, les militaires armés vont faire irruption et embarquer Fernando et Maria.

Ces différents personnages qui, tous, tentent de transformer la réalité vécu comme oppressante, ont la particularité d'opposer à celle-ci une un pouvoir dont, nous pouvons constater, n'a pas les mêmes chances d'aboutir à une transformation de la réalité :

Tableau XVI : Pouvoir et réalité à transformer

Personnages	Pouvoir	Réalité à transformer	Résultat
El Justiceiro	Pouvoir économique (il a de l'argent) Prestige social (son nom) Pouvoir politique (fils de général)	Discrimination sexuelle et raciale	Réalité transformée
Gabriel	Pouvoir magico-religieux	La pègre meurtrière	Réalité transformée
Valentin	Contre-pouvoir politique	Réalité socio- politique	Réalité inchangée
Fernando	Contre-pouvoir politique	Réalité socio- politique	Réalité inchangée

Notons que les changements, lorsqu'ils interviennent, ne concernent pas la réalité collective mais seulement individuelle, d'où l'illusion. El Jus, s'il change la situation de laquelle se plaint Lenine, ne la change que temporairement et pour le seul Lenine. Ceux qui ne payeront pas le gardien, n'auront pas ses faveurs. Gabriel, par la foi de sa mère en Ogum, échappera à la mort, mais sera pour lui seul, en tant que « corps fermé » que cette réalité se trouvera changée. Quant au rêve idéologique et son pouvoir politique il s'avère inopérant à transformer la société totalitaire.

Les différents personnages que nous avons approchés tout au long de cette étude sur l'articulation entre l'individuel et le collectif, sur la place de l'homme au sein de sa relation avec le groupe, nous permettent de concevoir l'identité comme *identité sociale*, se construisant toujours à l'intérieur d'interaction entre le sujet et le monde. C'est essentiellement un Autre *collectif* que nous avons abordé jusqu'à présent dans ce chapitre, en nous intéressant d'abord aux relations intergroupes, en nous intéressant ensuite à l'expression du lien de l'homme et du groupe auquel il appartient. Reste maintenant à nous interroger sur la place de l'histoire individuelle ou de la quête identitaire personnelle à l'intérieur des relations duelles, où l'homme se trouve face à son *alter,* parfois *alter-ego*, ou face à lui-même.

III. Relation d'individu à individu : représentations et manifestations du Soi[142]

Résultant d'interactions sociales émotionnellement signifiantes, les représentations sur *soi* constituent un cadre de référence qui, à son tour, va traiter différentes informations environnementales y compris celles relatives au propre *soi.* Produit social et culturel, c'est en tant que structure cognitive et objet de représentation que nous l'aborderons dans ce chapitre au travers de quelques personnages de notre corpus. Comment s'élabore le discours sur soi, que renferme ce discours et comment celui-ci peut être éclairé à la lumière de l'analyse des relations de communication et d'influence interpersonnelles ?

Zulmira, Joana, Dora et Josué, les personnages que nous avons choisis d'étudier dans ce chapitre vont nous éclairer sur ces questions tout en nous permettant de rattacher leur analyse à d'intéressantes conceptions psychosociologiques du *soi*. L'approche de Zulmira et de son discours, va mettre en évidence la double nature du *soi* à la fois, agent et élément - ou objet - du traitement de l'information[143]. L'approche de Joana, en particulier au travers de l'écriture sur soi, dont elle fait état, va nous permettre d'illustrer une conception totalitaire de l'ego[144], revisitant et révisant sa propre histoire. Enfin, l'approche de Dora et Josué, notamment à travers le désir de réinscription dans une lignée, constituera une

[142] Le concept de Soi en psychologie sociale et notamment dans le champ de la cognition sociale a donné lieu à d'intéressantes recherches. Nous reprenons dans ce chapitre, comme point de départ de réflexion et d'analyse, des idées présentées dans deux ouvrages traitant spécifiquement de ce concept : M. PIOLAT, M.C.HURTIG, M.F. PICHEVIN (dir) Le Soi, Recherche dans le champ de la cognition sociale, Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris, 1992 et J.M. MONTEIL, Soi et le contexte, Armand Colin, Paris 1993, ainsi que l'article plus général de Zavalloni, M. ZAVALLONI, « l'identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science » *in* MOSCOVICI S. (dir) 1973 op.cit. tome 2, p. 245 - 263.

[143] J.F. KIHLSTROM, N. CANTOR J.S. ALLBRIGHT, B.R. CHEW S.B. KLEIN, P.M. NIENTHAL, « Traitement de l'information et étude du soi » *in* M. PIOLAT , M.C. HURTIG, M.F. PICHEVIN , op.cit, p. 205 - 246.

[144] Voir A.G. GREENWALD, « L'ego totalitaire ou comment chacun fabrique et révise sa propre histoire » *in* M PIOLAT M.C. HURTIG, M.F. PICHEVIN op.cit, p. 37 - 76.

réflexion sur la construction et reconstruction du passé à partir d'un soi présent[145]. De plus, ces personnages vont nous permettre d'aborder trois dimensions pertinentes - parce que choisit comme telle par les personnages - pour parler de soi. Cette dimension sera celle du *corps* pour Zulmira, le personnage de A Falecida, celle du *temps* pour Joana, le personnage de Joana Francesa, et celle de la *filiation* et des liens familiaux pour Dora et Josué, les protagonistes de Central do Brasil.

1.Les personnages face à eux-mêmes : l'expression de soi

Avant de reprendre l'ensemble des discours sur soi dont disposent nos personnages, rappelons brièvement, à l'aide du tableau ci-dessous, les principales articulations de leur histoire :

Tableau XVII : histoires individuelles

Personnages	Situation de départ	Principaux événements	Situation d'arrivée
Zulmira	Zulmira se rend chez une cartomancienne sur les conseils d'une connaissance dont l'enfant était malade. Celle-ci lui dit de se méfier d'une blonde.	Convaincue qu'elle est sur le point de mourir, Zulmira s'organise afin de réaliser son rêve : un enterrement de luxe pour rendre jalouse, sa blonde cousine, Glorinha. Elle convainc son mari Toninho de trouver un ancien amant, le riche Pimentel, qui pourra payer l'enterrement.	Zulmira décède, son mari obtient l'argent de Pimentel, mais écoeuré d'apprendre la liaison de sa femme, lui paye l'enterrement le moins cher et pleure en regardant le match de foot.
Joana	Joana se remémore les principaux faits de sa vie à partir de l'époque où elle tenait une maison close à São Paulo	Joana décide de partir avec Aureliano à Santa Rita, là, elle découvre une famille aux moeurs incestueuses et se croit charger du destin de celle-ci, dont les principaux membres décèdent un à un.	Eclatement de la famille de Santa Rita où Joana reste pour écrire ses mémoire et meurt.

[145] Réflexion prenant appui sur l'article de Johnson et Sherman faisant le point sur différents travaux sur le soi, sur les biais qu'il induit dans la perception du temps, et proposant notamment la conception d'un soi présent fonctionnant comme point de référence par rapport auquel le passé et le futur sont construits et reconstruits à la manière d'un origami japonais. M.K. JONHSON, S.J. SHERMAN « Constructing and reconstructing the past and the future in the present » *in* SORRENTINO & HIGGINS (eds) Handbook of motivation and cognition : foundations of social behavior (vol2).Guilford, New York, 1990 p.482 - 526.

Personnages	Situation de départ	Principaux événements	Situation d'arrivée
Dora et Josué	Dora, écrivain public écrit pour Ana, mère du petit Josué une lettre lui annonçant que son fils veut le connaître	La mère de Josué meurt écrasée par un bus. Dora prend en charge l'enfant, le vend à un trafiquant, le reprend et se voit contrainte de s'enfuir avec lui. Ils iront jusqu'à bom Jesus mais ne trouverons pas le père, parti à la recherche de la mère, mais deux autres enfants déjà adultes, et issus d'un premier mariage, Isaias et Moises.	Josué retrouve auprès de ses frères, une famille chaleureuse. Dora heureuse, s'en va sur la route, réorganisant, les éléments de son propre passé.

A. Le soi et la dimension corporelle

1°) Un corps qui se désire malade : le cas de Zulmira :

La maladie, la jouissance et la mort sont au cœur du film de Leon Hirszman dans lequel le personnage de Zulmira se sert de ses sensations corporelles pour exprimer le mal être et le désir d'anéantissement personnel :

<u>A Falecida</u> - Intérieur jour - le désir de mort de Zulmira
0 :43 :03 à 0 :44 :05

1.Plan poitrine en légère plongée sur Zulmira assise à table, les bras croisés, face à son assiette pleine.
La mère de Zulmira (off) : *« Mange un peu Zulmira ! »*
Zulmira : *« Je ne suis vraiment qu'une pauvre diable ! Alors que Glorinha va voir un médecin chic qui a même un piano dans son cabinet, moi, il faut que je me tape un médecin ringard, complètement gâteux...*
Antonio (l'interrompant off) : *« Il faut toujours que tu râles ! »*
Zulmira : *« Cet idiot n'aurait pas su voir quoi que ce soit dans mes poumons !...*

2.Plan taille de la mère face caméra et d'Antonio de profil, tous deux assis à table. Antonio regarde Zulmira (hors champ) en se curant les dents.
Zulmira (off) : *« Seulement voilà...il me fait un examen honteux puis se tourne vers moi* (la mère se lève de table pour débarrasser)*...pour me dire que je n'ai rien ! »*
Antonio : *« Et alors ? où est le problème ? Si tu n'as rien, c'est tant mieux ! ....*
Travelling arrière : Zulmira apparaît en amorce dans le champ, sur la gauche, la mère est à l'arrière-plan et Antonio est en face de Zulmira.
Zulmira : *«Tais-toi ! Mêle-toi de tes affaires ! »*
Antonio : *« on dirait presque que tu veux mourir ! »*
Zulmira (se levant tout en regardant son mari) : *« Qui sait ? Si je veux, je peux mourir maintenant, immédiatement ! »*

Cet extrait met en relief le contrôle absolu que cherche à avoir Zulmira sur son corps et donc sur sa vie *(« Qui sait ? Si je veux, je peux mourir maintenant immédiatement ! »)* Mais nous remarquons également que le contrôle du corps permet le contrôle des relations en inversant les rapports d'autorités - mère/enfant - ou supposées être d'autorité dans le contexte de l'histoire - mari/femme - : en effet, elle refuse de manger et elle considère son mari de haut comme l'illustre le dernier mouvement de l'extrait où Zulmira se lève pour le regarder et lui dire qu'elle se trouve être à la place de celle qui décide pour elle-même. Le corps, nous le voyons clairement dans cet extrait, est un moyen de s'affirmer un soi particulier . Le corps - malade - est un élément sur lequel réfléchi Zulmira mais également le moyen par lequel elle affirme ce soi particulier, un soi semblant inaliénable tant la maîtrise qu'impose Zulmira paraît solide.

2°) Analyse du discours de Zulmira :

Cette relation au corps est révélatrice d'une attitude que Zulmira a vis-à-vis d'elle-même, comme le signifie, tout au long du film, le discours du personnage. En effet, si nous considérons, dans A Falecida, les principaux messages de Zulmira dont le *soi* est l'objet, nous obtenons l'ensemble de message suivant :

« Je suis très affligée en ce moment
« aujourd'hui j'ai eu mal au dos toute la journée j'ai le nez bouché
« cette Glorinha est en train de creuser ma tombe
« je n'approuve pas la plage, cette histoire de porter un bikini !
« avec mon mal de dos, je ne vais pas à la plage
« J'ai beaucoup changé, je suis une autre, je vais me baptiser à nouveau
« mes péchés sont nombreux
« Et si je voulais imiter Glorinha ? Ne dit - on pas qu'elle est la femme la plus respectable de Rio ? Je ne l'aime pas, mais c'est vrai !
« Et si moi je t'ordonnais de séduire Glorinha ?
« Je veux voir cette femme à terre !
« Le sirop que je prends ne sert à rien
« J'ai un goût de sang dans la bouche
« Je ne suis vraiment qu'une pauvre diablesse
« Je peux me montrer nue
« Le jour de mon enterrement elle en fera une tête Glorinha

« après je serai tienne, je serai à mon mari, je serai à tout le monde

« Je vais mourir, je sais que je vais mourir, je ne suis déjà plus de ce monde

« Je veux un enterrement comme il n'y en a jamais eu ici, elle va en faire une tête Glorinha

« Je suis la morte qui peut être dénudée

« Je ne pardonnerai jamais ce qu'il m'a fait, après l'amour, en lune de miel, il s'est levé et est parti laver ses mains, comme si je le dégouttais, il disait que j'étais froide. Regarde-moi, je suis froide ?

Ces messages peuvent être répartis en quatre sous groupes distincts :

Tableau XVIII : répartition des messages de Zulmira

Sensations et Caractéristiques physiques et psychologiques	**Opinions et croyances**	**élément d'histoire personnelle**	**Aspirations**
• *« Je suis très affligée en ce moment* • *« aujourd'hui j'ai eu mal au dos toute la journée* • *j'ai le nez bouché* • *« avec mon mal de dos, je ne vais pas à la plage* • *« J'ai un goût de sang dans la bouche* • *« Je ne suis vraiment qu'une pauvre diablesse*	• *« cette Glorinha est en train de creuser ma tombe* • *« je n'approuve pas la plage, cette histoire de porter un bikini ! J'ai jeter mon maillot de bain à la poubelle.* • *« J'ai beaucoup changé, je suis une autre, je vais me baptiser à nouveau* • *« mes péchés sont nombreux* • *« Le sirop que je prends ne sert à rien* • *« Je peux me montrer nue*	• *« Je ne pardonnerai jamais ce qu'il m'a fait, après l'amour, en lune de miel, il s'est levé et est parti laver ses mains, comme si je le dégouttais, il disais que j'étais froide. Regarde-moi, je suis froide ?*	• *« Et si je voulais imiter Glorinha ? Ne dit - on pas qu'elle est la femme la plus respectable de Rio ? Je ne l'aime pas, mais c'est vrai !* • *« Et si moi je t'ordonnais de séduire Glorinha ?* • *« Je veux voir cette femme à terre !* • *« Le jour de mon enterrement elle en fera une tête Glorinha* • *« après je serai tienne, je serai à mon mari, je serai à tout le monde* • *« Je vais mourir, je sais que je vais mourir, grâce à Dieu, je ne suis déjà plus de ce monde* • *« Je veux un enterrement comme il n'y en a jamais eu ici, elle va en faire une tête Glorinha*

Cette répartition, au travers d'une lecture par colonne, illustre la relation au corps, relation directe au soi pour Zulmira : c'est un corps qui souffre d'affliction et de douleurs diverses, un corps affaibli qu'il faut protéger du regard d'autrui et du jugement dernier mais un corps entier (Zulmira peut être dénudée, car contrairement à Glorinha qui a souffert d'un cancer du sein, elle possède ses deux seins) qu'il

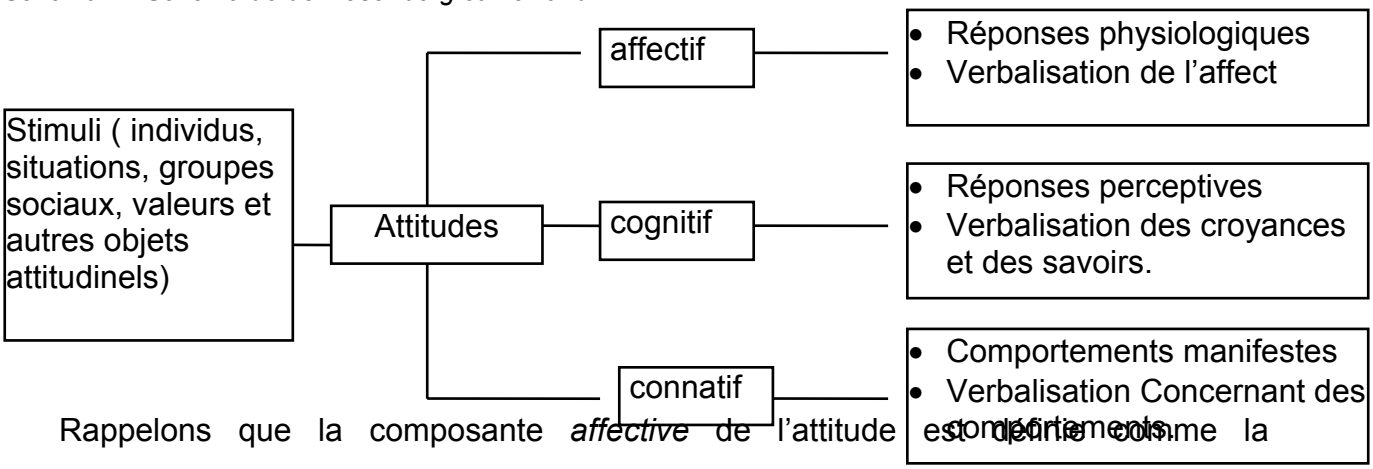
convient de maîtriser mais auquel il faut rendre un hommage grandiose. Pour Zulmira, il s'agit de se défaire de soi tout en combattant l'idée d'un corps dégouttant et froid, déjà évoqué dans l'élément d'histoire personnelle, qui, paradoxalement évoque déjà la mort.

3°) Présentation et adoption du schéma de Rosenberg et Hovland :

Tous ces éléments étant posés nous pouvons maintenant mieux cerner l'attitude de Zulmira vis-à-vis d'elle-même. Pour ce faire, l'ensemble des données dont nous disposons, peut être organisé de façon pertinente à l'intérieur du schéma de l'attitude en trois dimensions adapté de Rosenberg et Hovland[146]

Reproduisons tel quel, le schéma de Rosenberg et Hovland :

Schéma 1 : Schéma de de Rosenberg et Hovland



Rappelons que la composante *affective* de l'attitude est définie comme la prédisposition d'un individu à évaluer un objet donné (comme bon mauvais, favorable, défavorable....) la composante *cognitive* renvoie a la nature des croyances ou connaissances que la personne a de l'objet attitudinel, enfin, la composante *connative*, est la composante comportementale de l'attitude et renvoie donc à la façon de se comporter vis-à-vis de l'objet attitudinel (évitement, rapprochement...)[147]

[146] Ce schéma est présenté dans R. GHIGLIONE J.F. RICHARD, op.cit. p. 217. Soulignons ici que cette conception en trois dimensions de l'attitude est contestée, par Fishbein notamment (M. FISHBEIN « Attitude and prediction of behaviour » *in* FISHBEIN M (ed) Reading in attitude theory and measurement, Wiley, 1967) mais ne s'agissant pas ici de moyen de mesure mais de classement de données, nous conservons ce schéma en restant néanmoins convaincu comme le souligne Fishbein que les éléments connatifs, cognitifs et affectifs ne peuvent être réellement dissociés car ils interagissent les uns sur les autres.

[147] R. GHIGLIONE, J.F. RICHARD op.cit. p. 216.

Nous pouvons maintenant adapter ce schéma à notre personnage.

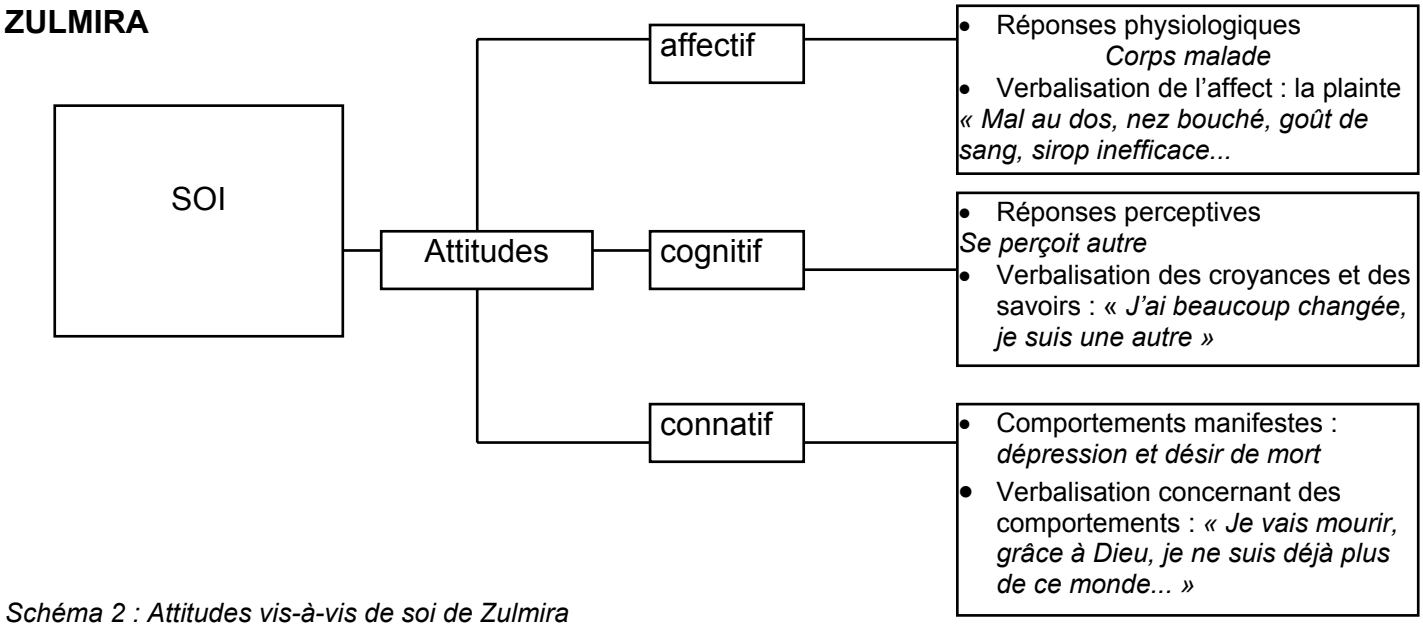


Schéma 2 : Attitudes vis-à-vis de soi de Zulmira

Alors que Zulmira se présente d'abord comme celle qui maîtrise sa vie - au travers de la gestion de son désir de mort ou plus exactement de mort grandiose - nous voyons surgir ici, une femme qui souffre, qui ne tient plus debout (elle a mal au dos) qui n'a plus le goût de vivre (elle a un goût de sang dans la bouche) que rien n'apaise (le sirop qu'elle prend ne sert à rien). Face à cette réalité, elle se désire autre mais la seule fuite possible est la mort. Narcissique néanmoins, elle pense qu'un enterrement grandiose sera tout à la fois l'occasion de sortir en beauté et surtout peut-être l'occasion de donner de soi, une image non pas positive mais inattendue aux deux êtres qui l'ont condamnée : Glorinha - qui a jugé son comportement extra-conjugal - a laquelle elle veut offrir le spectacle envieux de son enterrement grandiose ; Toninho, son mari - qui la jugeait froide - auquel elle va indirectement apprendre sa liaison extra-conjugale.

4°) Le soi objet et agent du traitement de l'information :

L'exemple de Zulmira illustre la dualité du *soi* : *le soi en tant qu'objet* - vis-à-vis duquel nous venons de saisir l'attitude de Zulmira - qui renvoie à la connaissance et l'évaluation que nous avons de nous-mêmes et le *soi en tant qu'agent*, structure de

commande guidant et contrôlant l'expérience, les actes et la pensée[148]. En effet nous pouvons affirmer qu'à partir d'une représentation d'elle-même comme étant gravement malade - représentation démentie par le médecin - et condamnée à mourir à brève échéance, Zulmira traite l'ensemble des informations suivantes, de la façon suivante :

INFORMATION		TRAITEMENT
∗ La cartomancienne lui dit de se méfier d'une blonde	=	Elle doit se méfier de Glorinha : *« cette blonde c'est Glorinha bien sur ! »*
∗ Glorinha ne lui adresse pas la parole	=	Glorinha souhaite sa mort : *« Cette Glorinha est en train de creuser ma tombe »*
∗ Le médecin lui dit qu'elle n'a rien	=	Le médecin est un incompétent : « *cet idiot n'aurait pas su voir quoi que ce soit ! »*
∗ Pimentel, son ancien amant, est riche	=	Pimentel acceptera de payer son enterrement : *« il y a une personne qui donnera tout ça et même davantage ! »*

C'est par le corps que Zulmira a été condamnée - au regard de Glorinha et par l'attitude de son mari - c'est au travers d'un corps malade qu'elle traite maladroitement les informations qui lui parviennent et c'est également le dernier traitement au corps qui est censé à ses yeux, révéler à autrui son soi profond.

B. Le soi et la dimension temporelle

1°) Réecriture de soi et révision de sa propre histoire, l'exemple de Joana :

Le soi est un ensemble organisé de connaissance au service des fonctions d'observation et d'enregistrement de l'expérience personnelle, il joue en somme, le

[148] J.F. KIHLSTROM, N. CANTOR J.S. ALLBRIGHT, B.R. CHEW S.B. KLEIN, P.M. NIENTHAL op.cit., p. 206.

rôle d'historien de la personne[149]. Mais, il s'agit d'un historien qui dérape en empruntant des biais[150] pour fabriquer et réviser son histoire. L'exemple de Joana illustre, sans réellement le vouloir et comme l'illustrerait n'importe qu'elle écriture de soi dans laquelle la mémoire autobiographique est à l'œuvre, certains de ces biais. Au seuil de sa mort, cette Française, ancienne tenancière de maison close se souvient de son arrivée à Santa Rita et du rôle prépondérant qu'elle a joué dans le destin d'une famille.

Joana Francesa. Intérieurs/Extérieurs jours Le rôle principal

1 :55 :09 à 1 :59 :14

1. Joana en plan américain dans une pièce vide de la maison. Jismundo en plan moyen au 2nd plan. Tous deux face caméra.

Joana (pensive) : *« Je n'ai jamais réussit à savoir se c'est vrai que j'ai amené Aureliano à tuer Das Dores...Maintenant, seul le Père Seixas pourrait me dire la vérité...* (mouvement circulaire de la caméra autour de Joana qui se tourne vers Jismundo)*...mais le Père Seixas n'est plus jamais revenu... »*

Jismundo : *« Le Père Seixas, n'est plus dans la région, madame Joana »*

Joana : *« Ah d'accord ! Oui, tu me l'avais dit...* (Panoramique sur la gauche et travelling avant, Jismundo n'est plus dans le champ, Pierre apparaît dans le champ, contre un mur de la maison*)....Dona Olimpia m'a demandé d'en finir avec le petit*. (le panoramique s'arrête : Joana au 1er plan, Pierre au 2nd*)...Elle m'a dit que j'étais venue à Santa Rita pour terminer ce que j'avais commencé. Dieu m'a envoyée. Ou Satan. »*

2. Plan large : la maison. De l'intérieur, Joana entre dans le champ, un fusil à la main. Elle avance, sort de la maison. Panoramique d'accompagnement sur la droite. Elle descend les marches. Jismundo apparaît dans le champ , devant la voiture. Joana traverse un petit chemin devant la maison, se dirige vers la cabane du jardin où vit l'enfant débile. Pierre apparaît dans le champ, assis sur une des chaises du jardin. Il se lève et suit Joana. Sur un char à bœuf, le rocking-chair d'Olimpia est balancé par le vent. Joana entre dans la cabane et referme la porte derrière elle.

3. Plan moyen en plongée, du petit enfant couché par terre, sur le côté, à l'intérieur de la cabane. Il se tourne vers la caméra

4.Plan moyen de l'extérieur de la cabane.

Son off : deux tirs de fusil et le bruit du vent.

Joana ressort de la cabane. Face caméra.

Joana : *« Jismundo, va en ville et vends tout ce que tu peux de Santa Rita, la maison, le piano, les meubles, les chevaux, la voiture, tout, tout, tout. Après partage l'argent entre les employés de la maison et dis-leur de partir, je ne veux plus personne sur les terres de Santa Rita. Je ne veux personnes sur mes terres.*

5.Contrechamp : plan moyen de Pierre et Jismundo.

Joana (off) : *« Jismundo, si tu veux, tu peux rester. Allume une allumette... »*(Jismundo avance vers la caméra, sortant de sa poche, des allumettes. Il sort du champ. Pierre part sur la droite accompagné d'un panoramique.

6. Plan moyen de Pierre qui avance. Il se retourne face caméra.

7.Contrechamp : la cabane qui brûle. Jismundo et Joana sont face à la cabane. Joana tend le fusil à Jismundo.

8. Champ : plan serré de Pierre pensif.

Pierre (voix off) : *« Adieu Jeanne*...(il sourit*)...Je t'aime, tu sais ? ».*

[149] A.G. GREENWALD, op.cit., p. 39.

[150] L'article de Greenwald classe ces biais sous trois rubriques: *l'égocentration* ou le fait que le soi joue toujours le premier rôle de la pièce qu'il se raconte, la mémoire s'organisant autour du soi et rendant celui-ci souvent principe de causalité, *la bénéfficience* où le soi est perçu comme responsables des issues heureuses, et enfin le *conservatisme cognitif* tendance à préserver les structures de connaissance déjà en place et faisant de cet historien qu'est l'ego, un historien adepte de l'autojustification par le biais de confirmation et de réécriture des souvenirs. Idem p. 39-54.

Cet extrait tiré de la fin du film, illustre les souvenirs que nous raconte Joana en précisant dès le début qu'elle avait « *décidé décrire la mémoire de ces faits, bien avant qu'ils n'arrivent »* . Nous y découvrons une Joana qui s'interroge sur le rôle qu'elle a joué, (*« Je n'ai jamais réussit à savoir se c'est vrai que j'ai amené Aureliano à tuer das Dores »)* une Joana à la recherche d'une confirmation d'un rôle majeur (*seul le Père Seixas pourrait me dire la vérité...*) et une Joana qui, par l'accomplissement d'une mission divine ou satanique (*« Dona Olimpia m'a demandé d'en finir avec le petit* ») en vient à hériter du domaine familial (*Je ne veux personnes sur mes terres »)* .

2°) Analyse des messages de Joana :

Cette centration sur soi et appropriation d'un espace - celui du domaine de Santa Rita - et d'un temps - celui dont elle nous fait part à travers son histoire - est à l'œuvre dans les principales réflexions que Joana tient sur elle-même tout au long du film. En effet voici ce qui est dit :

« J'avais décidé décrire la mémoire de ces faits, bien avant qu'ils n'arrivent

« C'est ma version

« J'étais au Brésil depuis un certain temps et je pensais retourner en France, sans être sûre que cela représentait ce que je voulais réellement

« j'irais (à Santa Rita) quand je voudrais, rien que pour voir et je ne sais pas pour combien de temps

« C'est beau non ? Jeanne la Française, la dame de Santa Rita de Alagoas

« Madame Joana, c'est ça

« Je ne suis pas ta femme et je ne le serai jamais

« C'est moi qui aie tué Das Dores ?

« Je suis ici et je vais rester mais je ne sais pas pour combien de temps

« Je réponds pour la famille

« Pourquoi ne nous sommes-nous pas mariés ? Pourquoi n'avons nous pas eu d'enfants comme tout le monde ?

« Je ne comprends rien, je ne comprends rien à ce que tu me dis

« Tout dans cette maison m'appartient

« Je n'ai jamais pu savoir si c'était vrai que j'ai amené Aureliano à tuer Das Dores

« Dona Olimpia m'a demandée de terminer ce que j'avais commencé, d'en finir avec le petit. C'est Dieu qui m'a envoyée ou satan

« J'ai l'impression d'avoir décidé d'écrire la mémoire de ces faits.....

« C'est impossible à supporter, arrête (en posant la main sur son cœur, qui alors s'arrête).

Répartissons, comme nous l'avons précédemment fait pour Zulmira, l'ensemble de ces messages dans les quatre sous groupes ci-dessous :

Tableau XIX : répartition des messages de Joana

Sensations et Caractéristiques physiques et psychologiques	**Opinions et croyances**	**élément d'histoire personnelle**	**Aspirations**
• *« C'est beau non ? Jeanne la Française, la dame de Santa Rita de Alagoas* • *« C'est moi qui aie tué Das Dores ?* • *« J'ai l'impression d'avoir décidé d'écrire la mémoire de ces faits....* • *« C'est impossible à supporter, arrête* (en posant la main sur son cœur, qui alors s'arrête)..	• *« C'est ma version* • *« Je suis ici et je vais rester mais je ne sais pas pour combien de temps* • *« Je réponds pour la famille* • *« Je ne comprends rien, je ne comprends rien à ce que tu me dis* • *« Tout dans cette maison m'appartient*	• *« J'avais décidé d'écrire la mémoire de ces faits, bien avant qu'ils n'arrivent* • *« J'étais au Brésil depuis un certain temps et je pensais retourner en France, sans être sûre que cela représentait ce que je voulais réellement* • *« Pourquoi ne nous sommes-nous pas mariés ? Pourquoi n'avons nous pas eu d'enfants comme tout le monde ?* • *« Je n'ai jamais pu savoir si c'était vrai que j'ai amené Aureliano à tuer Das Dores* • *« Dona Olimpia m'a demandée de terminer ce que j'en finisse avec le petit. C'est Dieu qui m'a envoyée ou Satan*	• *« j'irais (à Santa Rita) quand je voudrais, rien que pour voir et je ne sais pas pour combien de temps* • *« Madame Joana, c'est ça* • *« Je ne suis pas ta femme et je ne le serai jamais*

La lecture du tableau nous révèle la manière dont Joana fabrique son histoire. Le *soi* est *principe de causalité* : Joana veut se convaincre qu'elle a influencé les événements, elle possède de plus, la maîtrise de ceux-ci puisqu'elle avait décidé de les écrire avant même qu'ils ne se déroulent et cette maîtrise des événements de la vie s'étend aux fonctions vitales, dans la mesure où elle ordonne à son cœur de s'arrêter de battre. Les deuxièmes et troisièmes colonnes du tableau illustre une réflexion à propos des processus de construction à l'œuvre dans la mémoire, rapportée dans l'article de Greenwald, lorsqu'il aborde le *soi comme historien adepte de l'autojustification.* Greenwald, citant Bartett et précisant que des démonstrations expérimentales donnent raison à celui-ci, cite : « (...) Quand on demande à un sujet de se souvenir, ce qui émerge très souvent en premier, c'est quelque chose qui relève de l'attitude. Le rappel est ensuite une construction qui repose en grande

partie sur cette attitude et qui a pour principal résultat de la justifier [151]». En effet, Joana avait décidé d'écrire des faits et donc des faits sortant de l'ordinaire et donnant à sa vie une dimension de destin. A partir de cette décision ou de cette attitude vis-à-vis de soi, que ses souvenirs se fabriquent autour d'un soi qui s'affirme et se questionne, un soi possesseur d'une histoire familiale extraordinaire et d'un territoire particulier. Les questions, qui émergent précisément au sein de cette famille et de cet endroit, et de façon plus métaphorique, au cœur de des écrits de Joana, sont les questions existentielles pouvant se poser dans n'importe quel contexte : qui suis-je réellement ? Que me signifie-t-on ? Pourquoi n'ai-je pas fait comme tout le monde ? Quel a été mon rôle dans l'histoire de ma vie ? Tel est, en fait, le point de départ des souvenirs que nous livre Joana. Ses aspirations, ou plus exactement, le souvenir des aspirations passées, illustrent l'*illusion de contrôle* et de maîtrise des événements, que possédait Joana, qui se voulait « madame Joana » alors que ceux de Santa Rita, se souvient-elle, la surnommaient « Joana la Française, la chienne que le colonel a ramené de São Paulo ».

3°) Attitudes vis-à-vis de soi :

Qu'elle attitude possède, vis-à-vis d'elle-même, cette femme convaincue que des faits la concernant doivent être rapportés, cette femme qui cherche, au moyen des souvenirs qu'elle fabrique, de trouver à son questionnement existentiel des réponses recourant à l'idée d'un destin à accomplir ? Nous pouvons répondre à ces questions en adaptant à nos besoins, le schéma de Rosenberg et Hovland.

[151] Ibid. p. 49

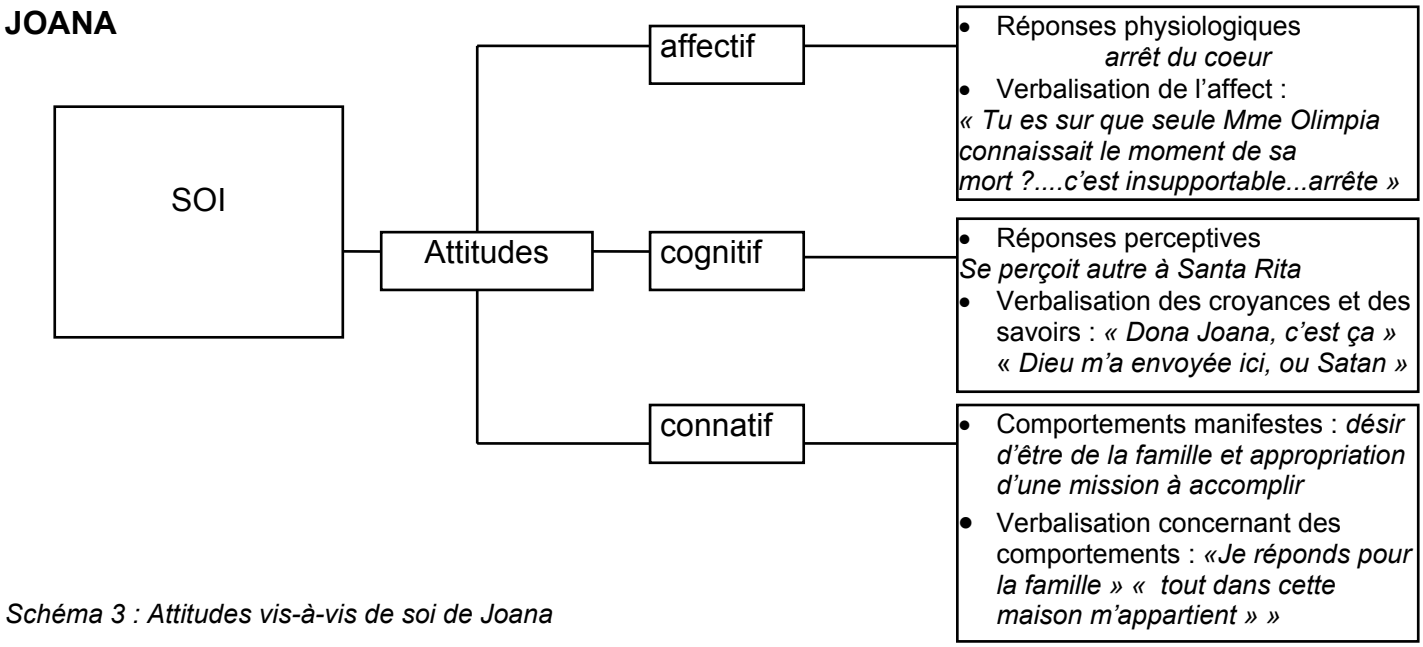


Schéma 3 : Attitudes vis-à-vis de soi de Joana

L'attitude de Joana vis-à-vis d'elle-même, telle que nous la rapportons dans ce schéma, met en relief le désir d'échapper à soi et d'être autre. En effet, partir à Santa Rita est le moyen de devenir Joana et non plus Jeanne, se conformer au désir de Olimpia est le moyen de devenir l'instrument du destin, accepter la mission d'anéantir les péchés de la famille y compris par le meurtre de l'enfant fruit de l'inceste équivaut à posséder une famille et une histoire à raconter. Ce désir d'échapper à soi, que possède Joana et qui est très net dans la décision d'arrêter son cœur, est exprimé par l'ami Français Pierre, lorsque celui-ci vient rendre visite à l'ancienne tenancière de maison close, maintenant dame de bonne moralité :

« *Je n'arrivais à t'imaginer comme ça,* va dire Pierre, *que parce que je sais que certaines choses même si elles s'éloignent, ne se délivrent jamais réellement du lit auquel elles appartiennent, comme les eaux des fleuves »*. Jeanne avait déjà donc été telle que Santa Rita avait semblé la faire devenir. Et elle avait déjà échapper à ce soi en devenant tenancière à São Paulo. Ce désir d'échapper à soi, révélateur d'une mésestime de soi est à mettre directement en lien avec la réécriture des souvenirs, puisque comme l'affirme la théorie de l'égototalitaire, les biais cognitifs permettant de fabriquer et réviser sa propre histoire, participent et contribuent à une meilleure estime de soi[152].

[152] Ibid. p.53-54

C. Le soi et la dimension familiale

1°) Dora et Josué, un soi passé et futur :

Dora et Josué, les protagonistes de Central do Brasil, illustrent eux aussi, mais contrairement à Joana, au travers de la reconstruction familiale, les modalités de reconstruction temporelle. Au présent, Dora, la vieille dame, se charge du passé et Josué, l'enfant, de l'avenir pour confirmer, ensembles, l'idée de Johnson et Sherman selon laquelle « le passé, le présent et le futur se plient en arrière et en avant à la manière d'un origami japonais. Ils se heurtent les uns aux autres, émergent les uns des autres et déterminent constamment les uns et les autres" [153]»

2°) Analyse des messages de Dora :

Consacrons-nous dans un premier temps à Dora en analysant comme nous l'avons fait pour les personnages précédants, l'ensemble de ses principaux messages où le *soi* est objet de réflexion et de discours :

« mon nom est Isadora Teixeira
« Je n'ai ni fils, ni mari, ni chien.
« Mon père était comme ça, une brute à la maison, un clown dehors...un jour on est venu me demander, c'est toi la fille de Bozo ? tu te rends compte du surnom ?
« On ne devrait toujours prendre que des bus, jamais des taxis. Un bus a un chemin tracé, une vraie place pas un taxi. Le taxi, il prend le chemin qu'il veut et après il se perd...Tout ça c'était dans une lettre que mon père a écrit à ma mère. Tout ça pour lui dire qu'il en avait marre d'être en bus tous les jours - c'est à dire avec elle - et qu'il préférait prendre un taxi - c'est à dire une autre femme. C'est ma mère qui s'est pris un gros taxi...j'avais ton âge quand elle est morte ».
« Moi aussi je me souviens de mon père, un jour je l'ai croisé, j'avais seize ans, j'ai été vers lui, il m'a prise pour une ancienne conquête »
« J'ai su qu'il était mort peu de temps après »
« Toi aussi, bientôt tu m'oublieras »

[153] M.K. JONHSON, S.J. SHERMAN op.cit. p. 482

« J'aimerais beaucoup que tu viennes habiter avec moi »

« J'ai déjà fait beaucoup d'erreurs là-bas, vends le frigo, le canapé, la télé, je t'appelle dès que je m'arrête quelque part. »

« Je suis une amie à lui » (du père de Josué)

« Je ne sais pas ce que j'ai fait pour mériter ça...

« J'étais enseignante à l'école primaire »

« Je suis très heureuse d'avoir raté mon bus »

« Je suis déjà trop vieille »

« Je me souviens de mon père quand il m'amenait avec lui, et laissait l'enfant que j'étais alors, tirer le sifflet du train...

« Rappelle-toi que j'ai été la première à t'avoir fait poser la main sur le volant d'un camion »

« moi aussi mon père me manque, tout me manque ».

Si nous répartissons l'ensemble des messages de Dora (voir tableau page suivante) nous voyons émerger, au travers des messages de Dora, la conscience aiguë du temps qu'elle possède. Conscience du temps présent (colonne 1) du présent interférent dans la vision du passé, du présent comme heure des bilans, de la prégnance du passé comme source de comportement présent (colonne 2 et 3) mais également d'une aspiration soudaine à ce que l'avenir soit autre, puisque la dernière colonne met en évidence la mise en place d'un nouveau soi présent, nouveau soi possible grâce au lien affectif créé avec Josué et lien restaurateur du lien familial.

Tableau XX : répartition des messages de Dora

Sensations et Caractéristiques physiques et psychologiques	Opinions et croyances	élément d'histoire personnelle	Aspirations
• *« Je suis déjà trop vieille »*	• *« Toi aussi, bientôt tu m'oublieras »* • *« J'ai déjà fait beaucoup d'erreurs là-bas, vends le frigo, le canapé, la télé,* • *« On ne devrait toujours prendre que des bus, jamais des taxis. Un bus a un chemin tracé, une vraie place pas un taxi. Le taxi, il prend le chemin qu'il veut et après il se perd...Tout ça c'était dans une lettre que mon père a écrit à ma mère.* • *« Je suis une amie à lui » (du père de Josué)* • *« Je ne sais pas ce que j'ai fait pour mériter ça...* • *Je n'ai plus d'argent.* • *« moi aussi mon père me manque, tout me manque ».*	• *« mon nom est Isadora Teixeira* • *« Je n'ai ni fils, ni mari, ni chien.* • *« Mon père était comme ça, une brute à la maison, un clown dehors...un jour on est venue me demander, c'est toi la fille de Bozo ? tu te rends compte du surnom ?* • *...Tout ça pour lui dire qu'il en avait marre d'être en bus tout les jours - c'est à dire avec elle - et qu'il préférait prendre un taxi - c'est à dire une autre femme. C'est ma mère qui s'est pris un gros taxi...j'avais ton âge quand elle est morte ».* • *« Moi aussi je me souviens de mon père, un jour je l'ai croisé,, j'avais seize ans, j'ai été vers lui, il m'a prise pour une ancienne conquête »* • *« J'ai su qu'il était mort peu de temps après »* • *« J'étais enseignante à l'école primaire »* • *« Je me souviens de mon père quand il m'amenait avec lui, et laissait l'enfant que j'étais alors, tirer le sifflet du train...*	• *« J'aimerais beaucoup que tu viennes habiter avec moi »* • *je t'appelle dès que je m'arrête quelque part. »* • *« Rappelle-toi que j'ai été la première à t'avoir fait poser la main sur le volant d'un camion »*

Dora illustre ainsi, certains des biais mis en évidence dans l'article de Johnson et Sherman concernant *le passé comme construction et reconstruction du présent* [154]:

- La confusion quant à la source d'information : l'idée d'un père brute, clown et alcoolique vient-elle de ce « *on* » (« *.un jour on est venu me demander, c'est toi la fille de Bozo ? »*) de l'expérience de sa mère abandonnée (« *C'est ma mère qui s'est pris un gros taxi...j'avais ton âge quand elle est morte »*) de l'expérience personnelle de Dora (*« Moi aussi je me souviens de mon père, un jour je l'ai croisé, j'avais seize ans, j'ai été vers lui, il m'a prise pour une ancienne conquête »*) ? Le fait est qu'au final c'est un souvenir personnel de petite fille qui va restaurer l'image ternie d'un mauvais père (*« Je me souviens de mon père quand il m'amenait avec lui, et laissait l'enfant que j'étais alors, tirer le sifflet du train... »*).
- L'humeur comme source potentielle de sélection et biais concernant les éléments à être remémorés : souvent de mauvaise humeur (surtout au début du film, avant l'instauration du nouveau *soi*) Dora porte un regard extrêmement négatif sur les éléments passé de sa vie, comme sur tous les éléments lui rappelant son passé même si ceux-ci appartiennent à la vie d'autrui : ainsi, à titre d' exemple, tous les pères sont des clowns alcooliques.
- La focalisation de l'attention sur des éléments affectifs et l'impact de cette focalisation : Dora a perdu sa mère à l'âge de Josué, son père était une brute, un clown irrespectueux, un homme sans scrupule et un alcoolique. A travers ces éléments affectifs clé, Dora interprète son passé mais également l'ensemble des informations qu'elle traite. *« On ne devrait toujours prendre que des bus, jamais des taxis. Un bus a un chemin tracé, une vraie place pas un taxi. Le taxi, il prend le chemin qu'il veut et après il se perd...Tout ça c'était dans une lettre que mon père a écrit à ma mère. Tout ça pour lui dire qu'il en avait marre d'être en bus tous les jours - c'est à dire avec elle - et qu'il préférait prendre un taxi - c'est à dire une autre femme. C'est ma mère qui s'est pris un gros taxi...j'avais ton âge quand elle est morte ».* Cette focalisation sur l'attitude du père vis-à-vis de la mère, trouve également une forme d'expression dans le fait que Dora, écrivain public peu scrupuleuse, est devenue celle qui écrit et réécrit- et décide souvent de ne pas envoyer - les lettres pour autrui.

[154] idem p. 484-497

3°) Attitudes vis-à-vis de soi

Si nous tentons maintenant, d'analyser l'attitude de Dora vis-à-vis de elle-même grâce au schéma adapté de Rosenberg et Hovland, nous obtenons :

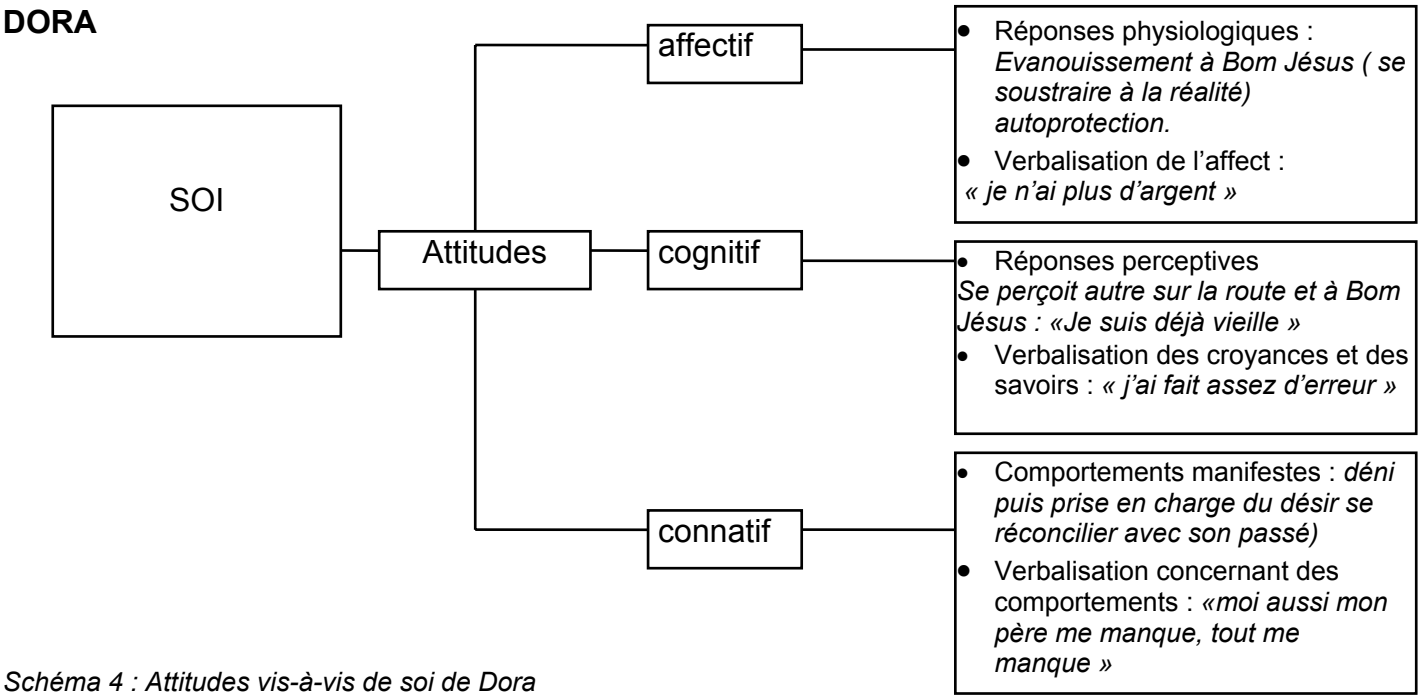


Schéma 4 : Attitudes vis-à-vis de soi de Dora

Un fait très intéressant surgit de la lecture de ce schéma. Ce fait concerne une réponse physiologique de Dora prise dans une nouvelle réalité - celle du Nordeste - et dans ses nouveaux repères - ceux des ténèbres[155] - car c'est bien à partir de l'évanouissement de Dora, dans la foule mystique et nocturne du village *Nordestin* qu'elle devient autre. Après cet évanouissement, la première phrase que le spectateur l'entendra prononcer est « *je n'ai plus d'argent* » à une gitane qui lui propose de faire les lignes de la main. Nous pouvons considérer que Dora, la cynique pour qui l'argent avait plus de valeur que l'humain - elle n'avait pas hésité à « vendre » dans un premier temps et avant qu'Irene ne s'en mêle, Josué au trafiquant d'enfant - en vient à réaliser que l'argent n'est plus le garant de l'avenir. Dora qui « carburait » à l'argent, elle va trouver un autre carburant, l'affection et prise

[155] Nous pouvons considérer que la procession mystique et nocturne de Bom Jesus est une métaphore des ténèbres que traversent Dora et Josué dans le chemin qu'ils entreprennent ensembles.

en charge de Josué. Cet évanouissement, est la réponse corporelle et mental révélatrice du désir d'échapper à la réalité qui s'impose à ses yeux : le temps a passé et elle a fait beaucoup d'erreurs. Le lien à Josué, l'enfant en quête du père, va lui permettre de prendre la mesure de ce qu'elle sait d'elle-même : tout lui manque y compris son père. Au final, le père n'est plus le clown alcoolique et la brute, il est celui qui a permis à Dora de sentir la fierté de tirer sur le sifflet du train, d'imaginer conduire la locomotive, bref, un père aimant, faisant d'elle une fille aimante et une femme sentant des liens maternels vis-à-vis de Josué (*« Rappelle-toi que j'ai été la première à t'avoir fait poser la main sur le volant d'un camion »*).

4°) Le présent comme source de modification du passé :

« Nous ne pouvons pas changer un événement particulier, mais nous pouvons changer le contexte auquel nous nous référons en terme de « passé » et dans lequel, un événement particulier est interprété (...) ainsi, nous pouvons changer le sens ou l'impact d'un événement particulier en reconstruisant dès maintenant un nouveau passé [156]». Tel est le sens de l'extrait suivant où les rôles s'inversent : celle qui écrivait pour les autres, écrit en son nom, celle qui ne voyait dans Josué qu'un enfant dans l'illusion de la quête du père, devient elle-même cet enfant en choisissant de donner, aux événements affectifs du passé, un éclairage nouveau. Dans cet extrait, Dora vient de quitter Josué, qu'elle laisse à ses frères et part au petit jour prendre le bus, tandis que Josué se réveille et court en vain, pour tenter de rattraper Dora. Nous pouvons y voir une des images-clés du film et de la problématique que nous venons d'aborder : la vaine course après le temps qui se transforme tandis qu'il s'éloigne.

[156] M.K. JONHSON, S.J. SHERMAN op.cit. p. 483

<u>Central do Brasil.</u> Extérieur Aube. Un nouveau regard sur le passé

2 :02 :48 à 2 :04 :34

1. Josué en plan moyen court sur une route (travelling arrière)

2. Un bus part sur une route.

Dora (voix off) : *« Josué...*

3. Dora en plan serré, à l'intérieur de l'autobus. Sa tête est penchée vers la lettre qu'elle écrit, hors champ.

Dora (voix off) : *«...Ca fait bien longtemps que je n'écris à personne, maintenant, je t'envoie cette lettre. Tu as raison, ton père va revenir et pour sûr, il est tout ce que tu crois qu'il est....*

4. La main de Dora en gros plan, écrivant la lettre (on peut lire distinctement ce qu'on vient de l'entendre dire).

5. Retour plan 3.

Dora (voix off) : *«...Je me souviens de mon père lorsqu'il m'a amené dans la locomotive qu'il conduisait. Il me laissait, moi, une petite fille, faire siffler le train, durant tout le voyage.*

6. Plan d'ensemble : l'autobus sur la route, entre les collines.

Dora (voix off) : *«...Quand tu seras sur la route, au volant de ton gros camion, j'espère que tu te souviendras que c'est moi, la première personne à t'avoir fait prendre le volant d'un camion.*

7. Plan large : Josué qui court vers la caméra. Il s'approche jusqu'au plan poitrine s'arrête essoufflé a l'arrêt du bus, et regarde au loin.

Dora (voix off) : *«...C'est mieux pour toi, de rester avec tes frères. Tu mérites beaucoup plus que ce que je peux t'offrir...*

8.Retour plan 3.

Dora (voix off) : *«...Quand tu voudras te souvenir de moi, regarde la petite photo que nous avons prise ensemble...*(elle sourit)*...Je dis ça parce que j'ai peur qu'un jour, toi aussi tu m'oublies...Mon père me manque. Tout me manque.*

9. Retour plan 4. La main de Dora qui signe au bas de la lettre.

Dora (voix off) : *«...Dora. »*

10. Retour plan « . Dora relève la tête, enlève ses lunettes, des larmes coulent sur ses joues, elle sourit et baisse les yeux.

11. Plan d'ensemble : la route et l'autobus.

6°) Analyse des messages de Josué :

Si Dora illustrait la reconstruction du passé et les biais dans les souvenirs remémorés, Josué lui, construit et reconstruit l'avenir. Examinont l'ensemble de ses messages vis-à-vis de lui-même :

« Mon nom est José Paiva Fontenele, Fontenele me vient de ma mère, Paiva de mon père »

« J'attends ma mère »

« Je ne veux pas partir avec toi, je ne t'aime pas, tu n'es rien »

« J'aime pas les bus, je préfère les taxis »

« ma mère me disait toujours qu'un jour mon père me ferait connaître le Sertão.

« Je ne veux pas que mon père me voit comme ça tout sale

« Je vais t'offrir cette robe en cadeau

« J'ai déjà vu beaucoup de femmes nues

« J'ai déjà baisé

« Je suis Geraldo

« nous sommes riches »

« des fois, je me souviens du visage de mon père...puis, ça s'efface dans ma tête.

« Je ne veux pas t'oublier.

Répartissons maintenant, l'ensemble des messages dans notre tableau à quatre colonnes.

Tableau XXI : répartition des messages de Josué

Sensations et Caractéristiques physiques et psychologiques	**Opinions et croyances**	**élément d'histoire personnelle**	**Aspirations**
« ... *comme ça tout sale »*	*« Je ne veux pas partir avec toi, je ne t'aime pas, tu n'es rien »* *« J'aime pas les bus, je préfère les taxis »* *« nous sommes riches »* *« Je vais t'offrir cette robe en cadeau*	*« Mon nom est José Paiva Fontenele, Fontenele me vient de ma mère, Paiva de mon père »* *« ma mère me disait toujours qu'un jour mon père me ferait connaître le Sertão.* *« J'ai déjà vu beaucoup de femmes nues* *« J'ai déjà baisé* *« Je suis Geraldo* *« des fois, je me souviens du visage de mon père...puis, ça s'efface dans ma tête.*	*« J'attends ma mère »* *« Je ne veux pas que mon père me voit comme ça tout sale* *« Je ne veux pas t'oublier.*

Nous remarquons que l'élément affectif est très important dans les différents messages de Josué : il veut être beau et propre pour son père, ses opinions et croyances tournent également autour des affects. Les éléments d'histoire personnelle nous renseignent sur l'importance de l'inscription familiale et, sur sa capacité à créer un passé ou une identité pour échapper à sa condition - d'enfant lorsqu'il s'invente une maturité sexuelle ou de frère potentiel lorsqu'il fait croire à Isaias qu'il s'appelle Geraldo - . Enfin, les aspirations de Josué sont également de l'ordre de l'affectif dans la mesure où nous sentons chez lui le désir d'être dans le désir des parents - attendre sa mère et représenté un bon garçon pour le père - et de s'inscrire dès maintenant dans un lien affectif avec Dora - *« Je ne veux pas t'oublier »* -.

Au travers de cette attitude envers lui-même, Josué illustre, certains des biais mis en évidence dans l'article de Johnson et Sherman concernant *le futur comme construction et reconstruction du présent*[157] et en particulier, trois biais. En effet, le futur qui advient au final pour Josué est produit de ses pensées concernant l'avenir et de ses pensées concernant lui-même et de ce qui aurait pu advenir.

•Pensées concernant l'avenir : Josué est un jeune garçon qui a foi en son avenir. Il est persuadé qu'il retrouvera son père, quitte à partir seul à sa recherche, et finalement trouve une famille composée de deux frères qui eux, attendent le père que recherche Josué.

•Les pensées concernant le soi : Répétant son nom et précisant qu'ils viennent du père et de la mère, Josué s'affirme comme appartenant à une famille. De la relation duelle mère (Ana) - enfant (Josué), il passe à une autre relation duelle parent (Dora) - enfant (Josué) avant de s'inscrire dans une relation triangulaire et fraternelle (Josué - Isaias et Moises).

•Les pensées concernant ce qui aurait pu advenir : un bon exemple de celles-ci nous est donnée par la tirade , « *ma mère me disait toujours qu'un jour mon père me ferait connaître le Sertão ».*. C'est Dora, et non pas le père de Josué, qui fait découvrir le Sertão au jeune garçon. En acceptant que Dora se place en position de figure paternelle, Josué devient capable de parler de la mort de sa mère *(« J'espère qu'ils l'auront bien enterrée »* dira-t-il à ce moment à Dora*)* et accepte que ce qui advient soit une des modalités possibles de ce qui avait été espéré.

[157] Idemp. 497-514.

7°) Attitudes vis-à-vis de soi :

Analysons pour conclure, l'attitude de Josué, vis-à-vis de lui-même grâce au schéma adapté de Rosenberg et Hovland.

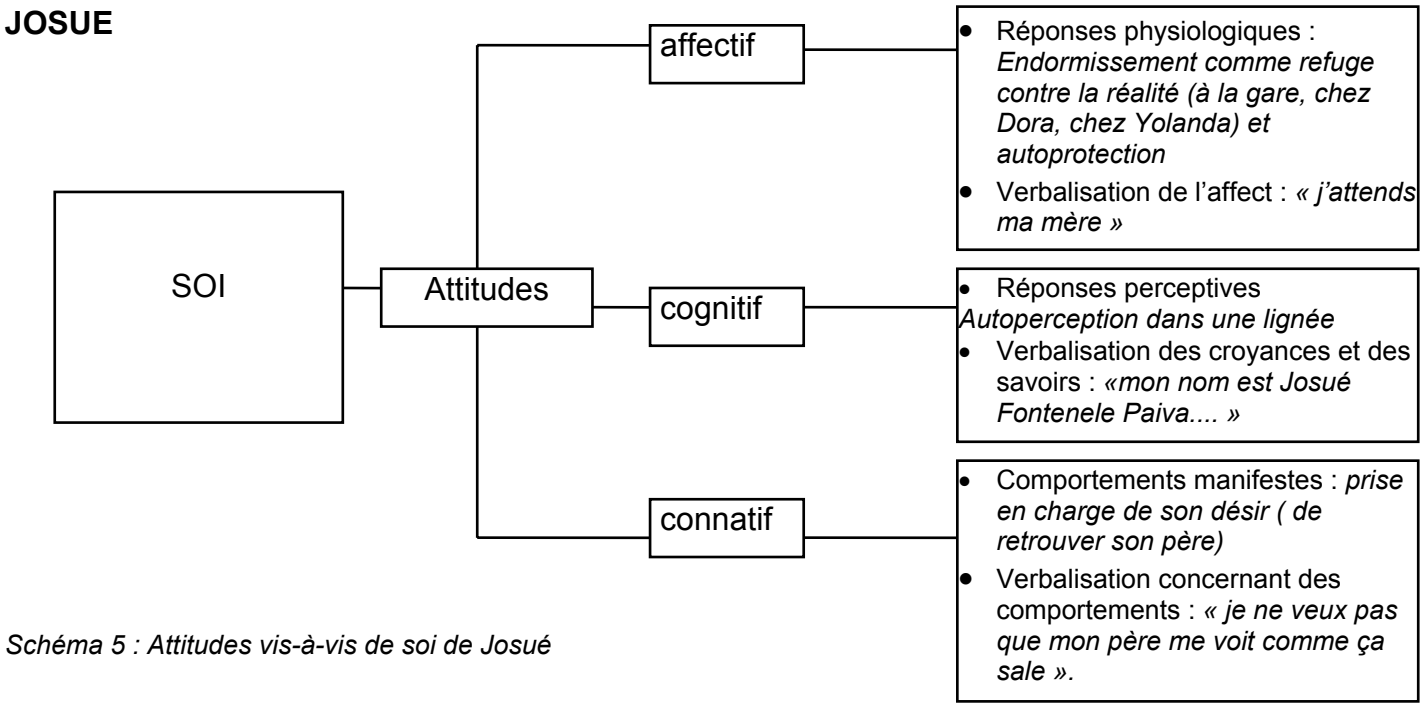


Schéma 5 : Attitudes vis-à-vis de soi de Josué

8°) Un savoir sur le temps, comme savoir circulant entre Dora et Josué :

En comparant le schéma ci-dessus (schéma 5), à celui obtenu pour Dora (schéma 4), nous voyons surgir différents points communs. Ces points communs vont bien au-delà du fait que Dora a perdu sa mère au même âge que Josué perd la sienne et que les pères, se trouvent être ou avoir été, dans les deux cas, des ivrognes. Regardons les deux schémas, à l'évanouissement de Dora - réponse physiologique visant à échapper à une réalité oppressante - nous trouvons chez Josué, l'endormissement comme refuge et défense contre la réalité de la mort de la mère et de l'abandon. C'est autour de l'argent que Dora organisait son quotidien comme c'est dans un lien de dépendance naturel vis-à-vis de sa mère que Josué organisait le sien. *« Je n'ai plus d'argent »* et *« j'attends ma mère »* (pourtant morte) signifient dès lors le même renversement vis-à-vis duquel le sommeil ou l'évanouissement ne seront que des apaisements ponctuels. Alors que Dora évoque son passé d'erreurs et se sent *« déjà trop vieille »*, Josué évoque aussi un passé antérieur à lui puisque que par

l'insistance du nom formulée à plus d'une reprise, (*« Je m'appelle Josué Fontenele Paiva, Paiva vient, de mon père, Fontenele de ma mère »*) il s'inscrit comme continuateur et représentant d'une histoire antérieur. Mais de deux façons différentes ces savoirs sur eux-mêmes dont témoignent Dora comme Josué, se paraphrasent en signifiant, dans les deux cas « Je sais qui je suis ». Enfin, Dora et Josué, au travers des attitudes connatives, vont représenter les deux faces d'un même désir de retrouver un passé censé authentifier un lien familial identitaire. Du déni, finalement reconnu (*« moi aussi mon père me manque, tout me manque »*) au désir manifeste de retrouver son père et de se faire reconnaître par celui-ci chez Josué (« *Je ne veux pas que mon père me voie comme ça sale. »)*, nous avons dans les deux cas, l'instauration d'une frustration liée au désir : car le père ne se retrouve pas, pas plus que le passé. Mais, et c'est là que réside le savoir circulant entre Dora et Josué, le désir d'accorder une place importante au père, au lointain passé donc, est garante d'une meilleure attitude vis-à-vis de soi et de la projection de soi dans l'avenir.

2.Les personnages face à autrui : communication et influence

En considérant que l'attitude générale à l'égard de soi est, dans une importante mesure, liée aux interactions, nous pouvons dès à présent, chercher pour chacun des personnages étudiés, la nature de celles-ci et ainsi que leurs effets en terme d'image de soi pour Zulmira, Joana, Dora et Josué.

A. Zulmira sous influence

1°) Les interaction avec autrui :

Prenons l'ensemble des principaux messages que Zulmira reçoit des autres, à propos d'elle-même :

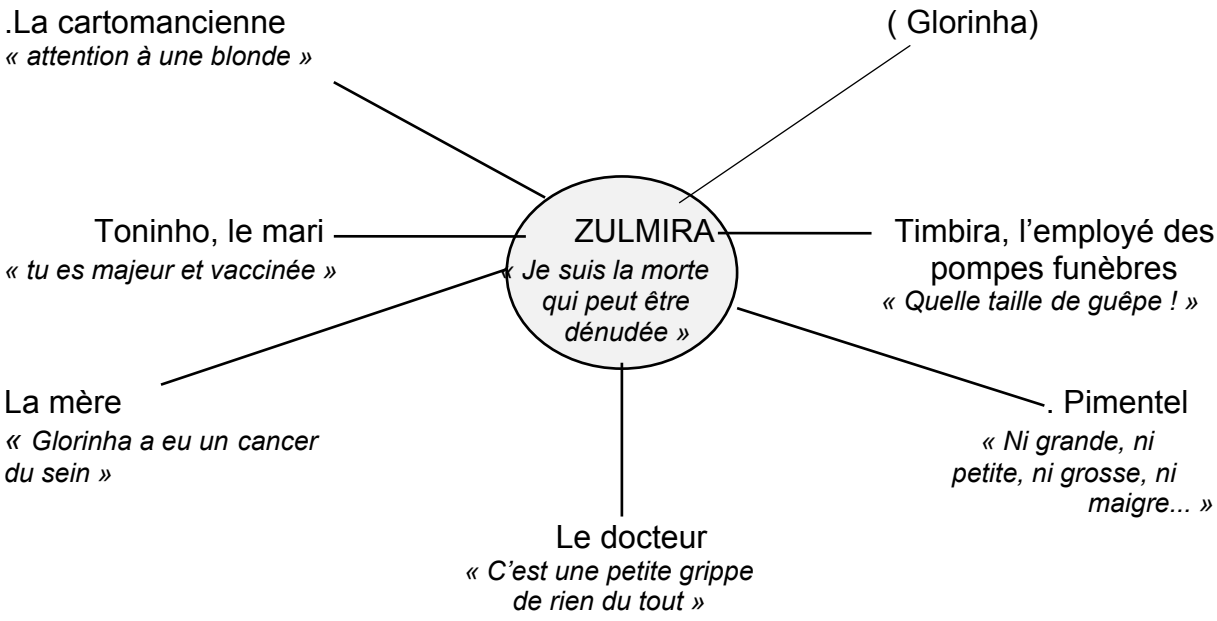
Tableau XXII : messages d'autrui à Zulmira

Qui	Dit quoi à propos de Zulmira
• Toninho (le mari)	*« Tu es majeur et vaccinée ! »* *« Si je me mets à draguer Glorinha, tu en seras la responsable ! »* *« Des fois, je t'envie...tu ne t'intéresses pas au foot, ne te prends pas la tête avec tous ces tracas, tu t'en moques... »* *« Tu vas guérir »*
• Timbira (le séducteur des pompes funèbres)	*« Quelle taille de guêpe vous avez ! »*
• Le médecin	*« Vous avez une petite grippe de rien du tout »*
• Pimentel (l'ancien amant)	Au mari : *« Zulmira était parfaite : ni grande, ni petite, ses yeux paraissent nous dévorer, au début, elle ne savait pas embrasser (...) elle était triste de ne pouvoir passer la nuit avec moi, Elle ne portait pas de parfum, elle avait son odeur personnelle (...) elle adorait chanter »* A Zulmira : *« tu es spectaculaire »*

Remarquons qu'il ne s'agit que d'hommes se prononçant sur ce qu'est Zulmira. Leurs propos sont, le plus souvent, constitué d'une réflexion relative au corps. L'image qui se dégage de Zulmira - responsable, vaccinée, insouciante, belle, appétissante et pleine de vie - contraste avec ce que nous avions perçu du sentiment de soi que Zulmira possède d'elle-même.

Ces messages, notons-le, s'inscrivent dans un ensemble d'interactions comprenant un ensemble plus large d'individus. Ces interactions peuvent être illustrées sous forme du schéma ci-dessus :

Schéma 6 : les interactions de Zulmira



Nous remarquons d'emblée que si les hommes avec lesquels Zulmira se trouve en interaction lui délivrent une image qu'ils possèdent de Zulmira, il n'en va pas de même pour les femmes. Au contraire, la cartomancienne, Glorinha et la mère de Zulmira ne se prononcent jamais sur ce qu'est Zulmira alors même qu'elles détiennent une place essentielle à cet égard. Reprenons une à une ces femmes :

•*la cartomancienne* : nous voyons dès le générique de début, la traversée de la ville qu'à du faire Zulmira pour rencontrer la cartomancienne, censée lui donnée une clé pour la compréhension de son état de langueur. Celle-ci dit très peu de choses concernant l'avenir de Zulmira, une simple phrase : « *Je vois une femme blonde dans votre vie, attention à une femme blonde »*.

•Cette blonde est supposée être *Glorinha*, la cousine vertueuse de Zulmira, qui par une belle après-midi ensoleillée surprend, en ville, Zulmira au bras de Pimentel, son amant. Tout au long du film, Glorinha, si elle apparaît parfois à l'image, ne prononce mot. C'est dans la tête de Zulmira que prennent place des propos censés être ceux de Glorinha. Propos concernant les femmes et la vertu essentiellement.

•La mère de Zulmira, est également peu loquace. Une seule séquence lui permet d'établir un véritable dialogue avec sa fille. Il s'agit d'une séquence où les

deux femmes se rendent chez le médecin. La mère apprend alors à sa fille que Glorinha a eu, autrefois, un cancer du sein et qu'elle a subit une ablation.
Nous le voyons, ces deux personnages féminins - la mère qui donne la vie[158] et la cartomancienne qui révèle le destin - sont reliées entre elles autour de Zulmira par un propos non pas sur Zulmira, mais sur Glorinha. Glorinha devient alors une sorte de miroir, de double pour Zulmira qui va avouer, malgré sa haine proclamée pour sa cousine : « *Et si j'avais envie d'imiter Glorinha ? »*

2°) Rapports hommes - femmes, être et devoir être :

Si, des hommes, Zulmira entend ce qu'elle *est*, c'est au travers des femmes, et de Glorinha en particulier, que Zulmira entend ce qu'elle *devrait être*. Et c'est cette injonction qui prend un poids considérable dans le sentiment de soi de Zulmira.
Nous pouvons imaginer que ce tiraillement entre la légèreté et l'indépendance de Zulmira à l'égard des hommes - que ceux-ci représentent une autorité professionnelle, un rapport de séduction, ou le conjoint - et la discipline ainsi que la soumission imposée par la société et incarnée par les femmes est à l'origine du mal être de Zulmira. A partir de là, un parallèle ne peut-il pas être établit entre le désir individuel d'une femme et le fait que les femmes reprennent à leur compte les règles morales d'une société qui les condamne ? le corps malade de Zulmira, le corps qu'elle décide de laisser mourir n'est il pas celui de toutes les femmes qui, dans la soumission et l'isolement[159] acceptent de laisser mourir leur indépendance, leur responsabilité de femme majeure et vaccinée, leur curiosité, leur appétit de la vie pensant vainement que ce sacrifice fera d'elles un être grandiose et exceptionnelle ?

[158] L'ouvrage psychanalytique d'A.HOUEL, L'Adultère au féminin et son roman, Armand Colin, Paris, 1999, fait de la figure maternelle, une figure centrale chez la fille adultère : *« la liaison adultère permet de rejouer une liaison première, le lien primordial mère-fille. La figure de l'amant relève de ce registre : il est celui qui prend en charge le désir et la demande envers la mère, qui le soutient sans rien dire (...) »* p. 163 Plus loin est évoqué *« une menace de mort qui plane (...) qui permet à la femme de se ressourser mais tout autant de se perdre »* p. 164

[159] Remarquons que toutes les femmes du films sont présentées comme des femmes dans la solitude : la cartomancienne est seule avec ses enfants chahuteurs, Glorinha est une femme seule, Zulmira n'a pas d'enfants et la mère de Zulmira n'a plus de mari. Les hommes eux sont le plus souvent montrés en groupes. Au billard, au foot, ou au travail, ils bavardent et s'exaltent dans la collectivité.

B. Joana sous emprise

1°) Interaction avec autrui :

Nous avions vu, en analysant Joana, que cette Française exilée au Brésil est une femme, qui, comme Zulmira possède une joie et une liberté alliée au désir d'échapper à soi, au désir d'être autre et d'écrire une histoire qui s'avérera être son histoire, la transformant ainsi en héroïne de roman.
Regardons maintenant la perception que les autres ont de Joana :

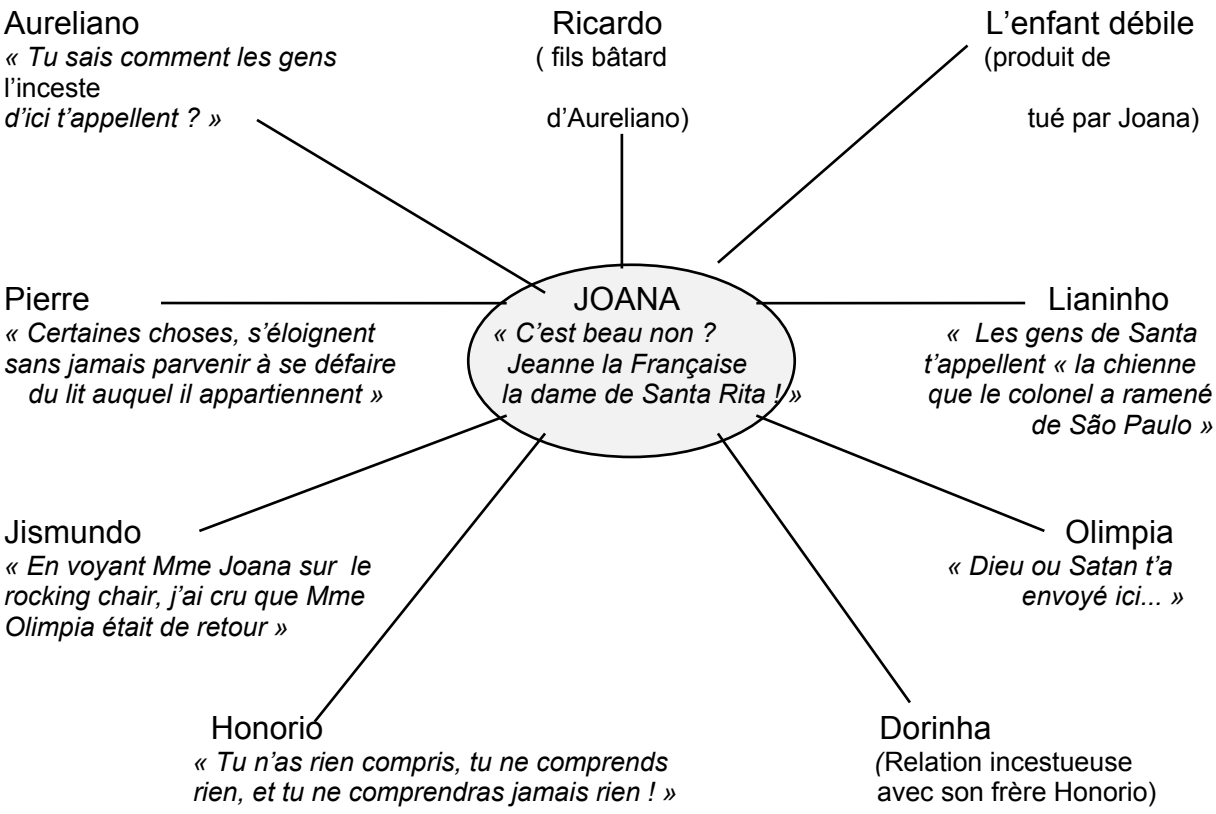
Tableau XXIII: messages d'autrui à Joana

Qui	Dit quoi à propos de Joana
• Aureliano (le compagnon)	*« Tu sais comment les gens de Santa Rita t'appellent ? »*
• Olimpia (la vieille mère d'Aureliano)	*« Dieu ne m'a pas donné assez de force pour me pencher sur les pêchers de toute cette famille (...) mais quelqu'un doit le faire(...) Dieu ou Satan t'a envoyé à moi : termine ce que tu as commencé ».*
• Honorio (le fils de Aureliano)	*« Joana, tu ne comprends rien, tu ne vas jamais rien comprendre, rien, rien, rien, tu ne comprends rien »*
• Lianinho (Le fils de Aureliano)	*« tu sais comment les gens de Santa Rita t'appellent ? Joana Française, la chienne que le colonel a rapporté de São Paulo »*
• Pierre (l'ami et le compatriote)	*« Je ne savais pas bien ce que tu étais venue faire ici, maintenant, je le sais (...)Je n'arrivais à t'imaginer comme ça, que parce que je sais que certaines choses même si elles s'éloignent, ne se délivrent jamais réellement du lit auquel elles appartiennent, comme les eaux des fleuves »* *« Je t'aime, tu sais »*.
• Jismundo (le serviteur)	*« Hier, quand j'ai vu Madame Joana assise sur le rocking chair, à la véranda, j'ai cru que Madame Olimpia était de retour parmi nous »*

Nous pouvons remarquer que Joana, aux yeux d'autrui, est l'étrangère par excellence : une chienne Française, une envoyée par Dieu ou Satan, une femme qui ne comprend rien, une femme en fuite, une femme prise pour une autre. Si encore une fois, les hommes sont nombreux à dire ce qu'elle est, remarquons la présence d'une femme - et pas des moindres puisqu'il s'agit d'Olimpia, la matriarche - lui dire

ce qu'implique, en terme de devoir-faire, ce qu'elle est supposée être : l'envoyée de Dieu ou Satan. L'ensemble de ces messages prennent place dans le schéma des interactions de Joana que nous représentons ci-dessous:

Schéma 7 : les interactions de Joana



Trois personnages de ce schéma ne se prononcent pas, verbalement du moins, sur ce qu'est Joana. Il s'agit de Ricardo, Dorinha et l'enfant débile. Le premier se contente de se présenter comme l'enfant bâtard du colonel Aureliano. Son attitude vis-à-vis de Joana est des plus positives : il va rire et danser avec elle tandis que le colonel jaloux, enverra son fils à Récife pour l'éloigner un peu plus de la famille. Dorinha, la fille du colonel, ne s'adresse pratiquement pas à Joana, ne vivant que pour sa passion incestueuse avec son frère Honorio. Passion que Joana tentera en vain d'anéantir. L'enfant débile, sans nom, et ne possédant pas de langage articulé, est un petit enfant vivant à l'écart dans une cabane où il est enfermé et est le fils incestueux de Lianinho avec sa mère.

2°) Dédoublement des êtres et des histoires

Alors que les autres personnages insistent sur l'étrangeté de Joana , pouvons-nous supposer que Ricardo, Dorinha et l'enfant débile, emblématiques de relations incestueuses - ou extra-conjugales - font silence sur cette *communauté inavouable* et partagée par Joana ? Renvoient-ils en miroir à Joana un secret auquel elle-même a voulu échapper ? Nous pouvons supposer que la phrase énigmatique de Pierre va dans ce sens :
« *Je n'arrivais à t'imaginer comme ça*, *que parce que je sais que certaines choses même si elles s'éloignent, ne se délivrent jamais réellement du lit auquel elles appartiennent, comme les eaux des fleuves »*. Tout comme l'aveu initial de Joana : *« J'avais décidé d'écrire la mémoire de ces faits, bien avant qu'ils n'arrivent ».* Il est possible que Joana ait décidé d'écrire la mémoire de faits lui appartenant en propre bien avant que ces faits ne s'actualisent dans une autre histoire familiale et dans un autre pays. Si nous acceptons cette supposition, nous pouvons comprendre l'impossibilité dans laquelle se trouve Joana lorsque Pierre tente de l'éloigner de Santa Rita : tenter d'échapper à son histoire a conduit Joana à revivre cette même histoire dans un ailleurs et un temps éloignés avec l'illusion de devenir autre. Santa Rita est l'endroit dans lequel Joana réécrit son histoire. Il s'agit de partir une dernière fois - il s'agit de mourir - en s'étant défait une fois pour toute de son histoire. Et cette nécessité n'est possible qu'en restant à Santa Rita où elle tue le produit de l'inceste, réécrit les termes d'une histoire personnelle et se tue elle-même sur le rocking-chair d'Olimpia, en décidant comme cette dernière, du moment de sa mort.

C. Dora et Josué : l'influence réciproque

Nous avons vu que dora et Josué, ont plusieurs points communs, dont celui de la perte de la mère au même âge et la quête - infructueuse ? - du père à l'issue de cette perte. Nous avons déjà également observé l'influence réciproque des protagonistes, influence qui va permettre notamment à Dora de réinterpréter des faits du passé et de devenir autre. Sortons de cette relation quasi-symbiotique pour

l'élargir et nous pencher sur l'image que d'autres personnages en interactions renvoient à Dora et Josué.

1°) Les interactions de Dora :

Rassemblons ci-dessous, les messages que Dora obtient à propos d'elle-même.

Tableau XXIV: messages d'autrui à Dora

Qui	Dit quoi à propos de Dora
Josué	*« tu vas pas encore mentir, hein ? »* *« menteuse ! tu n'as aucune valeur ! »* *« je ne t'aime pas ! »* *« tu as volé encore plus de chose que moi ! »* *« ma mère n'aurait pas volé et ne boirait pas comme toi ! »* *« tu es moche et menteuse, on dirait un homme, tu ne te maquilles même pas, c'est pour ça que personne ne veut vivre avec toi ! »* à Cesar : *« elle écrit des lettres pour les autres »* *« t'es beaucoup plus belle comme ça, avec du rouge à lèvre »* *« Tu vas être plus belle avec cette robe »* *« je ne veux pas t'oublier »*
Ana (la mère de Josué)	A Josué : *« La dame veut aider maman ! »*
Irene (la voisine et copine)	*« tu vas détruire cela »* (= si Dora déchire la lettre de Ana à son mari, Dora détruit le lien de Josué à son père) *« tu es pénible ! »* *« tu mens ! »* *« j'ai toujours pensé que tu étais quelqu'un de bien »*
Yolanda (la trafiquante d'enfant)	*« Fille de pute ! »* (lorsque Dora récupère de force Josué)
les gens du bus	*« ivrogne ! »*
Cesar (le routier)	a l'épicier auquel Dora à voler de la nourriture : *« C'est une amie à moi »*
Isaias (demi-frère de Josué et frère de Moises)	A Moises : *« c'est une amie de papa, on peut lui faire confiance ».*

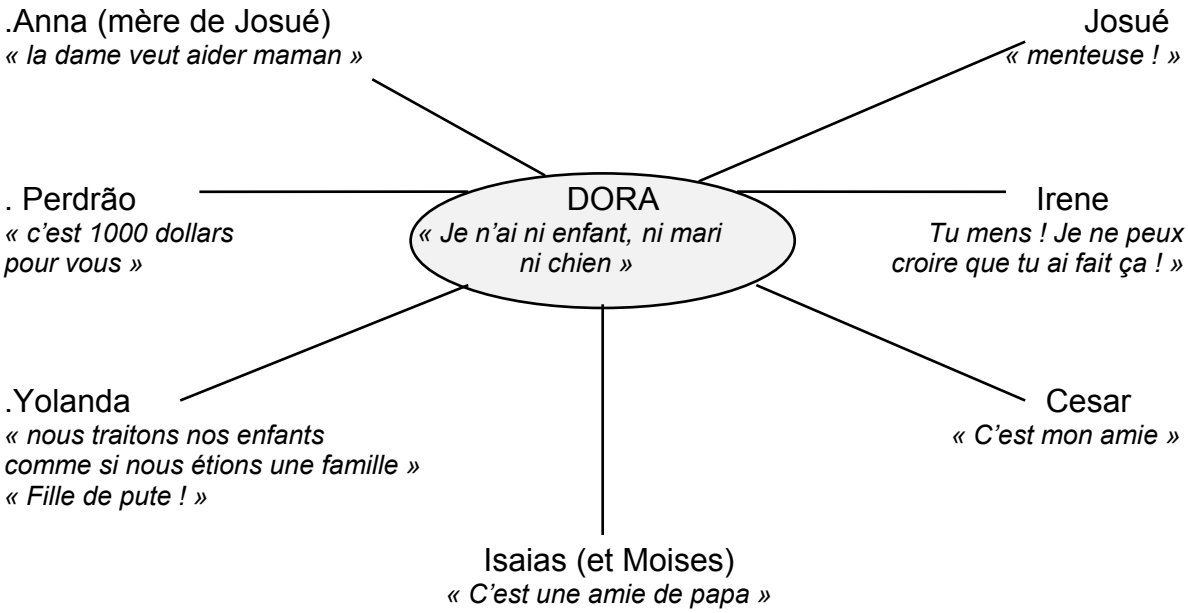
Deux images de Dora surgissent de ce que lui renvoient les autres : la femme sans scrupule, menteuse et de mauvais exemple dont il faut se méfier (*« tu vas pas encore mentir, hein ? », « menteuse ! tu n'as aucune valeur ! », « je ne t'aime pas ! « tu as volé encore plus de chose que moi ! » , « ma mère n'aurait pas volé et*

ne boirait pas comme toi ! » « tu vas détruire cela », *« tu es pénible ! », « tu mens !»« ivrogne ! »)* et l'amie de confiance (*« La dame veut aider maman ! », « j'ai toujours pensé que tu étais quelqu'un de bien » « C'est une amie à moi » « c'est une amie de papa, on peut lui faire confiance »).*

2°) Une image de soi paradoxale :

C'est entre ces deux images contradictoires que Dora exprime son sentiment de soi, analysé antérieurement.
De même, nous pouvons, à l'aide du schéma des interactions de Dora, ci-dessous, constater que celle qui se présente comme libre de tout lien affectif, est entouré de personnages possédant un discours sur la famille, donc, un discours d'où Dora cherche dans un premier temps, à s'exclure :

Schéma 8 : les interactions de Dora



En effet, reprenons un à un les personnages du schéma et voyons ce que leurs messages sur la famille renvoient à propos de Dora :

•Ana : *« La dame veut aider maman ! »* signifie que Dora participe du projet de réunir une famille - celle de Josué - .

•Isaias en disant à son frère que Dora est « *une amie de papa »*, et qu'elle peut donc lire à haute voix, la lettre du père disparu, attribue à Dora, ce même pouvoir de réunir une famille, au travers d'un écrit.

•Cesar qui comme Dora, se présente comme un homme libre de lien en précisant que sa femme est la route qu'il traverse au volant de son camion, va le court instant temps d'une pause dans un restaurant former avec Dora et Josué une famille. Tout du moins, au yeux de la serveuse qui lui demande que souhaite boire leur enfant - en fait Josué -. Mais si Cesar, définit, sans bien la connaître Dora comme « *une amie »*, c'est la fuite qu'il va prendre au restaurant. Pris de panique par la liberté de Dora et de Josué, cet homme croyant et vivant au sein de principes religieux rigides profitera de ce que Dora part aux toilettes pour partir au plus vite. Cette fuite viendra signifier à Dora, la difficulté du couple et de la famille. Dora l'« *amie »* est comme Ana, la mère de Josué, comme sa propre mère, comme Irene peut-être, une femme dont l'homme disparaît ou fuit pour autre chose.

•Irene, la bonne copine de Dora est en même temps, sous des allures sexy, la conscience morale de Dora. Elle lui interdit de déchirer les lettres qu'elle écrit, critique sa vision du monde et condamne le fait qu'elle ait livré Josué à Yolanda. *(« je ne peux pas croire que tu aies fais ça »*) Elle va être à l'origine du retournement de Dora en projetant celle-ci dans une atroce vision d'elle-même (en parlant de trafic d'organes dont sont victimes ces enfants « adoptables »). Dora est à ce moment non plus simplement celle qui risque de détruire le lien familial mais en plus celle qui participe à l'anéantissement total d'un être humain.

•Pedrão, le trafiquant d'enfant : après avoir présenté comme une chance inouïe pour Josué, le fait de partir pour être adopté à l'étranger, il réparti les gains de l'opération à laquelle Dora a collaboré, « *C'est 1000 dollars pour vous »* signifie que Dora a participé à la naissance d'une famille - celle où va prendre place Josué -

•Yolanda, la trafiquante, relais de Pedrão, après avoir présenté son action comme émanant d'un sentiment de générosité (« *nous traitons **nos** enfants comme si nous étions une famille »*) elle traitera Dora de *« fille de pute »* lorsque celle-ci, comprenant son erreur viendra de force récupérer Josué. L'insulte signifiera que Dora, au moment même où elle décide de défaire ce lien commercial entre l'enfant et

l'argent gagné par une opération peu scrupuleuse, est devenue celle qui va devoir prendre en charge cet enfant de personne qu'est devenu Josué.

•Quant à Josué, ajoutons simplement par rapport à ce qui a déjà été dit, qu'il est celui qui renvoie à Dora l'ensemble des discours et images émanants des autres personnages. Etre en étroite relation avec lui équivaut donc pour Dora à se définir par rapport à l'ensemble des images qu'elle possède d'elle-même.

3°) Les interactions de Josué :

Concernant maintenant Josué, nous pouvons constater qu'il jouit de peu de retours sur lui-même. Dora est essentiellement celle qui lui parle de lui.

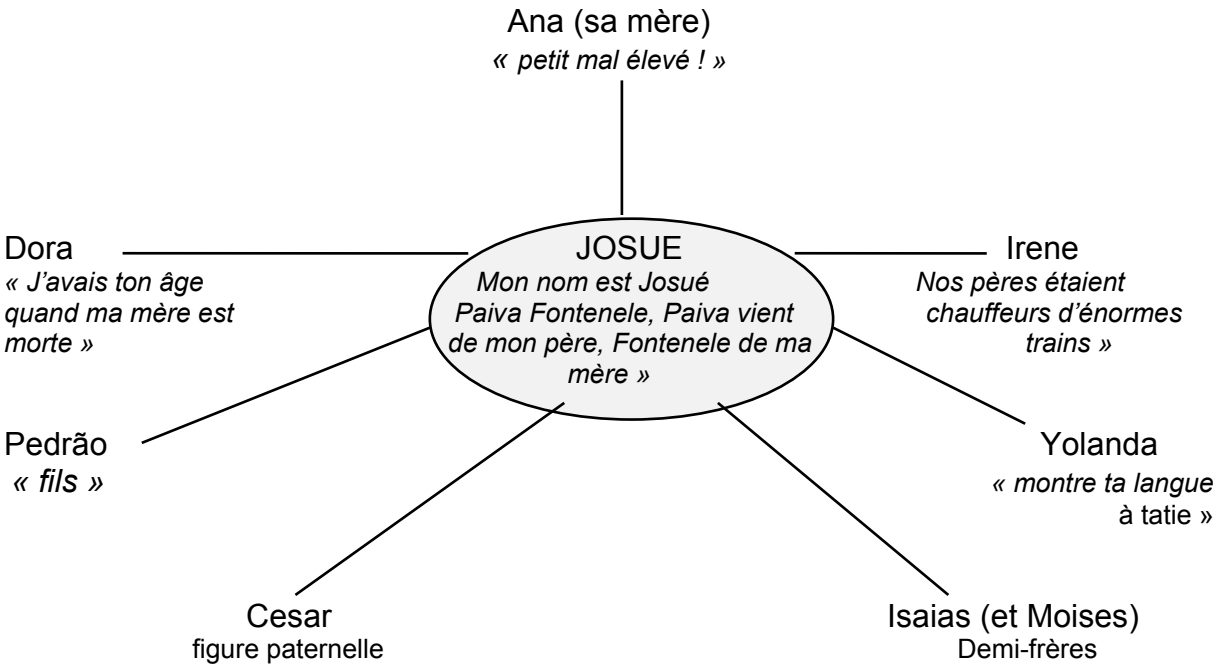
Tableau XXV : messages d'autrui à Josué

Qui	Dit quoi à propos de Josué
Dora	*« voyou ! »* *« tu es fou ! »* (lorsque Josué dit vouloir aller seul à la recherche de son père) *« toi aussi tu vas m'oublier »* *« tu es un châtiment dans ma vie ! »* *« tes parents n'auraient pas du te mettre au monde »* *« j'ai un vrai homme dans mon lit ! » (*lorsqu'elle partage le lit avec Josué) a Irene : *« C'est vraiment un bon garçon »*
Ana (la mère de Josué)	*« Petit mal élevé ! »* (quand Josué sous-entend que Dora peut être sans scrupule et ne pas poster les lettres qu'elle écrit.
Yolanda (la trafiquante)	*« montre ta langue à tatie...c'est parfait ! »*

Mais, Dora lui parle différemment des autres. Car alors que sa mère comme Yolanda et comme Irene, dans un autre registre, le renvoie à sa condition d'enfant, Dora établit un autre type de rapport avec lui. Elle ne se posera pas en figure maternelle. Son lien à Josué est un lien à elle-même enfant, d'où la complexité de leurs rapports.

Si nous regardons l'ensemble des interactions de Josué, nous remarquons que ce type de rapport est plutôt rare :

Schéma 9 : les interactions de Joana



Lorsqu'ils ne s'adressent pas à Josué comme à un enfant, les personnages ont, au niveau des attitudes, cette position parentale, y compris ses demi-frères, jeunes adultes qui l'adopteront en tant que petit frère.

4°) Un soi tiraillé :

Alors que Dora, construisait un soi à partir de deux images antagonistes, Josué constitue le sien à partir du tiraillement entre l'enfance - à laquelle le renvoie la majorité des personnages - et la maturité acquise par la perte de la mère. D'où ses exclamations à Dora: *« J'ai déjà vu des tas de femmes nues » « j'ai déjà baisé »...*- qui feint alors de le prendre au sérieux : *« j'ai un vrai homme dans mon lit ! »*

D. Le soi, une construction sociale

Au terme de cette analyse de la construction et représentation de soi, que nous ont appris Zulmira, Joana, Dora et Josué ? Tout d'abord que le *soi* est une construction sociale qui s'inscrit dans les rapports que l'individu entretient avec lui-même mais également par le biais des relations interindividuelles, parfois

significatives des rapports intergroupes. Ainsi, Zulmira, exprime son mal-être personnel à travers son corps qu'elle désire malade et mourant, mais ce mal-être par lequel elle se définit en tant que personne et au travers duquel elle traite les informations qui lui parviennent, cesse d'être une construction individuelle à partir du moment où l'ensemble des personnages reprend en chœur un discours sur le corps et sur la vertu et donne des signes de ruptures interactionnelles entre les hommes - qui, entre eux, se préoccupent de foot, de billard ou de séduction - et les femmes - qui occupent leur solitude -. De même l'histoire de Joana, réécrite pour qu'émerge un *soi* qui se veut autre, cesse d'être son histoire personnelle au contact de la famille incestueuse de Santa Rita. Etrangement ce contact favorise l'émergence de ce *soi* différent en même temps qu'il le réitère en semblant être l'écho familial d'une lointaine histoire individuelle. Quant à Dora et Josué, ne s'annoncent-ils pas d'emblée, au-delà de la différence d'âge et de sexe, comme les deux visages d'un même *soi* clivé par la perte de la mère et nourrit par le désir d'accéder au père ?

Ces personnages, tous comme ceux des chapitres précédant nous enseignent l'Autre comme condition d'élaboration identitaire. Qu'il s'agisse de cet Autre prit dans les relations interpersonnelles qui nous révèlent à nous-mêmes, ou qu'il s'agisse de cet *étranger collectif* dans lequel nous prenons naissance - le Noir, l'Indien et le Blanc - et duquel nous cherchons à nous extirper - en feignant d'ignorer ce qu'individuellement nous portons de collectif dans nos paroles et dans nos attitudes.

DEUXIEME PARTIE :
EXTRATERRITORIALITES DE L'IDENTITE

CHAPITRE 1
CHAMPS METAPHORIQUES : OBJETS ET ESPACES IDENTITAIRES, INTERIORITE ET EXTERIORITE DE L'IDENTITE

C'est surtout en terme d'interactions et au travers d'appartenances groupales, au sens le plus large, que nous avons abordé la construction des identités et du rapport à l'Autre dans la première partie de notre recherche. Nous chercherons dans cette deuxième partie, non pas à laisser en arrière-plan ces appartenances - jamais absentes au regard de la psychologie sociale - mais à nous intéresser davantage au *champ identitaire* propre à un personnage. C'est-à-dire, à son interaction avec les objets et les espaces en particulier. Ce champ identitaire devra donc être compris, dans ce premier chapitre, comme écho métaphorique extérieur de l'intériorité de l'identité, une intersection entre territorialité et *extra-territorialité* de l'identité, en somme. En effet, loin de penser l'identité comme quelque chose d'enfermé à l'intérieur d'un individu ou d'une communauté, nous considérons que l'environnement extérieur contient, lui aussi, des éléments d'identité que chacun reconnaît comme lui étant propre[160]. C'est ce glissement entre intériorité et extériorité de l'identité qui retiendra notre attention tout au long de ce chapitre. Tout d'abord, au travers de l'étude de l'image spéculaire et de la représentation et signification du *corps* - premier lieu de l'identité éprouvée - comme significatives d'une dialectique de la souffrance et de la réparation. Le deuxième point de ce chapitre s'intéressera ensuite à comprendre en quoi et de quoi *le passeport, la valise et la frontière* - objets identitaires, s'il en est, de l'étranger - se font la métaphore. Enfin, dans le dernier point, nous aborderons les espaces identitaires plus collectifs que constituent *le carnaval, le candomblé, le football et le jeux* pour tenter de dégager qu'elles enjeux identitaires se jouent et se déjouent au cœur de ces espaces rituels.

[160] C'est ainsi que nous pouvons d'ailleurs analyser le « coup de foudre » d'une personne pour un objet ou un lieu par exemple, comme étant une forme de reconnaissance, à la vue de l'objet ou du lieu, d'un fragment identitaire intime, ou perçu comme tel. Fragment qu'il s'agit alors de «récupérer » au travers de la possession de l'objet ou de l'adoption du lieu et de l'imaginaire identitaire qu'ils contiennent.

I. Le miroir et le corps, premiers lieux de l'identité

En 1949, Lacan présentait au XVIème Congrès international de Psychanalyse à Zurich, une communication désormais considérée comme l'une de ses plus célèbres[161]. Abordant le problème théorique de l'identification, Lacan présente le « stade de miroir » comme événement qui permettra à l'*infans*[162], qui se vivait jusqu'alors comme corps morcelé, de se différencier du corps maternel, en reconnaissant sa propre image dans le miroir et en en éprouvant une intense jubilation[163]. « (...) il suffit de comprendre le stade du miroir comme *une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet , quand il assume une image (...) »[164] . Une des fonctions de ce stade, permettant au sujet d'acquérir la permanence mentale du Je[165] est d'assurer une relation entre un vécu interne de soi, caractérisé par le sentiment de morcellement et l'externe que vient figurer l'image spéculaire dans sa totalité. L'importance de cette expérience précise de reconnaissance de soi nous semble loin d'être définitivement acquise et, au contraire, régulièrement rejouée au cours de la vie. Aussi, nous reprendrons ici, les films de notre corpus mettant en avant cette expérience du miroir en nous interrogeant sur ce qui est à l'œuvre pour les personnages qui, à un moment de leur histoire, se trouvent face au miroir et ce qu'ils y cherchent. Nous analyserons ensuite la présence de corps évoquant l'absence et ce qui n'est plus, avant de nous interroger sur les représentations de soi permises par le corps propre ou celui d'autrui.

[161] J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » *in* J. LACAN, Ecrits I, Editions du Seuil, Paris, [1949] 1966, p 89 - 97. Cette communication fut d'abord présentée en 1936 au Congrès international de Psychanalyse de Marienbad.
[162] Tel qu'il désigne l'enfant avant l'acquisition de l'usage de la parole. Le stade du miroir intervient entre six et dix-huit mois
[163] Jubilation venant de l'identification à une unité corporelle qui, de l'intérieur, fait défaut.
[164] Idem, p. 90
[165] Lacan insiste sur le fait que celle-ci s'accompagne en même temps d'une aliénation à cette forme figée et inversée qu'est l'image spéculaire, nous rendant étranger à nous-mêmes. Ibid, p. 94.

1. Le miroir : reflets d'un soi clivé et dédoublé

L'annexe 9 rassemble les films de notre corpus qui illustrent, à un moment du récit, l'expérience, même furtive, d'un personnage confronté au miroir. Nous pouvons, à partir des films cités, constituer trois grandes fonctions à partir desquelles nous interroger sur la signification de cette expérience : le miroir source d'identité, le miroir-métaphore et le miroir -objet.

A. Le miroir source d'identité

Nous avons ici, des personnages féminins - les plus nombreux - et masculins qui se regardent ou regardent autrui dans un miroir. Rappelons ces personnages afin de mieux dégager ce qu'ils contiennent d'interrogation sur eux-mêmes :

Tableau XXVI : personnages face au miroir

1.Femme qui se regarde[166]	**2. Homme qui se regarde**	**3. personne regardant une autre**
Ada (6) ; Joana (16) ; Eneida (17) ; Iracema (18) ; Flor (19) Clotilde (22) ; Camila (26) ; Clara (27) ; Tieta (34) ; Marcela et sa mère (38) ; Maria (43)	Max (25) ;Rodrigo (32) ; Abrahão (40) ; Pedro (43)	Iracema regarde (/) Teresa (18) ; Flor /Vadinho (19) ; Clotilde / bonne (22) ; Alfedrão/Toninho (37) ; Fernando/ Maria (39) ; Orfeu/ Orfeu et Euridice (44)

1°) Groupe des femmes qui se regardent, morcellement et quête de réparation :

Le premier groupe, constitué des femmes, présente deux cas de figure. Le plus souvent ces femmes s'installent seules et pensives face au miroir à un moment précis de leur histoire, succédant à une rupture ou autre situation vécue comme telle et les laissant dans un sentiment d'impasse et d'interrogation sur elles-mêmes. C'est le cas d'Ada (6) qui sent Marcelo se retirer de leur histoire, de Joana (16) qui se demande s'il est responsable de la mort de la femme de son amant, de Clara (27) qui vient d'assister à l'arrestation et au meurtre de deux de ses compagnons militants

[166] Rappelons que les chiffres entre parenthèse renvoient aux films. Voir annexe 1

politiques. C'est également le cas de Maria (43) qui découvre que Pedro l'a quittée et se prépare à se suicider. Nous nous trouvons ici face à la problématique initialement rappelée, du sentiment de morcellement de soi, et nous pouvons croire que c'est la jubilation de se percevoir toujours entière que cherchent ces femmes. Jubilation impossible, car si la *gestalt* demeure forme totale, le miroir renvoie ici, non seulement la forme mais la forme débordée par un contenu - l'histoire personnelle - inapaisé et tourmenté. Le miroir ici renvoie au clivage et non plus à l'unité.

Le deuxième cas de figure qui se présente dans ce groupe est, dans une certaine mesure, l'aboutissement auquel ne parviennent les femmes précédemment citées. En effet, toujours à la suite d'une rupture - mais cette fois, vécue comme extérieure à leur histoire strictement personnelle - ces femmes obtiennent , grâce au miroir, une certaine réparation ou consolation vis-à-vis d'elles-mêmes. Ici, le soin esthétique est visible à l'image, les femmes se font belles, se maquillent, s'apprêtent : Iracema (18) qui débarque seule dans un patelin d'Amazonie, se maquille et se prépare à sortir avec Tereza ; Flor (19) qui a perdu son mari, se coiffe et se prépare à se coucher tandis que celui-ci, revenu du royaume des morts l'enivre de belles paroles ; Clotilde(22) la compagne infidèle se prépare pour assister bientôt à l'enterrement des deux amants assassinés quelques jours auparavant ; Camila (26) se prépare à son spectacle de streap-tease tandis que son fils pleure sur la disparition de sa petite amie ; Marcela et sa mère (38) se pouponnent alors que le père les enferme ; Dora (42) enfin, se met du rouge à lèvre après la longue fuite qui l'entraîne vers le Nordeste avec Josué.

Ces femmes obtiennent du miroir un certain réconfort, mais celui-ci est de courte durée pour certaines d'entre elles. En effet, une autre rupture les attend :

Iracema, soucieuse de son apparence, perdra ses dents et vieillira prématurément du fait de sa vie de misère. La mère de Marcela sera assassinée par le père ; Dora qui s'apprête pour Cesar, verra Cesar prendre la fuite face au défi amoureux que représente Dora. Il semble qu'apaisement et jubilation initiale soient difficile à revivre au travers de l'expérience du miroir.

2°) Groupe des hommes qui se regardent, la quête d'un destin ou regard sur une fatalité

Le cas le plus intéressant de ces hommes est celui de Benjamin Abrahão (40). Ce cas illustre à merveille ce qui est recherché dans le miroir. Rappelons brièvement son histoire : arrivé du Liban au Brésil dans les années dix, ce colporteur rêve de filmer le célèbre cangaceiro Lampião. Engagé par le prêtre Cicero, grâce auquel il approche le cangaceiro une première fois, il doit quitter la demeure du prêtre à la mort de celui-ci. Ses recherches le mèneront vers le colonel João Liborio qui lui permettra réellement d'approcher la bande du cangaceiro et s'y intégrer. Dans le film Baile Perfumado [167], le miroir - dans lequel, à deux moments très précis, Abrahão se regarde - va traduire la quête identitaire du Libanais.

Deux séquences nous montrent Abrahão se regardant dans un miroir. La séquence initiale décrivant la mort du prêtre, où juste avant d'entrer dans la pièce où le corps du prêtre est veillé, Abrahão se regarde dans le miroir et une autre séquence du film , où juste avant de rencontrer João Liborio, une fois de plus Abrahão se regarde dans le miroir.

Il est intéressant d'observer la symétrie presque parfaite des deux moments où Abrahão se regarde dans le miroir : dans la séquence initiale, Abrahão avance vers le couloir, prend son chapeau accroché près du miroir et se regarde avant de partir sur la gauche, vers la pièce où le corps de Padre Cicéro est veillé. Dans l'autre séquence, Abrahão entre dans le couloir par la gauche, puis dans la salle de séjour, il pose son chapeau et se regarde dans le miroir avant d'aller s'asseoir et attendre João Liborio.

Pourquoi Abrahão se regarde-t-il dans ces deux moments du récit ? Qu'affronte-t-il précisément à ces moments ? Dans la séquence initiale, il affronte la mort de Padre Cicéro qu'il dira l'avoir pratiquement élevé, la mort d'un père en quelque sorte, dans l'autre séquence, la rencontre avec celui dont dépend l'avancée de son projet, qui lui permettra de devenir celui qui a filmé Lampiao.

Entre le moment du départ et la dernière étape qu'il s'agit de franchir avec succès pour arriver jusqu'à Lampiao, ces deux séquences illustrent le fonctionnement

psychologique d'Abrahão , dans le miroir, l'image spéculaire est une forme d'auto réassurance qui vient combler l'ébranlement identitaire découlant de la mort du prête et de l'attente angoissée de se retrouver enfin face à celui qui peut lui permettre de réaliser son rêve. Se regarder dans le miroir va correspondre au niveau verbal à ce qu'il dira dans une autre séquence du film, lorsque la radio annoncera la censure de son film.

« Moi, Jamil Ibrahim, je jure de réussir (...) ».

Abrahão se situe précisément dans cette recherche - et trouvaille sans doute - de la jubilation puissante du sentiment de soi en face du miroir. Qu'en est-il des autres personnages masculin ?

La même jubilation d'être soi apparaît dans le personnage de Max (25) dont Margot et Geni, le travesti homosexuel, sont amoureux. Relayée, comme dans le cas précédant à une énonciation verbale - ici écrite - le rapport au miroir de Max passe par ce qu'il y écrit au rouge à lèvre : *« Margot love Max »*. L'image que lui renvoie le miroir est celle d'un homme - qui contrairement à la plupart des femmes du groupe précédent - se sent indéniablement comblé par l'amour. Point de tension qui le conduise au miroir, il s'agit davantage de se servir du miroir où se regardera ensuite Margot - chez qui il se trouve - pour lui renvoyer à cette femme l'image d'une femme amoureuse mais pourtant seule au petit matin. Margot, précisons-le n'aura de cesse de se questionner sur les sentiments de son amant. Un miroir toujours plus tendre pour les hommes que pour les femmes, c'est ce que nous révèle A Opera do Malandro.

Les deux derniers exemples nous convient à suivre une analyse différente. Rodrigo, dans la séquence initiale du film Le Cinéma des Larmes, se réveille après avoir fait son éternel cauchemar, par la sonnerie d'un téléphone. Par terre, des journaux évoquent le fiasco de sa nouvelle pièce de théâtre. Il s'approche, le téléphone en main, d'une commode, sur laquelle, entre différents portraits de lui, se trouvent deux miroirs. Le dramaturge met des lunettes noires à la vision de son propre reflet. A la veille du réveillon du nouvel an 2000, Pedro, du film Minuit, se regarde dans le miroir après avoir dit à sa jeune maîtresse qu'elle ressemblait à une gamine. Pedro paraît pensif et attristé. Au petit matin, Maria va découvrir, collé au miroir un mot de rupture de son amant : « *s'il existe un jour pour prendre une décision, c'est aujourd'hui »*.

[167] Objet de notre mémoire de DEA, université de Paris I, octobre 1999. Nous reprenons ici une courte analyse.

Que nous apprennent ces deux personnages masculins sur la relation au miroir ?
Tout deux se trouvent dans une situation d'impasse : le fiasco d'une pièce, la différence d'âge ressentie comme insupportable. Tout comme Rodrigo va mettre des lunettes noires pour ne plus se voir dans le miroir, Pedro va disparaître de la vue de Maria. Les deux réactions sont semblables dans la mesure où il s'agit de se soustraire au regard que l'on croit d'abord être le regard d'autrui - des critiques ou de la jeune maîtresse - mais qui en fait s'avère être son propre regard sur soi. De même que Pedro disparaît de la scène, Rodrigo va fuir vers le Mexique. Tous deux semblent courir après une vérité : vérité évoquée par le film dans le cas de Rodrigo - dont nous savons qu'il recherche le sens du suicide de sa mère - ou éludée par le film dans le cas de Pedro - dont nous savons simplement qu'il doit prendre une décision importante et que ce jour précis l'aide à prendre cette décision. Rodrigo comme Pedro semblent fuir le reflet d'eux-mêmes car pour eux, « le reflet projette un destin, une fatalité, il peut (...) annoncer la mort, un malheur, ou plus généralement l'avenir (...) le reflet prisonnier représente un passé dont on ne parvient plus à se défaire(...)»[168].

3°) Groupe des personnes qui regardent quelqu'un d'autre dans le miroir, prendre la place de l'autre ou le rejoindre dans sa promesse de néant :

Il est intéressant de remarquer qu'un jeu de miroir, au niveau des dialogues, sous-tend assez souvent les cas où un personnage placé en face d'un miroir en regarde un autre : Iracema (18) dans une séquence que nous avons déjà rapportée (page 177) regarde Teresa se préparer à sortir et l'écoute discourir sur son désir de s'évader de cet endroit de misère. Iracema reprend en écho inversé - tout comme le miroir - les paroles de Teresa :

-*« Partir ? pour aller où ? »*

-*« A Sao Paulo »*

-*« Sao Paulo ! Pourquoi Sao Paulo si Rio c'est beaucoup mieux ? »*

- *« Rio mieux ? Moi je veux aller à Sao Paulo. Tu sais...L'année dernière j'ai fait du stop...J'étais déjà arrivée à Goias...*

[168] P. JOURDE, P. TORTONESE, Visage du double, un thème littéraire, Nathan Université, Paris, 1996 p.95

-« T'as tellement envie d'arriver jusqu'à Sao Paulo mais t'arrivera jamais jusque là-bas.

Le même phénomène peut être décelé dans le dialogue entre le vieux tueur à gage Alfredão, qui relevant sa tête du lavabo aperçoit le jeune Toninho qui s'apprête à l'éliminer :

-« Qu'est-ce que c'est que ça mec ? »

-« C'est pour ça que je suis ici. »

- « Méfie-toi, cette arme a l'habitude de s'enrayer...attention...

- « Elle ne va pas s'enrayer. »

- « Si elle s'enraye, c'est moi qui te tue ! (...) Dans ma vie, j'ai croisé toute sorte de tueurs, et je sais que tu n'appartiens à aucun d'eux.. Alors ? J'ai pas tout mon temps, mec(...) Tu sais ce qui arrive aux tueurs qui ratent leur cible ! »

De même que le miroir renvoie une image inversée, les dialogues inversent les rôles : c'est Alfredão, les mains en l'air qui finit par menacer Toninho.

Dans ces deux exemples cités, nous nous trouvons en présence de doubles qu'il s'agit de rejoindre, au travers d'un dialogue, d'une image spéculaire, ou plus généralement, d'un destin commun. Iracema, comme Teresa, est une prostituée qui finira par rêver d'ailleurs ; Toninho comme Alfredão devient un tueur à gage.

Lorsque que cette situation de médiation du regard par le miroir est vécue par un couple, celle-ci se présente différemment. Trois couples illustrent cette situation : Flor et Vadinho (19) Fernando et Maria (39) Orfeu et Euridice (44).

Tout en se coiffant, Flor écoute l'éternelle - et toujours efficace - rengaine de Vadinho qui revient de l'au-delà aussi joyeusement irrévérencieux que du temps de son vivant. A partir de là, Flor devra se résoudre à garder ses deux maris, le défunt et l'actuel.

C'est en jetant un coup d'œil furtif que Fernando découvre le visage de Maria, à la tête du mouvement révolutionnaire et dont il tombera amoureux. Leurs regards se croiseront dans ce miroir et un destin commun sera celé : lutter pour un monde meilleur, risquer la mort, pour « *un rêve qui ne s'est pas réalisé* » dira plus tard Fernando.

Lorsqu'il apprend qu'Euridice n'est plus, Orfeu se rend chez Lucinho. Là, il se regarde dans un miroir qui reflète, avant de se briser, l'image d'Euridice et la sienne.

Nous le voyons, ces couples qui se rejoignent dans l'image spéculaire, ont un lien très intime avec la mort. Il s'agit ici de rejoindre la réalité de l'autre, non pas pour prendre sa place en annulant sa parole, son désir ou son image - comme dans le cas des doubles précédents - mais, au contraire, pour le faire advenir à la place du néant, et pouvoir alors se projeter, se regarder et se reconnaître.

B. Le miroir - métaphore

« Lampião était mon miroir ». Quelle signification recèle cette lamentation d'Antonio das Mortes, tueur de cangaceiros qui poursuit Corisco, autre double de Lampião?

C'est dans un bar qu'Antonio das Mortes (11) raconte sa rencontre avec les deux cangaceiros. *« Lampião était mon miroir, après j'ai tué Corisco et tout est fini, maintenant vous venez me dire qu'il y encore des cangaceiro ? Je ne peux pas le croire... je vais accepter votre offre mais je ne veux pas d'argent, je vais à Jardin Das Piranhas...je vais faire le voyage... »* (O Dragão da maldade...)

Pour comprendre le sens de cette phrase, revenons au premier film dans lequel apparaît ce personnage - Deus e o Diabo na terra do Sol - et qui retrace la traque d'Antonio das Mortes vis-à-vis de Corisco. Souvenons-nous que dans ce film, il croise plus d'une fois l'aveugle conteur de l'histoire de Manoel et Rosa. Dans O Dragão da maldade..., il prononce cette phrase quelque peu énigmatique.

Lampião son miroir ?

Si Lampião était le miroir d'Antonio das Mortes, tuer Corisco, son double[169] équivaut, pour lui, à tuer une image de lui-même. Deux hypothèses peuvent être retenues ici. Premièrement, en acceptant l'idée selon laquelle l'image spéculaire nous aliène par sa nature, nous pouvons penser qu'Antonio das Mortes est un homme qui refuse cette aliénation à lui-même et que c'est d'ailleurs précisément cette liberté qui explique son contact privilégié avec l'aveugle - qui, par définition n'a pas accès à l'image spéculaire -. Mais nous pouvons aussi nous interroger sur ce miroir qu'il s'agit de briser pour qu'il arrête de refléter une image de soi insupportable et aliénante. Une fois brisée que lui reste-t-il ? « *après j'ai tué Corisco et tout est fini »*. Comme tout traqueur qui, dans l'obsession de sa traque finit par s'assimiler à sa proie, Antonio das Mortes - une fois Lampião et Corisco morts - n'est plus. Car de même que l'homme ne peut se défaire de son ombre, il ne peut se défaire de son image - aussi aliénante soit elle - sans risquer de disparaître à son tour. C'est bien pour cela qu'apprenant qu'un autre cangaceiro existe, il décide de faire le voyage jusqu'à *Jardim das Piranhas* en précisant qu'il « *ne veut pas d'argent »* : il s'agit ici de voir si ce qui donne sens à ce qu'est Antonio das Mortes, *tueur de cangaceiro*, existe encore. En somme, il s'agit, pour Antonio, de savoir s'il est encore possible de reprendre possession de soi. Pour la dernière fois de sa vie, Antonio das Mortes va être un tueur de cangaceiro, mais il va se repentir et dire qu'il ne veut plus tuer. Remarquons d'ailleurs qu'une fois que Coriana - le cangaceiro tué - meurt, Antonio das Mortes connaît une sorte de conversion : il demande à ce que toute la nourriture soit distribuée aux gens de Coriana. En somme, une fois la place de cangaceiro laissée libre, Antonio das Mortes s'y glisse pour un court instant. « *Depuis que j'ai vu ces gens-là de près, j'ai ressenti au fond de moi quelque chose que je n'avais jamais ressenti »* dira-t-il à un des personnages du film.

Comme Lampião et Corisco, Antonio das Mortes a tué injustement. La métaphore du miroir dont il joue pour évoquer ce que signifiait Lampião pour lui, est la première étape vers la prise de conscience de son aliénation - non pas à une image spéculaire - mais à un désir de sang et de vengeance dissimulé en souci de justice.

C. Le miroir - objet

[169] Rappelons-nous de la schizophrénie de Corisco qui se transforme en Lampião au moment d'affronter Antonio das Mortes dans Le Dieu Noir et le Diable Blond.

Examinons pour conclure, le miroir en tant qu'objet parmi d'autres. Dans Como era Gostoso meu Francês et Hans Staden, le miroir est un objet de troc. Il s'agit donc d'un objet de convoitise, tout du moins dans un premier temps. Dans Central do Brasil, un jeune homme vole un miroir à un vendeur ambulant. Pedrão qui veille à la sécurité dans cette grande gare centrale de Rio se lance à la poursuite du jeune homme et le tue sans pitié avant de rapporter le miroir au vendeur. Le miroir est ici aussi un objet de convoitise et un objet qu'il est dangereux de convoiter. Dans Orfeu, comme dans Os Matadores, le miroir brisé est annonciateur de mort : le reflet d'Orfeu et d'Euridice (44) qui se brise sous le regard d'Orfeu annonce bel et bien le dénouement de leur histoire ; les incessants et brefs flashs évoquant le miroir brisé d'une chambre d'hôtel viennent témoigner de l'assassinat de Mucio (37).

Le même rapprochement entre le miroir et la vie est à l'œuvre dans O Amuleto de Ogum lorsque Gabriel se sert précisément d'un miroir de chambre d'hôtel comme d'un support pour y déposer son amulette qui le rend invulnérable à la mort. C'est ce même support que choisit Pedro, dans Minuit pour y coller son mot de rupture à la veille du réveillon de l'an 2000 : « *s'il y a bien un jour pour prendre une décision, c'est aujourd'hui. Pardon »*.

Le miroir, parce qu'il témoigne de la vie est convoité par les déshérités (Indiens et jeune garçon des rues). C'est aussi parce qu'il révèle la vie que sa brisure est une métaphore de la mort et qu'il est ce qui nous renvoie à nous-mêmes comme êtres vulnérables et condamnés à regarder , dans de brefs moments de lucidité, nos ruptures quotidiennes.

2. Le corps : « exister, durer, résister à la mort... »

Entre les diverses et possibles façons d'aborder la représentation du corps dans un corpus de recherche, nous avons choisit ici, de nous interroger sur trois points précis qui, par leur récurrence, nous semblent contenir un discours intéressant sur le lien entre l'identité, le corps et la vie. Ces points sont en premier lieu, la présence de « corps absents » représentés par les fantômes et autres catégories de « disparus » ; en deuxième lieu, la relation à son propre corps comme porteuse d'expérience des limites ou comme moyen de mise en scène de soi ; en troisième lieu enfin, le corps d'autrui comme vecteur d'expression d'un pouvoir

A. Le corps de l'absence : fantômes et autres « disparus »

1°) Les fantômes, la résistance à la mort :

Des fantômes surgissent, dans *Dona Flor*, *Alma Corsaria*, *L'huitre et le vent*, *Baile Perfumado* ou encore *Orfeu.* Présentés comme réalité de la diégèse ou vision hallucinée d'un personnage de celle-ci, ces fantômes instaurent un lien intime entre le temps et le désir. Si nous tentons de dégager les principales caractéristiques de leur apparition, nous obtenons des éléments intéressants qui peuvent être regroupés comme suit :

Tableau XXVII : Les fantômes du corpus

Fantômes	Cause de la mort	Moment de l'apparition	Vision de qui ?	Conséquence principale
Vadinho (19)	Arrêt cardiaque	Lors du remariage de Flor	Uniquement de Flor (et du spectateur)	Flor garde ses deux maris (inversion de la situation de départ : elle n'est plus délaissée)
Torres (29)	Maladie	Lors de la tentative de suicide d'un désespéré	De tous les protagonistes (et du spectateur)	Le désespéré repart vers la vie
Mère de Marcela (38)	Assassinat	Lorsque Marcela devient une femme	Uniquement du père (et du spectateur)	Obsession croissante du père
Lampião (40)	Assassinat	Lors du rêve de Benjamin Abrahão	Uniquement de Benjamin Abrahão (et du spectateur)	Entrée dans le mythe et l'immortalité
Orfeu et Euridice (44)	Assassinat	A la fin du carnaval	Uniquement du spectateur	Entrée dans le mythe et l'immortalité

A la lecture de ce tableau, nous remarquons un certain nombre de points qui méritent d'être relevés :

Tout d'abord, les fantômes sont souvent morts de façon brusque et violente. De plus, leur apparition est souvent liée à un contexte de remaniement :

* Flor vient de se remarier quand le fantôme de son premier mari apparaît dans sa chambre ;
* Torres empêche un candidat au suicide de se jeter au-dessus d'un pont ;
* La sensualité de la mère de Marcela se confond, dans le regard tourmenté du père, avec celle de la fille qui depuis peu est réglée ;
* Benjamin Abrahão vient d'être exclu du groupe des cangaceiros ;
* enfin, les fantômes d'Euridice et Orfeu se manifestent peu de temps après l'annonce de la victoire de l'école de samba du bidonville, suivant un moment de grande tension et intensité dramatique.

La colonne « vision de qui » établit le lien qui unit le fantôme et ce qu'il représente à son créateur : dans Dona Flor e seus dois maridos, c'est un Vadinho uniquement à elle, que construit le regard et le désir de Flor. Dans A Ostra e o Vento La mère sensuelle et infidèle de Marcela est possiblement une construction de l'esprit jaloux d'un José despote et assassin. Lampião que Benjamin Abrahão voit en rêve dans Baile Perfumado, est l'incarnation du désir profond du cinéaste libanais : intégrer le cangaceiro a son histoire, établir ce lien intime - dans ce rêve Lampião entre dans la chambre de Benjamin - unissant ces deux hommes qui bientôt vont mourir pour entrer dans l'histoire et la légende brésilienne. Enfin, le plan final de Orfeu, offre au travers d'une télévision retransmettant en direct le défilé du carnaval, les images d'Orfeu et Euridice - pourtant déjà assassinés - souriants et joyeux de s'offrir ainsi à l'éternité : pour le spectateur, ils sont déjà légende et appartiennent à cet espace de jeux et semblants que constitue le carnaval. Quant au film, Alma Corsaria, il nous semble illustrer une interrogation sur le passage entre la vie et la mort que métaphorise l'acte suicidaire du désespéré, le lieu où se déroule l'action du film (« le Bar des Esprits ») et surtout l'ensemble des souvenirs de Torres qui est livré au spectateur ; un spectateur qui quitte la salle de cinéma au moment précis où Torres quitte la vie, au bras de la mort. Ce questionnement sur la vie et la mort est présent tout au long du film et prend diverses formes, comme l'illustre l'extrait suivant :

<u>Alma Corsaria</u>. Intérieurs. Résister à la mort....
0 :06 :02 - 0 :08 :19

(l'extrait de cette séquence suit la séquence où Torres dissuade le désespéré de se jeter par le pont) et précède le final où Torres dit que ses poumons comme ses intestins et son estomac pourrissent, juste à l'arrivée de Magalhaes outré par le choix du lieu pour lancer leur livre « Sentiment Occidental »)

1.Panoramique vers la gauche sur des néons rouges *:« Bar des Esprits »*
Plan moyen et travelling avant : Au comptoir du bar désert Torres et le désespéré. (Le décor est dépouillé, plutôt froid, ressemblant à une cantine.). Ils boivent et Torres fume. China, le propriétaire (ou serveur en chef) habillé de noir sert un beignet à la viande à Torres.
Torres (prenant un bout du beignet, toussant et manquant de s'étouffer) : »*Ce beignet est dégueulasse China ! »*
China (impassible) : « *»Tes glaires nasales gâchent le goût du beignet ! Ca pourri la saveur des mets ».* (Torres tousse toujours)
2.Gros plan : des beignets en train de frire.
3.Plan taille derrière une vitre du bar : 2 chinois préparant les beignets en train de frire.
4.Retour au plan moyen (China derrière le comptoir, Torres et le désespéré).
China : *« Douce hémophtisie.... »*
Torres : *« Canaille, tu as mis du poison dans ton beignet ! »*
China : *« Ce n'est pas toi qui aimes les mets vinaigrés, les fruits verts ou pourris ? »* (Le désespéré lève son verre et l'avale d'un trait. Torres tousse toujours.
Torres (s'adressant à China) : *« Ramènes-en un autre au coeur de palmier. »* (China sort du champ)
5.En plan poitrine Xavier baigné de la lumière rouge des néons entre dans le bar en souriant.
6.Plan taille Torres et le désespéré au 1er plan, Xavier avance vers eux et pose la main sur Torres qui tousse toujours.
Xavier (souriant, il récite) : *« Exister, durer, résister à la mort...* (s'adressant à China, hors champs)... *Où est le sirop ? »*
7.Contrechamp.
China (derrière son bar) :-*« Il n'en prend jamais. »*
8.Plan d'ensemble le bar et les personnages.
le désespéré (tapant sur l ' épaule de Torres) : *« Torres, le sublime ! »*
Xavier (riant et s'adressant à Torres) : *« C'est qui ton invité ? »*
Torres : « *Un agaçant ! »*
China : *« Un autre désespéré du viaduc. Le 10ème cette année ! »*
Le désespéré : *« Remplit mon verre Coréen ! »*
China *: « Coréen toi-même ! Moi je suis chinois de Hong Kong, OK ? »*
Le désespéré : *« Pas mal ! Apporte-moi un beignet au cœur de palmier.*

Nous reviendrons dans notre développement ultérieur à l'injonction de Xavier, double de Torres : « *Exister, durer, résister à la mort* », comme expression du désir intime des êtres confrontés à l'absence.

2°) Disparus politiques, le spectre de la terreur :

Les «disparus politiques » constituent une autre catégorie de « corps absents » autour desquels tourne certains récits. Ainsi, O Beijo da Mulher Aranha (23), Lamarca (27), O Que é Isso Companheiro (39) ou encore Ação entre amigos mettent en évidence une étape précise de la répression dictatoriale : faire disparaître des corps pour plonger la population dans le doute et la terreur[170]. Comment s'énonce ou se montre à l'image ces disparitions et quelle place prennent-elles dans la diégèse ? Il s'agit, le plus souvent, d'un personnage périphérique dont il est question : Américo, le vieux militant à qui Valentin avait donné son passeport (23) apparaît dans la même prison que ce dernier, emporté par deux gardes. Tandis que Valentin reste sans voix, Molina devine « *Ce gars c'est Américo, le gars de ton passeport... »* avant de lui annoncer le lendemain *« ils l'ont emporté, je n'ai pas voulu te réveiller »* . Rien de plus ne nous est dévoilé sur ce qu'a subit Américo ou sur ce qu'il va devenir. Une image furtive, une phrase explicative et l'apparition d'Américo semble glisser hors de la diégèse.

Dans Lamarca, l'arrestation d'étudiants « suspects » - simples figurants - ou encore le vieux père ratissant son jardin, que Lamarca, condamné à la clandestinité, observe furtivement d'un taxi, illustrent la même problématique : qu'advient-il de ceux qui ne sont plus là pour témoigner de leur être et de leur existence ?

La crainte de la disparition est aussi à l'œuvre dans Ação entre Amigos : un père met en garde son fils : tous les jours de jeunes gens sont arrêtés et disparaissent « *ta mère ne dort plus...chaque fois que j'allume la télé j'ai peur... »*. O Que é Isso Companheiro, tente par le biais d'un personnage périphérique - la petite amie d'un tortionnaire zélé - de dévoiler le processus de questionnement qui prend place dans la population . Suite à la demande de libération de quinze prisonniers politiques en échange de la libération de l'ambassadeur Américain retransmise au journal télévisé,

[170] Ces étapes sont admirablement analysée dans A.VASQUEZ, A.M. ARAUJO Exils latino-américains : la malédiction d'ulysse, CIEMI et L'harmattan, Paris, 1988.

la jeune femme se tourne vers son amant : « *Tu n'es pas en train de faire toutes ces horreurs ?...torturer des gamins...Pourquoi ? ... la plupart d'entre eux ne sont que des enfants pleins de rêves...».* Questionnement nécessairement inapaisé : *« Parce que c'est mon boulot, j'ai été désigné pour cela »*, va répondre, laconique, l'amant.

3°) Absences affectives, errances pour arriver jusqu'à soi :

Aux côtés des fantômes et des disparus politiques, une autre version de l'absence est à l'œuvre dans des films comme Um Trem para as Estrelas (26) ou Minuit (43) dans ces films, un personnage principal disparaît de la vie d'un autre, en le plongeant dans le désarroi et une quête infructueuse, incapables qu'ils sont d'accepter ce départ sans explication. Après une nuit d'amour à la belle étoile, Nicia, (26) disparaît. Vinicius, l'amoureux éconduit, dans un moment de désespoir s'adresse à la police pour la retrouver. La police retrouvera la piste de la jeune femme, mêlée à un trafic de drogue. Les deux jeunes se retrouveront de nouveau et de nouveau Nicia partira, en disant « adieu ». C'est également après une nuit d'amour, au réveil, que Maria (43) découvre que Pedro, son amant a décidé de la quitter. Désemparée, elle va le chercher en vain à travers la ville. Vinicius (26) comme Maria (43) auront un destin commun à travers cette quête infructueuse de l'absent : se révéler à eux-mêmes. Vinicius, le saxophoniste dira « *Non, je ne suis pas celui qui fait se lever le soleil, mais c'est moi qui annonce son existence ».* Même regard vers la lumière dans le dernier plan de Minuit, où Maria lève les persiennes pour regarder l'horizon lumineux.

A côté de ces « disparus » volontaires, des films comme Cinema de Lagrimas (32) ou Menino de Engenho (7) possèdent une thématique parallèle de la quête de soi à travers la quête de l'absent, à ceci près qu'ici les absents sont morts. Dans ces deux films, il s'agit de la mort de la mère - qui se suicide (32) ou qui est assassinée par le père (7) - qui va devenir un élément de questionnement identitaire pour le jeune fils (7) ou pour le fils devenu adulte (32).

Quelle fonction occupe ces fantômes et autres disparus au sein de notre corpus ? Nous pensons d'une part, qu'ils révèlent un certain attachement - voire une certaine obsession - à ce qui n'est plus, à ce qui vient nier l'écoulement du temps, à ce qui annule la rupture et la mort ou au contraire à ce qui vient illustrer la crainte humaine de l'anéantissement. D'autre part, ils ne peuvent être considérés comme simples échos d'un passé par définition éteint, ils sont bien davantage, métaphoriques d'une problématique individuelle ou collective ainsi que la projection d'un désir intime. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer que les films dont il a été question ici, s'ils flirtent un moment avec une présence paroxystique de l'absent, font évoluer les protagonistes vers une redéfinition d'eux-mêmes qui intègre l'expérience de l'absence en fonction de leur propre désir, les conduisant à une inversion de la situation de départ (voir le tableau XXVIII page suivante). *« Exister, durer, résister à la mort »* devient le mot d'ordre du désir profond des personnages confrontés à la rupture et la mort. Etre peut-être tenté par la mort salvatrice, mais « résister » à cette tentation.

Tableau XXVIII : Fantômes et autres disparus comme révélateur d'une problématique individuelle ou collective : rester et résister

Personnage énonciateur ou créateur de la présence de l'absent	Situation de départ	Forme de présence de l'absent	Situation d'arrivée
1°) Absent = fantôme			
• Flor (19)	Délaissée et tromper par son mari	fantôme	femme comblée par son défunt mari et son nouveau mari
• Le désespéré du pont (29)	Désir de mort	fantôme	Retour vers la vie
• José, le père de Marcela (38)	Assassinat de la mère (par méfiance et jalousie)	vision hallucinée où Marcela, la fille, se confond avec la mère	inversion de la situation : la fille tue le père
• Benjamin Abrahão (40)	anonyme exclut de la communauté	Rêve prémonitoire	Entrée dans l'immortalité et histoire brésilienne
2°) Absent = disparu politique			
• Valentin (23)	enfermement dans l'espace clôs de la cellule	vision furtive d'Américo, disparu politique	Evasion - par la mort - vers un espace ouvert et accueillant
• personnages périphériques : le père (41), la fiancé (39)	Le père veut protéger son fils (41) La fiancée fait une distinction entre tortionnaires et torturés(39)	énonciation angoissée	Le fils, pour protéger son père dénonce ses amis (41) Un carton final annonce : *« En 1979, le gouvernement militaire, sous la pression de l'opinion publique, accorde l'amnistie à tous les crimes politiques »* (inversion : plus de distinction, personne n'est pourchassable, ni l'opposant ni le tortionnaire) (39)
3°) Absent = rupture affective			
• Vinicius (26)	principe de rêve : devenir une « star» de la scène musicale	quête infructueuse dans la ville (il retrouvera Nicia mais elle lui dira adieu)	principe de réalité : le véritable rôle de la création artistique : annoncer l'existence du soleil
• Maria (43)	Situation d'impasse et geste suicidaire	quête infructueuse dans la ville (elle ne retrouvera pas Pedro)	Prise de conscience de l'existence d'un horizon
• Rodrigo (32)	Tente de comprendre le sens du suicide de sa mère	quête de la mère, au travers des mélodrames hispano-américain	Comprend le sens de sa vie et de sa création
• Carlos (7)	Deuil : perte de la mère ⇒ insertion dans le domaine familial	métaphore de l'absence et de la perte au travers de la mère, de la cousine, du mouton et de Ricardo	File dans le train qui l'emmène vers une nouvelle vie loin du domaine familial

B. La relation à son corps : limites et mise en scène de soi

L'expérience du miroir, nous l'avons vu, peut être à la source d'une intense jubilation de se percevoir non pas morcelé - comme l'expérience subjective et intérieur le laissait penser - mais unifié. Ce sentiment de morcellement ou de clivage de soi, peut cependant être réactivé au travers de certaines expériences corporelles. Lors de ces expériences, le corps propre devient un corps étranger. Etranger, parce qu'il se transforme biologiquement ou parce qu'il se trouve dans un environnement de déséquilibre physiologique intérieur intense - comme la faim ou la soif - ou encore parce qu'il est source de traumatisme insupportable - comme c'est le cas dans la torture -. Mais le corps peut également être le moyen par lequel une identité différente vient à s'exprimer. Mise en scène d'un soi jusqu'alors oublié ou effacé, mises en scène d'obsessions intimes, le corps tout entier exprimera alors la parole non dite du rapport à soi et à l'autre qu'étaye, selon nous, toujours le même le désir « d'exister, durer, résister à la mort ».

1°) Le corps étranger

La transformation biologique du corps marquant le passage de l'enfance à l'âge adulte est évoqué dans des films comme O menino do Engenho ou A Ostra e o Vento. Dans ce dernier, la venue des règles de Marcela va coïncider avec son entrée manifeste dans la folie qui la conduira à tuer son père. L'extrait suivant illustre bien la crainte de l'anéantissement pouvant apparaître dans des situations d'étrangeté :

A Ostra e o Vento. Extérieur jour. Le corps en transformation

0 :52 :52 à 0 :56 :32

1. Marcela en plan américain, de profil, penchée sur son panier de linge à étendre. Elle se contorsionne en se repliant sur son ventre. Elle avance vers la caméra avec difficulté en tenant son panier . Elle part sur la gauche en plan serré. Bref panoramique d'accompagnement. Elle boite, s'assied sur un rocher ¾ face caméra. Au 2nd plan, le linge qui pend et vole au vent. Marcela passe sa main sur son front et se replie sur son ventre.

2. Marcela ¾ dos en plan serré.

3.Marcela assise sur le rocher (fin plan 1). Face caméra, elle se retourne : un drap blanc s'envole.

4.Retour plan 2. Marcela se tourne vers la caméra, puis regarde hors champ vers la gauche, le drap blanc qui s'envole.

5. Plan très large : le drap blanc qui s'envole au-dessus de la maison.

6. En plongée et travelling latéral d'accompagnement, Marcela en plan américain court pour rattraper le linge.

7. En plongée et plan moyen, un travelling arrière accompagne Marcela qui court vers le linge. Au 2nd plan, la mer. Au 1er plan, un bout du drap en amorce qui flotte au vent. (ralenti).

8. Légère contre plongée, en plan taille ¾ face caméra, Marcela le bras levé court pour rattraper le linge. Elle baisse les yeux pour regarder ses pieds (hors champ).

9. Les pieds de Marcela sur le sable chaud, en gros plan. Elle court (travelling arrière)

10. A gauche de l'écran, un bout du drap qui flotte, à droite au 2nd plan, Marcela en plan moyen, qui court.

Marcela : *« Arrête Saûlo ! »*

11. En plongée, plan serré de Marcela qui regarde vers le haut et court toujours.

12. Marcela, en plan poitrine, tourne sur elle-même.

13. Répétition du plan : Marcela, en plan poitrine, tourne sur elle-même.

14. Répétition du plan : Marcela, en plan poitrine, tourne sur elle-même. Elle tombe.

15.Plongée et plan moyen : Marcela qui se laisse tomber sur le sable. Le drap blanc porté par le vent, se pose sur elle.

16.Le drap en plein écran : formation d'une tâche de sang.

17.Plan moyen : Marcela, face à la caméra, se met assise, regarde d'où vient le sang qui a taché le drap. Elle remonte le drap sur ses cuisses, entrouvre ses jambes, se met à genoux, prend le drap se lève et quitte le champ.

18. Plan moyen : sur la plage, Marcela est face caméra, son drap à la main.

19. Contrechamp : Marcela de dos : elle lâche le linge sur le sable humide et court vers la mer. Elle lave ses cuisses. A l'arrière-plan, un îlot.

20. Plan moyen : Marcela accroupie dans l'eau lave ses jambes. Elle se retourne vers la caméra.

Marcela (tout en lavant ses cuisses) : *« C'est ta faute Saûlo ! C'est ta faute ! Qu'est-ce que tu veux ? Me tuer ? »* (elle se relève et avance).

21.Retour au plan 19. Au 1er plan, le drap sur le sable. Au 2nd plan, Marcela qui revient vers la caméra en courant.

Marcela : *« C'est ta faute ! »*(léger travelling arrière et panoramique).

22. Derrière des buissons, le père en plan américain, regarde vers la caméra.

23.Contrechamp : Marcela en plan moyen, avance vers la caméra. Panoramique sur la droite, le vieux Daniel, apparaît dans le champ, il se dirige vers Marcela.

Daniel (apaisant) : *« Que se passe-t-il ma petite Marcela, calme-toi... »*

Marcela (sanglotant): *« Je vais mourir, regarde... »*

Daniel (apaisant) : *« Mais non, calme-toi, assieds-toi ! »* (ils avancent ¾ face caméra, travelling arrière).

Marcela (en pleurant) : *« Je vais mourir... »*

Daniel (apaisant) : *« Non, non,* (Marcela est ¾ dos à la caméra sur la droite, face à elle Daniel)...*Ecoute...*

24. 1er plan : Daniel, plan taille ¾ dos à la caméra, face à lui Marcela au 2nd plan.

Daniel (apaisant) : *« Ca c'est la façon dont les petites filles se transforment en jeune filles...*(Marcela pleure toujours)*...tu souffres un peu au début, mais après ça passe. Le mois prochain ça sera pareil...Marcela ! »*

25. Retour fin plan 23 : Marcela est ¾ dos à la caméra sur la droite, face à elle Daniel

Daniel (apaisant) : *« C'est un signe de vie, pas un signe de mort ! »*

Le corps de Marcela saigne mais c'est son esprit qui est malade. Le drap blanc - évoquant indubitablement le linceul - qui s'envole vient métaphoriser le dernier voile qui se lève sur sa folie. Le vent - *Saûlo* - qu'elle accuse de la taquiner puis de tenter de la tuer, va représenter précisément cette force invisible qui prend lentement possession de son esprit tandis qu'elle pense être atteinte dans son corps. Sa crainte d'anéantissement - *« Je vais mourir... »* - va se retourner en désir d'anéantir

son géniteur . Seul Daniel, le vieux précepteur, croit réellement que ce sang n'est pas signe de mort mais de vie.

Le glissement entre transformation physique et psychologique est également illustré dans des films comme Iracema - image même du délabrement progressif qui vient contredire les belles formules de Tião - ou encore Macounaîma indien noir qui va devenir blanc et du même coup raciste aux dires de ses frères (« *il a suffit qu'il devienne blanc pour devenir raciste !*) . Nous le voyons à travers ces différents exemples, la transformation du corps vient appuyer une transformation psychologique rendant le protagoniste étranger aux siens ou à son environnement premier.

Cette rupture entre soi et l'environnement est également à l'œuvre dans l'expérience corporel du manque : la faim, la soif et l'éreintement des corps sont illustrés, entre autres, par des films comme Vidas Secas Os Fuzils ou encore Corisco e Dada. Dans ces films, ayant tous pour décor le Sertão, un parallèle est établi entre ce manque et la limite de l'humanité. Une analyse de ces situations nous conduit à considérer que l'homme dépourvu de son minimum vital semble se transformer d'abord en bête avant de mourir. C'est cette transformation qui rend l'homme petit à petit étranger à lui-même et en proie à un certain délire. La famille de Fabiano et Vitoria est réduite à manger des rats, les cangaceiros du sertão sont comme ces bêtes qui meurent sous le soleil de plomb tandis que les « macaques [171]» les pourchassent. Le tableau ci-dessous reprend, de manière synthétique, ces éléments :

[171] Surnom donné aux policier des brigades volantes qui traquent les cangaceiros.

Tableau XXIX : Frontières de l'humanité

Films	**Vidas Secas**	**Les Fusils**	**Corisco et Dada**
Situation	Ereintée et affamée, la famille de Fabiano et Vitoria, parcourant le Sertão, mange de la famille et le perroquet de compagnie.	La population est affamée. Les gens mangent à crédit, vendent leurs enfants, laissent leur enfant mourir de faim	Les cangaceiros de Corisco et les hommes de la police militaire qui les pourchassent à travers le Sertão sont assoiffés et rampent jusqu'à la même marre
Frontière humanité / animalité	*« Ce perroquet ne servait à rien, il ne savait même pas parler »* Vitoria attrape un rat et s'apprête à le manger « *on va à vivre comme ça...à fuir comme des bêtes ? »*	Un homme est tué - par erreur et par jeu - à la place d'un veau par un militaire qui vise mal. Un mystique s'écrie : « *Dieu tout-puissant n'oublie pas son troupeau (...) »* Le sacrifice de Gaùcho va permettre le sacrifice du bœuf sacré.	Un constant parallèle entre les hommes et les bêtes est établi par des successions de plans : hommes affamés ou assoiffés / bêtes mortes. Les hommes sont tués et dépecées comme des bêtes (égorgement, émasculation...)

L'homme peut-il inverser la situation et redevenir un homme ? Dans Os Fuzils, Gaùcho se révolte contre l'acceptation de l'homme face à cette situation : il sera alors traqué comme une bête et tué. Son sacrifice - car dans une certaine mesure il sait que ses idées valent ce sacrifice - va coïncider avec le début de révolte du peuple affamé qui finit par tué le bœuf sacré pour le dévorer.

Le corps vécu comme étranger est également le lot des torturés politiques[172] : Lamarca, O Que é Isso Companheiro , O Beijo da Mulher Aranha, racontent l'irréversibilité d'un tel anéantissement identitaire. Ação entre Amigos est extrêmement intéressant à ce propos, car l'action se déroule plus de vingt-cinq ans après la torture. Les quatre amis d'alors, toutes victimes de la dictature militaire, sont

[172] Nous nous sommes d'ailleurs inspiré d'un passage du livre de A.VASQUEZ, A.M. ARAUJO op.cit pour l'intitulé de cette partie de notre recherche : *«(...) le corps (...) pour de nombreux camarade, il leur devient étranger comme s'ils habitaient le corps d'un autre et que pendant longtemps après la torture, ils s'en sentent dépossédés (...) »* p. 43-44

devenus « quelqu'un ». Ils ont - à première vue - pu se reconstruire après cet épisode ravageur. Pourtant, Miguel - celui que tous félicitent pour son ascension politique - va être à l'origine du désir de vengeance sur cet épisode de sa vie. Traquer et tuer l'ancien tortionnaire va être le pacte périlleux des anciens amis. Pacte qui sera responsable de l'éclatement de l'équilibre mental de Miguel et d'une amitié qui remonte aux années d'engagement et de rêve d'un monde meilleur. Le court extrait suivant met en scène un dialogue entre Oswaldo - qui décide de se retirer du pacte de Miguel et qui sera finalement tué par ce dernier - et Paulo dans une cellule :

<u>Ação entre Amigos.</u> Intérieur. Après la torture, la torture.

0 :41 :47 à 0 :43 :40

1. Très forte plongée : la cellule d'une prison. Paulo est recroquevillé contre le mur humide. Deux hommes entrent transportant par les épaules et les chevilles, Oswaldo nu, qu'ils posent par terre. Oswaldo se recroqueville sur lui-même et pleure. Les deux hommes qui le transportaient, quittent la cellule.
La caméra effectue un mouvement de rotation associé à un zoom avant, de façon à se rapproché des prisonniers. Paulo couvre Oswaldo.
Oswaldo (délirant et énervé) : *« Va t'en, j'ai déjà dit que je ne sais pas où il est, putain ! »*
Paulo : *« C'est moi, Paulo, ressaisis-toi, Oswaldo.... »* (zoom jusqu'à plan moyen des deux protagonistes).
Oswaldo : *« dis-lui de partir ! Les mecs savent déjà où il est...putain, aie ! »*
Paulo : *« Les mecs t'ont encore suspendu, mais c'est fini maintenant... »*
Oswaldo (sanglotant): *« J'ai rien dit mec, j'ai rien dit... »* (Paulo est hors champ, Oswaldo est au centre)*...ces fils de pute !...Putain...*(Paulo réapparaît dans le champ pour tirer Oswaldo à lui, l'asseoir contre le mur, le couvrant à nouveau.
Paulo : *« C'est fini maintenant... »*
Les deux hommes sont assis contre le mur de la cellule.
Oswaldo : *« J'ai soif, putain, donne-moi de l'eau... »* (zoom arrière toujours en très forte contre plongée)

Là encore l'humanité est questionnée ; ne serait-ce qu'au travers de la nudité des corps. L'homme torturé - en l'occurrence Oswaldo qui va refuser de se venger - n'a plus de repères autres que ses visions cauchemardesques et sa compulsion à répéter et revivre son interrogatoire. Là où cet extrait est intéressant est qu'il nous permet d'établir d'une part un pont avec le présent du film (vingt-cinq ans après les faits). Oswaldo, prisonnier de son interrogatoire dans cet extrait, l'est toujours de son passé dans l'ensemble du film qui s'ouvre sur son cauchemar d'aujourd'hui : un homme est jeté pied et poing lié du haut d'un hélicoptère. Pourtant, considérant

l'entêtement de Miguel à traquer Correia - le tortionnaire - il va dire *« arrête ça ! ca fait vingt-cinq ans ! »*. Oswaldo va, avec Miguel former les forces antagonistes qui nous questionnent tout au long du film sur la question de l'oubli et du pardon. Alors

que Miguel refuse d'oublier que veut Oswaldo dont nous voyons dans cet extrait et dans l'ouverture du film, le traumatisme qu'il a vécu ? Cherche-t-il malgré lui à oublier ? à pardonner ? « le pardon n'est pas à la disposition des survivants, des non victimes »[173] Convaincu - à tort - qu'il a trahit et qu'il est responsable de leur arrestation d'alors, Miguel tuera Oswaldo et s'en ira menotté par la police : métaphore d'un homme qui ne parvient à s'évader de son passé. La mort d'Oswaldo est, elle aussi, emblématique de l'impossibilité de tourner la page face aux soubresauts de la mémoire et nous permet de conclure avec Jankélévitch : « Et ainsi quelque chose nous incombe. Ces innombrables morts, ces massacrés, ces torturés, ces piétinés, ces offensés sont notre affaire à nous. Qui en parlerait si nous n'en parlions pas ? Qui même y penserait ? (...) Non, la lutte n'est pas égale entre la marée irrésistible de l'oubli qui, à la longue, submerge toutes choses, et les protestations désespérées, mais intermittentes, de la mémoire. »[174] Alors qu'ils se croyaient « sorti d'affaire » les quatre amis de Ação entre amigos, n'ont eu qu'un répit de vingt-cinq ans pour que l'éclatement identitaire se traduise en acte irréparable et définitif.

2°) Le corps comme expression d'un autre soi :

De nombreux films de notre corpus mettent en évidence un personnage se mettant en spectacle au travers de son corps. De nombreux travestis - comme Géni dans Opera do Malandro, ou Molina et ses amis dans O Beijo da Mulher Aranha - expriment à travers des vêtements et une gestuelle propre, une identité profonde différente de l'identité sexuelle évidente. De même, les nombreux *candomblés,* carnavals ou autres festivités (voir annexe 6) vont souvent permettre, - par le truchement de déguisements ou de prises de possession de leur corps par des esprits - , aux protagonistes d'assumer une nouvelle identité. Dans cette mise en scène de soi, l'apparence tient le premier rôle : ainsi la coiffure de Joana (16) évolue en fonction de l'identité qu'elle met en avant : à la garçonne des années vingt lorsqu'elle se vit comme tenancière d'une maison close ou dame au chignon strict de matriarche lorsqu'elle se désire en tant que double d'Olimpia, et finalement cheveux

[173] A. GROSSER Le Crime et la Mémoire, Flammarion, Paris 1989, p. 235.
[174] V. JANKELEVITCH, L'Imprescriptible, Ed. Du Seuil, Paris, 1986, p. 59.

aux vents lorsqu'elle écrit ses souvenirs et s'apprête à mourir. L'habillement de Xica (20) a la même fonction : corps d'esclave dénudée pour séduire les seigneurs ; habits sophistiqués de dame de la cour pour témoigner d'une appartenance ; habits d'homme pour rechercher le rebelle Teodoro dans les montagnes : Xica se cherche une identité qui sans cesse lui échappe. Tieta (34) est, elle aussi, un bel exemple de mise en scène de soi. Comme l'illustre l'extrait suivant :

Tieta do Agreste. Extérieur Jour. Arrivée d'une nouvelle Tieta.

minutage

(Cette séquence intervient après la séquence initiale où la famille de Tiéta qui n'a plus de nouvelles depuis quatre mois s'imagine allègrement que celle-ci est morte et qu'il y aura un héritage à aller chercher à Sao Paulo mais Carmosinha arrive avec la lettre de Tieta, devenue veuve, annonçant son arrivée. La famille se met en noir et se prépare à accueillir la veuve qu'ils croient éplorée et précède le moment où Léonora sort de la voiture et croise le regard d'Ascanio.)

1.Vue d'ensemble sur une route de terre battue sur laquelle avance un car coloré. Une voiture de sport rouge dépasse le car.

2.Plan serré d'un enfant (un neveu de Tieta).

L'enfant (très impressionné) *« Eh bah ! »*

3.Plan serré d'Elisa

Elisa (étonnée) : *« C' est quoi ça ? »*

4.Plan d'ensemble des enfants du village courant derrière la voiture rouge qui a ralenti. La voiture s'arrête sur la place du village.

5.Gros plan de Tieta en perruque blonde qui sort de la voiture. Elle regarde étonnée face caméra.

6.Contrechamp : son père, face caméra.

le père (sans la quitter des yeux) : *« Elle n'était pas brune ? »*

7.Plan moyen du neveu de Tieta. Face caméra.

L'enfant : *« Tatie ? Enfin...Vous êtes Antoniéta Esteves Cantarrelli ? »*

8.Contrechamp Tiéta en robe moulante orange.

Tieta (souriante) : *« Et toi t'es qui mon coco ? »*

9.champ : l'enfant part en courant en enlevant sa veste noir et ses chaussures.

L'enfant (en criant) *« Maman, maman, tati elle est pas en deuil ! »*

10.Gros plan du père qui regarde étonné.

11.Plan serré Perpétua se jetant dans les bras de Tieta qui avance vers son père.

12.Gros plan Tieta , face caméra.

Tieta: *« Bonjour Papa... »*

12.Contrechamp, le père.

Le père : *« Tieta ! Dieu m'a fait cet honneur que je ne mérite même pas...Te voir revenir avant de mourir...*(à l'arrière-plan, le conducteur du car répare son moteur)

C'est en voiture de sport et perruque blonde qu'arrive Tieta dans ce village d'où vingt-six ans auparavant son père l'avait expulsée. Il est intéressant de noter qu'elle n'est ni là où tous la croient, c'est-à-dire dans le car, ni telle qu'on se souvient d'elle, c'est-à-dire brune, ni telle qu'on la croit, c'est-à-dire, en deuil et épleurée. Tout au long du film, Tieta sera dans cette mise en scène de soi consistant à paraître autre.

Sa respectabilité sera finalement ébranlée - mais fort heureusement seulement après la mort de son père qui ainsi ne peut la condamner une deuxième fois - lorsqu'il deviendra de notoriété publique qu'elle tient un bordel à São Paulo.

Nous pouvons saisir derrière les diverses mises en scènes de soi - y compris les plus théâtrales - un certain ressentiment de la part de ceux qui mettent à l'œuvre ce que nous pouvons considérer ici comme un mécanisme de défense. Qu'il s'agisse de Joana, Xica, Tieta ou d'autres personnages - comme les travestis - de notre corpus, il semble qu'une certaine mésestime de soi ou de sa condition préside à l'instauration de ce mode d'être à autrui. Il s'agit de s'inventer autre, de créer avec des fragments de soi, un étranger qui fera meilleure figure. Mais de même que le carnaval ne dure que trois jours, les masques finissent toujours par tomber en découvrant non pas un nouveau visage mais le revers du masque : la demande de réparation et de reconnaissance d'un visage qui possède la tristesse de se vivre marginalisé, rejeté, mal-aimé ou incompris. Dans ce sens, la mise en scène de sa propre mort que projette Zulmira (6) est l'aboutissement d'une théâtralisation excessive de sa vie : à bout de souffle, car s'inventer autre requiert beaucoup d'énergie, il ne lui reste plus qu'à sortir de scène. Comme dans une célèbre nouvelle
de Stephen Zweig[175], dans laquelle une femme a ce même désir fou d'exister davantage au travers d'une mort sublime, Zulmira ne sera plus là pour apprendre que sa propre mort - qui comme dans la nouvelle de Zweig coïncide avec un événement festif, ici, un match de foot - ne peut se mettre en scène et que notre corps ne nous appartient pas au delà de notre vie. Zulmira se veut éternelle dans le souvenir des vivants. Peine perdue. « Car l'histoire ne tolère aucun intrus, elle choisit elle-même ses héros et rejette sans pitié les êtres qu'elle n'a pas élus, si grande soit la peine qu'ils se sont donnée (...) Et (...) de sa mort, il n'est rien resté (...) »[176]

C. Le corps d'autrui comme expression d'une domination

Les tortures ou menaces de tortures infligées aux esclaves ou employés noirs (São Bernardo, Xica da Silva, Quilombo) aux paysans, colonels ou cangaceiros

[175] S.ZWEIG « Histoire d'une déchéance » [1911] in S.ZWEIG Romans, Nouvelles et Théâtre, v.II, La Pochotèque 1995, Paris, p. 353 - 389
[176] Idem p. 389 ;

(Deus e o Diabo na Terra do Sol, Corisco et Dada, O Cangaceiro, Baile Perfumado) et aux opposants politiques (O Desafio Matou a Familia..., O Beijo da Mulher Aranha, Lamarca, Alma Corsaria, O Que é Isso Companheiro, Ação entre amigos) évoquent tout comme le couperet, suspendu par les Tupinambas, sur la tête du Français Jean (14) ou L'Allemand Hans (45) le pouvoir d'un homme ou d'un groupe sur un autre dont il s'agit d'anéantir, au moins, la volonté. Ces pratiques font partie d'un ensemble plus large de pratiques visant à l'établissement d'un pouvoir sur autrui. Notons qu'au travers des films et des différentes périodes de l'histoire brésilienne qu'ils évoquent, que l'instauration de ces pratiques est tenue, par les puissants et justiciers de tout temps, comme mode de domination privilégié sur autrui. Le tableau ci-dessous reprend ces différentes périodes pour confronter les différents modes d'asservissement d'autrui représentés par les films.

Tableau XXX : la domination à travers le temps

Epoque	Films	Représentation emblématique de la domination
XVIème « Découverte »	Como era Gostoso... Hans Staden	Anthropophagie rituelle Anéantissement des Indiens
XVII ème	Quilombo	Esclave torturé à mort
XVIIIème	Xica da Silva	Esclave torturé à mort
XIXème	Carlota Joaquina	Femme métisse assassinée par Carlota
XXème : années 20	São Bernardo Menino de Engenho	Employé noir battu à terre Employé noir attaché à un tronc
Années 30	Joana Francesa	Employé noir (Jismundo) sert de monture à Joana qui le rosse légèrement en riant
Années 30- 40	Deus e o Diabo... O Dragão da Maldade... Corisco et Dada O Cangaceiro O Baile Perfumado	Dans l'ensemble : Enfants sacrifiés Paysans torturés et émasculés Femmes violés Hommes décapités
Années 60 -70 (les années d'instauration de la dictature)	O Desafio Matou a Familia... O Beijo da Mulher... Lamarca	Dans l'ensemble : Torture des opposants politiques

	Alma Corsaria O Que é Isso Companheiro ? Ação entre amigos	
Années 70-80	O Amuleto de Ogum	Extermination des enfants des rues (Escadron de Severiano)
Années 90	Central do Brasil Orfeu	Extermination d'un garçon des rues (justice de Pedrão) Extermination du pédophile (justice de Lucinho)

La pratique d'avilissement, de torture ou d'extermination pure et simple d'autrui ayant pour objet l'instauration d'un pouvoir ou son maintien - qu'il s'agisse d'un pouvoir d'état ou d'un pouvoir personnel - est perpétré tout au long de l'histoire sous des formes plus ou moins différentes mais ayant toujours le même but et le même impact. Ayant également dans une large mesure une même caractéristique : une relative impunité des dominants qui produisent ces actes. D'où reproduction à l'infini.

3. La ville comme miroir du corps, topographie d'un destin

Nous avions déjà vu, dans la première partie de notre recherche, que le Sertão produisait un certain type d'homme au corps amaigri, fatigué et à l'esprit illuminé favorisé par l'absence de repères spatiaux de cette zone désertique. Nous ne reviendrons pas sur cet espace. Choisissons plutôt l'urbanité fragmentée de Minuit pour illustrer le lien puissant entre le corps et son miroir, l'espace dans lequel il évolue. João, protagoniste de Minuit, est en prison dans une société caractérisée par la fragmentation sociale où les plus défavorisés surpeuplent les prisons. Cette fragmentation sociale génératrice de tension et de violence est visible au niveau spatial : la ville de Rio est présentée ici comme différents espaces superposés qui vont tour à tour condamner João. Schématisons cet espace de la façon suivante :

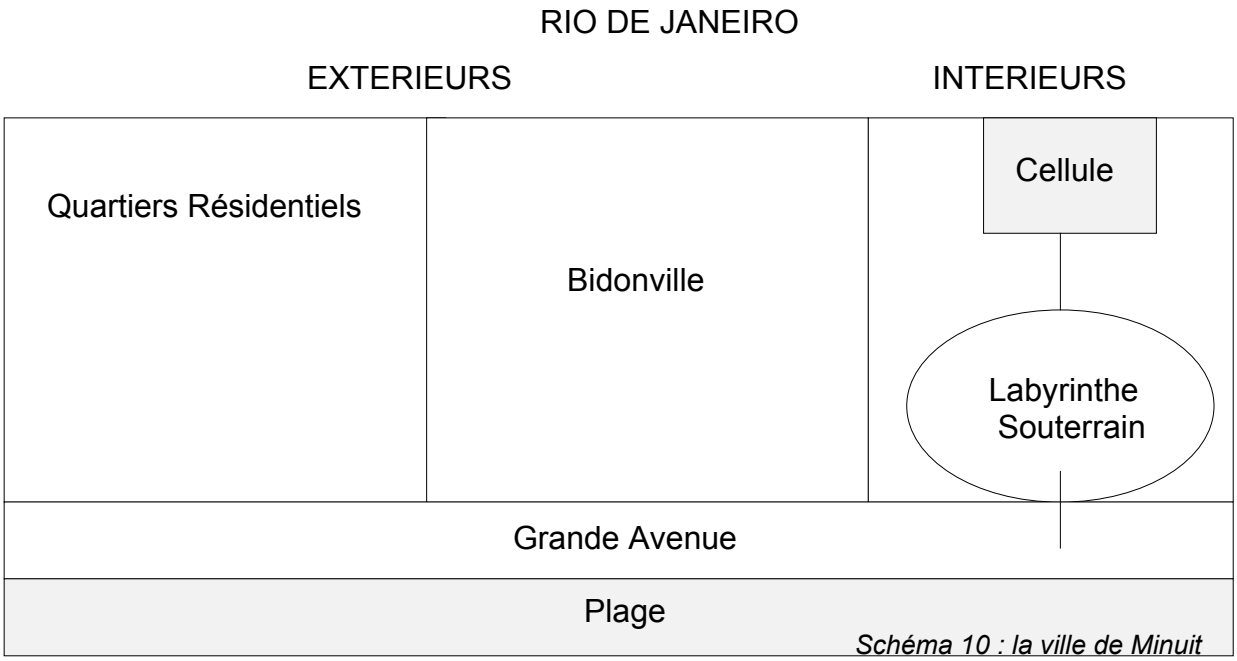


Schéma 10 : la ville de Minuit

Suivons maintenant, João dans chacun de ces espaces :

- Dans **la cellule**, qu'il partage avec Vovo, un vieux prisonnier persuadé que tout va changer au passage de l'an 2000, João veut dormir et s'énerve sur le vieux. La mort du vieux va coïncider avec son « évasion ». Dans *cet espace clos du retrait*, João refuse de se laisser convaincre par les théories de Vovo.

- Lorsqu'il arrive dans le **labyrinthe** souterrain qui va le mener à la sortie, nous découvrons qu'en fait son évasion est organisée par le gardien qu'il a fait mine de menacer. En échange de son évasion et d'une arme, il doit tuer un vieux copain. *Cet espace est celui de la tension entre deux hommes*. Dans cet espace labyrinthique, João est en proie aux méandres du doute : sera-t-il capable de tuer son ami ?

- **Le bidonville** est l'endroit où il doit éliminer Chico. Il le tue et découvre que le gardien est maintenant à sa poursuite pour l'éliminer à son tour. *Dans ce lieu de déchirement et de rupture*, João exécute son ami. Il se cache dans un immeuble résidentiel qui jouxte le bidonville, fait la connaissance, sur **le toit de l'immeuble**

de Maria qui s'apprête à se jeter dans le vide. Il lui sauve la vie et ils fêtent le passage à l'an 2000. Dans *ce lieu des hauteurs* d'un immeuble de la ville, João se met à rêver : Vovo avait raison, tout va changer.

- **La plage** est le *lieu de mort et de renaissance*. João se fera assassiné tandis que Maria se baigne et s'apprête à partir pour sa nouvelle vie.

Si la grande avenue est l'espace dans lequel tous les personnages se croisent, João est le seul personnage à traverser tous les espaces du film, caractérisés par leur topographie montante et descendante et qui seront tour à tour des espaces d'affrontements, de fuite et de mort :

- La cellule est l'espace de l'affrontement entre Vovo et João et de la mort de Vovo
- Le souterrain est l'espace de l'affrontement entre le gardien et João
- Le bidonville est le lieu de l'affrontement entre Chico et João et de la mort de Chico
- Le quartier résidentiel est le lieu de l'affrontement entre Maria et João et de tentative de mort pour Maria
- La plage est le lieu de mort de João.

Dans le miroir de la ville, João qui attendait une réparation, qui aurait voulu se découvrir différent (*« aujourd'hui tout change, celui qui tuait, sauve maintenant ...»*) va au contraire expérimenter jusqu'au bout son destin d'exclu.

II. Frontières, passeports, valises, et autres objets métaphoriques : les chemins de l'identité

« L'identité - du moins une certaine forme d'identité - de chacun d'entre nous se joue et se rejoue, se dessine, s'estompe ou s'affirme dans ces papiers. Notre fameuse *carte d'identité* n'est que la partie émergée de l'iceberg. Les identités en jeu peuvent aussi bien être celles d'individus, de groupes, de sociétés, de lieux. »[177] S'interroger sur ce qui se joue au travers des papiers - comme le passeport instauré en laissez-passer symbolique - mais aussi au travers d'objets adjoints à ceux-ci - la valise et la frontière à traverser - revient, dans une large mesure, à réfléchir sur les modes d'inscriptions administratifs mais aussi symboliques, d'un individu à la société. Du même coup, nous pouvons questionner la condition de celui pour lequel l'inscription s'avère défaillante ou fait tout simplement défaut. La pièce d'identité - et le passeport en particulier parce qu'il est emblématique de l'*étranger* que nous portons tous en nous - a ceci de particulier, que, dans un double mouvement, elle atteste d'une existence et permet de circuler. C'est précisément cette circulation qu'il convient d'interroger ici. En tentant de dégager dans un premier temps, quelles traversées s'effectuent mais aussi en quoi ces parcours permis ou entrepris racontent l'homme autant que l'homme raconte son parcours et se raconte lui-même, le temps de parcourir sa route que celle-ci soit géographique, psychosociale ou temporelle.

1. Frontières et passeports

Nous appelons « passeport » ce qui, symboliquement, permet de franchir une frontière mais également ce qui est emblématique d'une identité de papier. Le « laissez-passer » est une métaphore du passeport : il permet l'entrée dans un territoire précis (par exemple les billets d'entrée pour le match de foot dans Rio 40°). Dans sa fonction identificatrice, le laissez-passer, s'il peut désigner tout aussi

explicitement que le passeport l'identité de son porteur (par exemple la lettre d'affranchissement de Xica da Silva) il peut également se contenter d'inférer celle-ci au travers d'une l'appartenance groupale (par exemple dans le cas des dollars d'El Justiceiro venant indiquer clairement la condition sociale d'El Jus nous permettant de comprendre qu'*avoir* des dollars c'est *être* riche, condition suffisante pour que les portes d'un établissement, fermé aux filles, s'ouvre sans autre formalité).

L'annexe 10 regroupe les principaux films de notre corpus présentant de manière pertinente pour notre analyse, des situations de traversées. Nous y indiquons les frontières à franchir et passeports ou laissez-passer qu'imposent celle-ci. Deux films figurent paradoxalement dans cette liste : Vidas Secas et Iracema... caractérisés tout deux par une absence de repère spatiaux iconiques ainsi que de laissez-passer symbolique. Nous reviendrons plus loin sur ces films car nous pensons qu'en creux ils explicitent parfaitement la fonction du laissez-passer et de la frontière.
Les différents films de l'annexe 10 peuvent être regroupés en fonction d'une part du type de frontière traversée ; d'autre part en fonction du rôle du passeport ou laissez-passer utilisé.

A. Les différentes frontières

Nous avons fait figurer en annexe 10 A, les regroupements de films en fonction des quatre types de frontières pouvant être dégagées dans le parcours des personnages de notre corpus : les frontières spatiales ou géographiques (annexe 10 A tableau 1), les frontières temporelles (annexe 10 A tableau 2), les frontières hors espace - temps (que caractérisent les voyages entre ici - bas et l'au-delà , annexe 10 A tableau 3) et les frontières sociales (comprenant les normes psychologiques, sociales ou morales d'un moment donné, annexe 10 A tableau 4). Observons les intéressantes données mises en évidence par ces regroupements.

1°) Frontières géographiques, attention danger :

[177] C. DARDY, Identités de Papier, L'Harmattan, Paris, 1998, p.13

Le tableau 1 (annexe 10 A), regroupant les frontières géographiques illustre très clairement à travers Rio 40°, Rio Zona Norte, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Como era Gostoso meu Francês, O Beijo da Mulher Aranha, Terra Estrangeira, O Cangaceiro, Os Matadores et Minuit, le danger que représente le franchissement d'une frontière. En effet, la frontière franchie entre le bidonville et les quartiers résidentiels (1 et 2) s'avèrent être en fait une frontière vers l'exclusion (Waldomiro et son ami se feront expulsés du stade de foot, Paulinho se fera expulsé du zoo) et vers la mort (Jorge se fera écraser par un tramway). La frontière entre l'enfer du Sertão et le Paradis terrestre que Sebastião annonce (3) s'avère, malgré le sacrifice de l'innocent, être elle aussi une frontière vers la mort, puisque Sebastião et ses fidèles se feront tuer par Antonio das Mortes. La frontière entre être Français ou Portugais est également une question de vie ou de mort - en l'occurrence il s'agira d'être dévoré par les Tupinambas - pour Jean le Français (14). La frontière brésilienne qu'Américo (23) s'apprête à franchir grâce au passeport de Valentin sera en fait celle qui le conduira à la capture et la torture - et qui sait, à la mort -. Quant à celle que les jeunes brésiliens ont franchi pour gagner le Portugal, elle est la frontière de la mort pour Paco et Miguel (33) et de l'enfermement pour Alex (33). La frontière entre le Brésil et le Paraguay est clairement présentée comme une zone de mort certaine pour des tueurs à gages comme Mucio (37) ou probable pour Alfedrão et Toninho (37). La frontière entre l'intérieur de la prison et l'extérieur (36 et 43) sera également tout aussi annonciatrice de violence et de mort pour João (43) qui se fera tuer à l'extérieur, et pour Tico, le vieux cangaceiro (36) qui va préférer renoncer à sa remise de peine et regagner la prison.

2°) Les frontières temporelles, un regard sur le passé :

Le tableau 2 (annexe 10 A) , regroupant les frontières temporelles illustre quant à lui, au travers de Menino de Engenho, A Falecida et Ação entre Amigos, une conception concernant le regard sur le passé. Miguel (41) tout comme Zulmira (8) ne parviennent à se détacher d'un traumatisme du passé entachant leur dignité - la torture pour Miguel, le flagrant délit d'adultère pour Zulmira - Cet emprisonnement dans le passé va conduire les personnages à détruire leur présent auto-agression pour Zulmira qui décide de mourir et agression dirigée sur son ami pour Miguel. Est-

ce le traumatisme du passé qui condamne le protagoniste à reproduire un traumatisme au présent ou le simple fait d'expulser le présent qui condamne au regard sur le passé ? L'extrait suivant, tiré de Menino de Engenho nous paraît contenir des éléments de réponse. Il s'agit de l'extrait final, moment illustrant le départ de Carlos, maintenant adolescent, qui se prépare à regagner la ville en laissant derrière lui, le domaine de Santa Rosa et les souvenirs qui s'y attachent.

Menino de Engenho. Extérieurs jour. Regarder en arrière

1 :32 :14 à 1 :37 :24

1.Plan moyen suivi d'un panoramique descendant : Carlos assis sur un banc de la véranda. Il a une longue canne à la main et bat une mesure sur le sol. (Ce bruit va venir ponctuer la succession des 6 plans suivants).

2.Plan large de la chambre vide

3.Plan large de la salle vide

4.Plan large de la véranda vide.

5.Plan large du champ de canne-à-sucre.

6.Plan d'ensemble du domaine et de sa cheminée d'usine.

7.Plan moyen en panoramique vers la gauche du perron de la maison familiale : on aperçoit d'abord une femme qui fait signe d'au revoir face à la caméra, puis une autre, puis Sinhazinha puis le grand-père. Personne ne sourit.

8.Contrechamp, plan large : sur un cheval Juca et Carlos. Carlos se retourne vers la caméra pour dire au revoir. Le cheval avance et sort du champ.

9.Plan taille : Juca et Carlos sur le cheval de profil.

10.Plan large. de dos, le cheval avance. Devant le cheval, le serviteur noir porte, à pied, sur la tête, la malle de Carlos et Juca.

11.Plan d'ensemble : à la gare. Juca debout, le noir accroupi, Carlos assis sur sa malle. Ils regardent les rails.

12.Plan poitrine de Carlos pensif, les yeux baissés.

13.Plan moyen : l'attente à la gare : Le Noir se lève, Juca avance et caresse la tête de carlos, la locomotive apparaît au loin. Un chef de gare apparaît dans le champ.

14.Carlos ¾ dos en plan poitrine face au train qui s'arrête devant lui. Il monte dans l'arrière du train, Juca monte, le Noir dépose la malle.

15.Plan poitrine de Juca qui regarde au loin.

16.Contrechamp : une voiture traverse les rails.

17.Retour au plan 15.

18.Plan poitrine de Carlos qui regarde face à la caméra.

19.Une cloche qu'on sonne.

20.Plan moyen du train qui s'éloigne au 2nd plan. Au 1er plan le Noir leur fait signe d'au revoir et court vers le train qui les emporte.

21.Contrechamp : le Noir face caméra.

Le Noir : *« Ne nous oubliez pas ! »*

22.Plan poitrine profil de Carlos faisant signe d'au revoir.

23.Plan d'ensemble du paysage de Santa Rosa en enfilade.

24.Retour au plan 22.

25.Retour au plan 23.Le paysage qui défile.

26.Le paysage qui défile.

27.Retour au plan 24.

Carlos : *« Ricardo ! Ricardo ! »*

28.Contrechamp : Plan moyen de Ricardo qui court vers le train en faisant signe d'au revoir ;

29.Plan large. Des hommes qui avancent.

30.Succession de plan du paysage qui défile entre un flash back de Maria Clara qui tourne les bras ouverts au cœur de la forêt.

31.Panoramique ascendant sur la cheminée d'usine. FIN.

C'est l'agencement de l'ensemble des plans évoquant tout à la fois le dépouillement et la charge affective qui évoque l'attachement de l'homme à ce qui n'est plus. Les plans 2 à 6 suggèrent le vide et l'absence tandis que la rupture s'annonce (plan 7) et le départ devient effectif (plans 8 à 20). Et soudain c'est le regard sur ce qui a été : les voix du passé qui ne peuvent accepter d'être condamnées à l'oubli (« *Ne nous oubliez pas ! »*) un rappel verbal (*« Ricardo ! Ricardo »*) puis iconique (plan 30) sous forme de flash-back. L'homme et son attachement à la vie passe indéniablement par la conscience aiguë du temps qui passe. Dès lors, comment sortir de l'enfermement de la nostalgie autrement qu'en intégrant des bribes du passé dans sa vie pour imaginer que tout peut être déjoué - c'est ce que fera Miguel - ou s'interdire définitivement tout horizon temporel - comme le fera Zulmira - ?.

3°) Les frontières hors espace - temps, une conception joyeuse et ludique de la vie déni de la hantise de la mort :

Le tableau 3 (annexe 10 A), regroupant les frontières hors espace - temps, illustre en contre partie, une conception de la vie joyeuse et ludique. Dona Flor...et Alma Corsaria en instaurant un dialogue entre ici - bas et l'au-delà permet aux protagonistes d'affronter leur crainte de la mort en proposant, pour le coup, une conception où celle-ci est niée : Vadinho ne meurt pas réellement puisqu'il peut revenir câliner sa femme et jouer au casino. Torres et Xavier demeurent également pour toujours des guides épicuriens qui sauvent du désespoir des cinquantenaires suicidaires. Pourtant, cette frontière entre la vie et la mort qui se traverse sans qu'elle soit définitive (puisqu'elle autorise des allers - retours), illustre - peut-être plus que le relatif pessimisme à l'œuvre dans la représentation des autres franchissements - , la véritable crainte qu'éprouve le protagoniste : la crainte de la fin.

4°) Les frontières sociales, difficultés, illusions ou prix élevé à payer :

Le tableau 4 (annexe 10 A) , regroupant les frontières sociales, comprend A Falecida, São Bernardo, O Amuleto de Ogum, Xica da Silva, Na Estrada da Vida, Gabriela, Quilombo, A Opera do Malandro, Um Trem para as Estrelas, Lamarca, et

mettent en relief la difficulté de parvenir à franchir les frontières sociales ou tout du moins, le prix à payer pour y parvenir. Certains de ces franchissements sont des franchissements précaires comme celui de Xica (20) ou des esclaves du Quilombo (24) se révélant n'avoir été que pure illusion : les esclaves ne parviennent pas à la liberté, car la liberté n'est pas qu'affaire de lettre d'affranchissement. De même, l'intégration à la pègre que souhaite Gabriel (17) va finalement être de courte durée et se retourner contre lui. Zulmira (8) pense pouvoir faire partie du monde aisé et respecté de Pimentel et est prête à mourir pour cela, mais elle meurt en vain. Tout aussi provisoire est l'accès au mariage et une forme d'organisation bourgeoise du couple pour Gabriela (22) : à peine mariée, son ennui la conduit à tromper Nacib qui fera alors annuler ce mariage. D'autres franchissements sociaux s'illustrent par le poids du prix à payer pour parvenir à devenir quelqu'un. C'est le cas de Paulo Honorio (15) délirant de folie, ou de Lamarca (27) qui payera de sa vie, ses idéaux. Quant à Vinicius (26) il perdra sa petite amie avant d'être capable de comprendre qu'accéder à la gloire n'est pas le but de la création artistique. Max (25), parviendra, lui, à renoncer sans grandes difficultés à Margot pour intégrer la famille bourgeoise et argentée de Ludmila.

B. Passeport et laissez-passer

A partir des films de l'annexe 10, nous pouvons procéder à un regroupement à partir de la forme que prend le passeport ou le laissez-passer au sein des films. Les tableaux de l'annexe 10B illustre ces regroupements : le tableau 1(annexe 10 B) réuni les films dans lesquels le passeport a sa forme première, à savoir, une identité de papier. Nous avons ensuite distingué les laissez-passer symboliques « anonymes » (tableau 2 annexe 10 B) des laissez-passer symboliques « nominatifs » ayant, contrairement aux précédents, un lien direct avec l'identité nominative du porteur et pouvant prendre la forme de chansons (annexe 10 B tableau 3a), d'avis, devis ou actes (annexe 10 B tableau 3b) de lettres (annexe 10 B tableau 3c) ou enfin de caractéristiques personnelles (annexe 10 B tableau 3d). La répartition ainsi effectuée vient une nouvelle fois illustrer nos constats précédents.

1°) Passeport et identité de papier, fragilités de l'identité :

Le tableau 1(annexe 10 B) regroupant les passeports et identité de papier et rassemblant Gabriela, O Beijo da Mulher Aranha, Lamarca, Terra Estrangeira, Os Matadores, révèle la fragilité de l'identité de papier et par conséquent de son porteur : Gabriela (22) se fait faire une pièce d'identité pour se marier mais bientôt le faussaire sera menacé s'il ne fait pas annuler le mariage. Les passeports latino-américains de Valentin (23) et d'Alex (33) s'avèrent sans grande valeur précisément parce qu'ils sont issus d'un continent répressif (23) ou sans avenir (33). Si ce sont les étudiants - par définition et grammaticalement *en devenir* au travers d'une connaissance - qui sont arrêtés lors du contrôle d'identité du car dans lequel se trouve Lamarca (27) nous pouvons également y voir une métaphore de l'étouffement d'une identité en construction.

2°) Laissez-passer symbolique « anonyme », illusion et précarité :

Le tableau 2(annexe 10 B), en regroupant avec Rio 40°, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Menino de Engenho et El Justiceiro, les laissez-passer symboliques «anonymes » suggère le déplacement symbolique très précaire et illusoire dont est nourri le laissez-passer. Waldomiro et son ami (1) vont pouvoir entrer dans le stade où se joue un match de foot mais en seront par la suite expulsés. Cette expulsion, nous l'avons déjà évoqué comme évocatrice de l'expulsion générale de la bonne société, dont sont victimes les miséreux du bidonville. Sebastião (4) qui va sacrifier un enfant pour, pense-t-il, permettre à ses fidèles de gagner le paradis, sera lui-même « sacrifié » par Antonio das Mortes. Le sacrifice de l'enfant est un déplacement symbolique : une société qui sacrifie ses innocents se sacrifie elle-même. L'expérience sexuelle de Carlos (7) ainsi que la mise à mort de son mouton, sont les deux moments révélateurs du passage hors de l'enfance. Ces deux moments sont évocateurs de la femme (le trou d'arbre lui servant de vagin) et la mort du mouton faisant écho à celle de la mère assassinée et de la cousine malade. Ce déplacement symbolique allant de l'humain (la mère, la cousine) au végétal (l'arbre) et à l'animal (le mouton) établi un lien entre les différents cycles de vie de ces règnes, faisant de tout passage, une étape de transition éphémère. Enfin, la

symbolique évidente des dollars de El Jus (9) si elle est capable d'ouvrir les portes d'un immeuble fermé aux filles - surtout si elles ne sont pas blanches -, s'avère illustrer davantage un système corruptible et injuste plutôt que de le dénoncer et vouloir le changer.

3°) Laissez-passer symbolique « nominatif » : transcendance, articulation temporelle et précarité

Le tableau 3(annexe 10 B) regroupant les laissez-passer symboliques « nominatifs », illustrent - lorsqu'il s'agit de laissez-passer prenant la forme de chansons ou autres créations artistiques (tableau 3a) - un lien puissant entre la création artistique et la transcendance. Dans Rio Zona Norte, Na Estrada da Vida, Um Trem Para as Estrelas, ou Alma Corsaria, les protagonistes compositeurs et poètes tentent d'accéder à la reconnaissance. Or, nous pouvons observer ce lien évoqué plus haut par le fait que si Zé Rico et Milionario (21) vont être ceux qui effectivement accéderont à la reconnaissance et au succès, ils le doivent à une prière faite à la Sainte Vierge. Espirito da Luz Soares (2) est lui aussi installé dans la foi : lors de la petite commémoration donnée en son honneur chez son ami, M. Figueireido, une part de gâteau est réservée aux esprits de Cosmes et Damião. Vinivius (26), quant à lui établit un lien direct entre son art et le ciel au travers de deux de ses répartis : *« il* [le soleil] *ne se lèvera que quand je lui dirai » « je ne suis pas celui qui fait apparaître le soleil mais je suis celui qui annonce son existence ».* Pour conclure sur ce tableau, arrêtons-nous un moment, au titre du livre écrit à quatre mains par Torres et Xavier (29): *« sentiment occidental »*. Rappelons que ce livre est lancé dans un lieu peuplé d'esprits et tenu par un l'oriental China, qui lui est ancré dans la vie. China vient de ce lieu où le soleil se lève. Que vient signifier le titre du livre d'adieu de Torres et Xavier ? L'occident étant le lieu où le soleil se couche, *« sentiment occidental »* est bien ce qui est en train d'être fêté : le sentiment que la nuit arrive : c'est bien la mort que Torres est venu attendre dans ce lieu transit au long de cette longue nuit au cours de laquelle est joué *clair de lune* de Debussy.

Lorsque les laissez-passer prennent la forme d'avis, devis ou autre acte, (tableau 3b) nous les voyons surgir comme éléments d'articulation temporelle : le devis d'enterrement de Zulmira de A Falecida, l'acte d'appropriation des terres de

São Bernardo, l'acte établissant la création d'Overstud dans A Opera do Malandro, ou le dossier constitué autour du tortionnaire Correia dans Ação entre amigos, sont des actes qui représenteront tous l'éclatement d'alliances importantes faisant basculer les protagonistes dans une nouvelle conjoncture. En effet, Zulmira en remettant son devis à son mari, rompt d'une certaine façon avec lui avant de mourir puisqu'elle va lui permettre de découvrir la réalité de sa liaison extra-conjugale avec Pimentel.[178] Par l'appropriation des terres de São Bernardo, Paulo Honorio prend sa revanche sur sa vie et finit, dans un long délire mégalomaniaque, par rompre avec ses semblables en concluant « *les créatures qui me servaient étaient des bêtes, il y a avait des bêtes domestiques, comme Padilha, des bêtes sauvages, comme Casimiro Lopes...* ». En choisissant l'alliance avec Ludmila, la fille de Strudel qui financera l'Overstrud, Max rompt avec Margot sa maîtresse de toujours. De même, le dossier que Miguel constitue sur Correia - le tortionnaire des années de dictature - va être l'élément à partir duquel, la vieille amitié de Miguel, Paulo, Oswaldo et Eloi, va être vouée à l'éclatement et la mort. L'articulation temporelle est aussi ce que suscitent les remises de peines - réelles ou présentées comme telles - dans O Cangaceiro et Minuit. Mais il s'agit davantage dans ces deux films, d'une impossibilité de se défaire, pour les condamnés, de leur passé : Tico le cangaceiro et João le marginal sortent de prison pour y revenir - dans le cas de Tico qui ne supporte plus l'extérieur - ou pour être assassiné - dans le cas de João pris au piège du gardien de prison - .

Lorsque les laissez-passer prennent la forme de lettres (tableau 3c) leurs effets est des plus provisoires comme l'illustre les films Amuleto de Ogum, Xica da Silva, Quilombo et Baile Perfumado. En effet, la lettre que transporte avec lui Gabriel, venu du Nordeste pour intégrer la pègre de Rio (17) va susciter la moquerie de Severiano, son intégration pour un temps dans « le milieu » mais une intégration de courte durée puisque Gabriel finira par être la principale cible de Severiano. Tout aussi peu efficace, se révèle la lettre d'affranchissement de Xica da Silva (20) qui ne pourra, malgré sa « liberté » entrer dans l'église - réservée aux Blancs - et qui finira cloîtrée dans un couvent pour Noirs. Cette même liberté toute relative et provisoire, va être constatée par les esclaves condamnés à se réfugier au quilombo de Palmares (24). Quant à Benjamin Abrahão qui se réjouit du laisser - passer que lui

[178] En effet ,elle lui remet le devis et lui demande de demander à Pimentel *« un ami »* de payer l'enterrement.

concède João Liborio et devant lui permettre d'intégrer la bande de cangaceiros, il sera finalement exclu de la bande sans autre explication. Dans ces films, les lettres des porteurs sont censées permettre aux porteurs une intégration définitive à un groupe de référence. Elles ne permettent finalement aux porteurs, que de mesurer leur impossibilité d'intégrer un monde qui n'est pas le leur.

4°) Caractéristiques personnelles comme moyen d'échapper à la mort :

Pour conclure sur les laisser - passer, remarquons que ceux-ci peuvent être, dans certains films comme Como era Gostoso meu Francês ou Dona Flor e Seus Dois Maridos assimilés à des attitudes ou caractéristiques personnelles. Dans ces films c'est le fait d'être ou de ne pas être Français (14) de croire ou de ne pas croire aux plaisirs de la vie (19) qui va constituer un laisser - passer permettant d'échapper à la mort.

C. Sertão et jungle : absence de frontière et de laisser - passer

1°) Lieux labyrinthiques :

Deux films de notre corpus illustrent, en creux, le rôle symbolique des frontières et des laisser - passer . Il s'agit de Vidas Secas et Iracema.. Dans ces deux films, l'espace - le sertão pour le premier, l'Amazonie pour le deuxième - peut être considéré comme le lieu psychologique à partir duquel va surgir le lien intime entre l'absence de perspectives géographiques et la dissolution de l'identité des protagonistes. Rappelons-nous, Vitoria, Fabiano et leurs deux enfants (3) parcourent le Sertão à la recherche d'un lieu où s'établir. Quant à Iracema (18) nous la voyons errer elle aussi, le long de la transamazonnienne, rêvant à l'instar de son amie Tereza, de quitter cet endroit où nul espoir de vie meilleure ne semble permis. Qu'arrive-t-il à ces protagonistes ? ils tournent en rond. Car ces lieux sont labyrinthiques. L'homme se perd et s'y perd. L'horizon final - plan de fin - de Vidas Secas est le Sertão à l'infini. L'horizon final d'Iracema est tout entier dans l'image du

camion de Tião qui s'éloigne tandis qu'elle reste sur la grande route qu'elle n'a jamais réussi à quitter. L'absence de frontière est manifeste dans ces espaces qui restent toujours les mêmes et qui emprisonnent, contre leur volonté, les personnages cherchant vainement à acquérir un laisser - passer vers d'autres horizons.

2°) Lieux de dissolution de l'identité :

Que voyons-nous surgir alors au cœur de cette impasse constitutive du destin des protagonistes ? Un questionnement existentiel ou un déni de soi. Vitoria répétera plus d'une fois - pour s'en convaincre ? - *« allons-nous continuer à vivre comme des bêtes ? Nous ne sommes pas des bêtes»*. Iracema, nous l'avons vu (voir dialogue rapporté page 148) va jusqu'à nier contre toute évidence, son indiennité. Ces interrogations ou affirmation dénégative - *« je ne suis pas indienne »* - sont les ultimes tentatives d'échapper à ces deux espaces qui condamnent les bêtes à mourir de faim et de soif (l'espace du sertão) ou les Indiens à reculer encore tandis qu'une grande route éventre un peu plus la forêt (l'espace amazonien). Fabiano, Vitoria, les enfants, Iracema et les autres prostituées d'Amazonie sont les miséreux prisonniers d'espaces cruels et rudes. L'absence de laisser - passer (argent, travail, papiers) n'est pas seulement la cause de leur enfermement mais également la conséquence. De plus en plus déshumanisés ils ne peuvent prétendre à autre chose que l'horizon qui les attend. Fragiles identités qui ne peuvent s'accrocher à aucun document ou acte symbolique équivalent et qui se trouvent donc confrontés à la peur de la dissolution identitaire, car « La paperasse administrative (...) doit répondre à une exigence du plus grand nombre, ou plus tôt, à une peur élémentaire : d'être une bête, car vivre sans papiers, c'est vivre comme une bête (...)» [179]. C'est alors que *circuler* sans avoir de perspectives - errer donc - condamne au même enfermement dont sont victimes les opposants condamnés à la clandestinité, Lamarca (27), Maria et Fernando (39) - et sur lesquels pèse un avis de *non circulation* - puisque l'absence de frontière franchie équivaut à l'enfermement générateur d'un même questionnement identitaire.

2. Valises et autres objets métaphoriques

En étudiant les personnages des films de notre corpus, nous pouvons nous interroger sur la valeur identificatoire de ce qui est, par ceux-ci, transporté le long des parcours qu'ils effectuent. Tout aussi intéressante est l'analyse d'un certain nombre d'objets spécifiques qui auront cette même propension à évoquer métaphoriquement un élément-clé ou une caractéristique particulière du personnage qui l'approche. Nous avons regrouper ces « valises » et ces objets métaphoriques, sous forme de tableau, en annexe 11.

A. Les valises

Considérons la colonne un du tableau de l'annexe 11 qui réparti les valises transportées dans l'ensemble de notre corpus. Nous pouvons remarquer que ce qui est emporté est constitué d'objet de diverses natures pouvant être regroupés en objets extérieurs ou matériels d'une part, objets intérieurs ou psychologique, d'autre part.

1°) Objets extérieurs ou matériels :

Nous avons dans cette catégorie, des cacahouètes que transportent les enfants du bidonville (1), la farine, le perroquet et le peu d'affaires personnelles de la famille de Fabiano et Vitoria qui parcourt le Sertão (3), des oignons constituant la charge du camion de Gaucho (5), un gramophone que Joana rapporte de São Paulo à Santa Rita (16) l'amulette porte-bonheur de Gabriel (17), les objets importés de Max (25), les diamants dans le Stradivarius que transporte, sans le savoir, Paco (33) et la panoplie de l'importance - perruque, lunette noire, téléphone portable, décapotable rouge - dans laquelle se découvre Tieta revenant de São Paulo (34). Remarquons que ces objets peuvent se ranger sous trois grandes catégories : *les objets alimentaire* (cacahouète, farine et perroquet, les oignons) - présenté en lien direct avec l'idée de survie - *les objets-fétiches* - présentés comme tel aux yeux des porteurs qui les chargent d'un supplément d'âme (le gramophone et l'amulette) - et enfin, *les objets de « luxe »* - ou considérés comme indicateur de prestige, de richesse (objets importés, les diamants, le stradivarius et la panoplie de Tieta)- Regroupant ces objets et la fonction qu'ils assument :

---

[179] M. TOURNIER Le Roi des Aulnes , cité dans Cl. DARBY op cit. p 9.

Tableau XXXI : Fonction des objets

	Objet transporté	fonction de l'objet
Aliments objets périssables et fragiles	Cacahouètes (1)	fonction commerciale (les enfants du bidonville les vendent en ville)
	Farine et perroquet (3)	Fonction vitale (la farine comme le perroquet seront consommé par la famille errante)
	oignons (5)	fonction commerciale (Gaùcho les transporte pour les vendre)
Objet-fétiche objets « magiques »	Gramophone (16)	Fonction festive (Joana danse et chante en écoutant le tango de Gardel)
	Amulette (17)	Fonction vitale (Gabriel est ainsi protégé de la mort)
Objet de « luxe » signes extérieurs de richesse ou de puissance	Objets importés (25)	Fonction commerciale (trafique)
	diamants (33)	Fonction commerciale (trafique)
	Panoplie de Tieta (34)	Fonction protectrice (Tieta devient autre et respectable)

Les objets alimentaires, objets périssables, sont des figures de la mort et de la dépossession des personnages qui les transportent. Les objets-fétiches sont des béquilles pour des personnages stigmatisés, enfin, les objets de luxe font figure de l'appropriation et de la puissance. Pourtant, la fonction de ces objets n'unit-elle pas les personnages dans un même désir ? Survivre (grâce à la vente de cacahouète ou l'ingestion de farine et du perroquet ou grâce à une amulette magique) vivre (grâce au commerce d'oignons) ou mieux vivre (grâce au trafique d'objets importés et de diamants ou grâce à la joie et la nostalgie des tangos de Gardel ou grâce à une panoplie de l'importance qui impose le respect).

Nous le voyons, les personnages, dans leur parcours ne se « chargent » que ce qui les relie à la vie.

2°) Objets intérieurs ou psychologiques :

Les objets entrant dans cette catégorie sont plus complexes que les précédents. Et bien qu'à l'intérieur de cette catégorie, les frontières soient si ténues qu'elles rendent impossible toute tentative de démêler l'entrelacement qui les uni, une répartition de ces objets en deux sous groupes nous semble pertinente, dès lors que nous gardons à l'esprit ce qui vient d'être précisé. Nous pouvons considérer d'une part, les objets évocateurs d'un rapport au temps - passé, présent et avenir - et d'autre part, les objets évocateurs d'un rapport à soi ou autrui. Reprenons la précieuse terminologie de Kosseleck[180] relative au découpage du temps afin de répartir les premiers objets et de saisir le sens général dont ils se font les messagers.

- Objets relatifs au passé ou à l'*Espace d'expérience* : les illusions du passé (6) ; les deuils du passé (7) ; les regrets (11) ; les souvenirs de jeunesse (29) ; les souvenirs du passé (36) ; un savoir-faire de tueur à gage (37) l'obsession du passé (41) ;
- Objets relatifs au présent ou à l'*Espace d'initiative* : les formules toutes faites de Tião (18) ; des idées bien arrêtées sur les femmes (22) ; la désaffection et la foi (43).
- Objets relatifs au futur ou à l'*Horizon d'attente* : Le destin et la foi (4) ; l'idée d'un ailleurs meilleur (24) ; l'idée d'une vie meilleure (26) ; l'idée d'un monde plus juste (27) ; le désir de conquête et de réussite (31) ; l'idée d'un ailleurs meilleur (33) ; l'idée d'un ailleurs tranquille où la vie puisse s'épanouir ; l'idée d'un Brésil plus juste (39) ; le projet de faire un film et devenir quelqu'un (40).

Cette répartition prise dans son ensemble, dépeint une situation assez significative des personnages de notre corpus: un passé lourd et douloureux, un espace d'initiative assez réduit et un immense horizon d'attente porté par l'espoir d'un changement à venir.

Relevons maintenant, les objets évocateurs d'un rapport à soi ou à autrui. Plus que les autres, ces objets constituent véritablement les agents de l'action des films dans la mesure où la psychologie des personnages y prend amplement racine et que ces

[180] R.KOSSELLECK, Le Futur passé, Edition de L'EHESS, Paris, 1990.

objets constituent, le plus souvent, le terreau sur lequel se jouent et se déjouent les histoires. Ainsi, nous trouvons dans cette catégorie, l'idée de la mort sublime désirée par Zulmira (8) qui conditionne ses différentes actions ; le « background » d'El Justiceiro (9) lui permettant d'être le justicier de pacotille dont l'argent et l'attitude loin de changer le système, ne font au contraire que l'alimenter ; le délire mégalomaniaque et jaloux de Paulo Honorio (15) ruinant ses relations aux autres ; la conception joyeuse de la vie et de la mort que possède Vadinho (19) lui permettant d'échapper à la mort et à l'oubli ; la couleur et le statut d'esclave de Xica (20), moteur de son désir de revanche et d'ascension ; la conscience douloureuse de Valentin et Molina (23) leur permettant de se rapprocher psychologiquement l'un de l'autre malgré leurs différences ; le sentiment de toute - puissance de Carlota Joaquina (28), qui viendra à bout d'elle-même ; une interrogation sur le suicide maternel (32) et la quête d'un père (42) qui mèneront les protagonistes à entreprendre un voyage à la découverte d'eux-mêmes.

B. Les objets métaphoriques

Considérons maintenant la deuxième colonne du tableau de l'annexe 11, dans laquelle sont reportés les objets métaphoriques. Ces objets, contrairement aux précédents sont toujours palpables et constituent, après analyse, la métaphore d'une parole sur soi. Cette parole concerne *un devenir*, *un rêve* ou *une problématique existentielle* dans laquelle se trouve le personnage. Cette répartition tripartite fait l'objet des tableaux 11a, 11b et 11c de l'annexe 11. Voyons de plus près ce qui peut être dégagé de ce tableau.

1°) L'objet métaphorique du devenir d'un personnage

Certains films vont mettre en évidence le devenir d'un personnage en procédant à un *déplacement* du personnage à un objet. L'objet est alors l'annonciateur ou, du moins, le premier visage du destin du protagoniste. Fragilités des destins, leurres du devenir et compensations illusoires sont ce que métaphorisent le plus souvent ces objets.

- Fragilité des destins à l'ombre de la mort

C'est de cette fragilité dont nous parlent les films Rio 40°, Rio Zona Norte, Alma Corsaria, Corisco et Dada, O Cangaceiro, A Ostra e O Vento Central do Brasil et Os Matadores mettant respectivement en lumière un lézard[181] dévoré, des chansons pillées, un livre mortuaire, des bêtes affamées, une croix, un journal intime racontant le meurtre du père, une toupie perdue et retrouvée et l'arme ultra moderne d'un jeune tueur à gage qui risque de s'enrayer.

Alors que son *lézard* est dévoré par un serpent, Paulinho sera expulsé violemment par le gardien du zoo, tandis que Jorge se fera écrasé par un tramway lorsqu'il tente d'échapper à ses persécuteurs (1) ; *les chansons* du compositeur Espirito Soares seront volées, tout comme Espirito sera, par la suite, dépouillé de son identité (2) *« sentiment occidental », le livre* de Torres et Xavier annonce par son titre le sentiment de la fin toute proche[182] (29), *les bêtes affamées et mourantes* du Sertão que traversent Corisco et Dada ainsi que paysans, policiers ou autres cangaceiros annoncent, elles aussi, le destin de l'homme de cette région (35), *la croix* qu'Olivia offre à Téodoro précédera de peu, le moment de sa mort (36) *la robe ou le journal intime*[183] de Marcela, qui se rêve femme et non plus la petite fille que veut son père, viendront étayer le désir impossible d'échapper à l'emprise paternelle (38) la présence de *la toupie* - toujours tournante - vient boucler le parcours de Josué entre la mort de la mère et la découverte de sa nouvelle famille[184]. Dans l'extrait suivant

[181] Abusivement nous considérerons dans cette rubrique, les animaux comme des « objets ».
[182] Nous avons déjà précédemment interprété ce titre comme révélateur du lieu où le soleil - la vie ou la lumière - se couche.
[183] La robe comme le journal intime sont offert à Marcela par Daniel, le vieux précepteur . C'est également lui qui trouve le journal abandonné sur la plage lorsqu'il tente de reconstruire ce qu'il s'est passé pour que ni Roberto, ni José le père ni Marcela ne s'y trouvent plus. La robe annonce la femme que devient Marcela tandis que le journal intime révèle la fragilité de son esprit meurtrier.
[184] C'est parce qu'il perd sa toupie et s'arrête en pleine rue pour la ramasser qu'une minute d'inattention va conduire la mère de Josué à se faire écraser par un camion. Lorsqu'il arrivera enfin à

nous voyons *l'arme* qui devrait faire du jeune Toninho, un tueur à gage, nous parler de son impossibilité de devenir tel qu'il se désire alors même qu'il s'apprête à éliminer Alfredão le vieux tueur à gage.

<u>Os Matadores</u>. Extérieur et Intérieur, Nuit. Etre ou ne pas être un tueur

1 :38 :34 à 1 :42 :44

1. A l'extérieur du bar, contre une voiture, Toninho et la jeune fille asiatique s'embrassent. Elle se dégage, part, sort du champ. Toninho avance (travelling avant en plan poitrine). Il se dirige vers les toilettes qui apparaissent dans le champ.

2. A l'intérieur des toilettes. Alfredão face au lavabo, devant le miroir. Travelling avant sur son visage reflété dans la glace. Il regarde Toninho, qui vient d'entrer. Il se penche, hors champ, vers le lavabo. Dans le miroir, Toninho en plan américain, de dos, face à l'urinoir.

3. Toninho en plan poitrine, de profil, face à l'urinoir. Il se tourne vers la caméra, regarde vers la droite.

4. Contrechamp : Alfredão qui se lave le visage au robinet du lavabo.

5. Toninho en plan poitrine regarde hors champ en direction d'Alfredão. Il se tourne vers l'urinoir, baisse la tête. Panoramique descendant : il prend son revolver. Panoramique ascendant : son visage est tendu, il respire profondément et se tourne vers Alfredão.

6. Retour plan 2. Dans le miroir du lavabo, on voit Toninho en plan américain qui pointe son arme vers le miroir. La tête d'Alfredão se relève vers le miroir. Rapide panoramique sur la gauche : Toninho debout pointant son arme.

7. Alfredão en gros plan, perplexe, qui se tourne rapidement vers lui.

Alfredão : *« Qu'est-ce que c'est que ça mec ? »*

8. Contrechamp : Toninho en plan poitrine, arme à la main.

Toninho : *« C'est pour ça que je suis ici. »*

9. Champ : Alfredão.

Alfredão : *« Carneiro te paie bien ? »*

10. Contrechamp : Toninho.

11. Champ : Alfredão.

Alfredão : *« Méfie-toi, cette arme a l'habitude de s'enrayer...attention...*

12. Contrechamp : Toninho. Il réajuste son arme dans sa main.

Toninho : *« Elle ne va pas s'enrayer. »*

13. Champ. Alfredão.

Alfredão : *« Si elle s'enraye, c'est moi qui te tue ! »*

14. Contrechamp. Toninho de plus en plus nerveux, prend son arme avec ses deux mains.

15. Champ : Alfredão.

Alfredão : *« J'ai comme l'impression que tu vas pas tirer Toninho... »*

16. Contrechamp. Toninho de plus en plus tendu, tente d'assouplir les muscles de son cou en bougeant sa tête de chaque côté.

17. Champ : Alfredão.

Alfredão : *« Dans ma vie, j'ai croisé toute sorte de tueurs, et je sais que tu n'appartiens à aucun d'eux...*(en criant)*..Alors ? J'ai pas tout mon temps, mec ! »*

18. Contrechamp : Toninho.

19. Champ : Alfredão.

Alfredão (souriant tendu): *« Tu veux tenter ta chance ? »*

20.Contrechamp : Toninho détend les muscles du cou.

21. Champ : Alfredão.

Alfredão(souriant toujours) : *« ...cette façon de regarder...il vaut mieux que tu fasse attention à toi, mec ! »*

22. Contrechamp : Toninho.

Alfredão (off): *« Tu sais ce qui arrive aux tueurs qui ratent leur cible ! »*

23. Champ. Alfredão, souriant toujours. Il quitte le champ.

24. Contrechamp : Toninho le laisse partir.

---

destination, un de ses demi-frères confectionnera la même toupie pour Josué qui alors se sentira appartenir à sa nouvelle famille.

Toninho (en criant) : *« Va te faire enculer mec ! »*
Il respire profondément, passe sa main sur son front, inspire fort et s'appuie contre l'urinoir.

Dans cet extrait, un parallèle explicite est établi entre l'arme et le tueur : *« Méfie-toi, cette arme a l'habitude de s'enrayer...attention..... Dans ma vie, j'ai croisé toute sorte de tueurs, et je sais que tu n'appartient à aucun d'eux »* L'arme est tout à la fois, le prolongement du corps du tueur mais également insuffisante à faire de son détenteur un tueur, puisque Toninho ne parvient pas à éliminer Alfredão. De même que la frontière - thème récurrent dans ce film - entre être ou ne pas être un tueur, paraît difficile à franchir , la frontière entre menacé et menaçant est de plus en plus flou : si Toninho a l'arme en main c'est pourtant Alfredão qui profère des menaces (*« Si elle s'enraye, c'est moi qui te tue ! Tu sais ce qui arrive aux tueurs qui ratent leur cible ! »*). L'arme - objet censé donner à Toninho le rôle de tueur à gage et le sentiment de toute-puissance sur la vie de son aîné - ne fait que souligner - par un hypothétique enrayement - la fragilité du destin de Toninho menacé maintenant d'être éliminé comme n'importe quel tueur qui rate sa cible.

- Leurre du devenir et protection contre la réalité :

Les films Iracema, A Opera do Malandro et Orfeu illustrent une attitude défensive des personnages principaux face à cette fragilité du destin, précédemment relevée. En effet *le camion* de Tião (18) comme *le complet taché* de Max (25) ou *les déguisements* de carnaval d'Euridice et Orfeu (44) agissent comme autant de masques derrière lesquels les protagonistes se réfugient contre une réalité menacée d'effondrement.
Lorsqu'il rencontre Iracema, Tião, transporteur de bois, au volant de son grand et beau camion ne cesse de répéter toutes les formules à la gloire du Brésil, à la mode dans les années soixante-dix . Des années après, lorsqu'il croise Iracema édentée et vieillie, lui-même usé par la route et devenu plus modestement transporteur de bétail au volant d'un vieux camion branlant, seuls les discours seront restés intactes : le Brésil a toujours un grand avenir devant lui « *plus que jamais* » dira-t-il malgré les évidences. Lorsqu'a la fin des années trente, au début de la deuxième guerre mondiale, le *malandro*[185] Max qui a taché son complet de graisse, le rapporte au

[185] Voyou

blanchisseur chinois en l'accusant de mal faire son travail, pense se réfugier derrière une attitude propre : ne se prononcera-t-il pas, le même soir dans un cabaret tenu par un Allemand, pour les Américains alors qu'une partie des Brésiliens reste tentée par le fascisme Allemand ?
Alors que la violence règne dans un bidonville de Rio, Euridice déguisée assiste au procès improvisé d'un pédophile, c'est aussi déguisée qu'elle sera, plus tard, accidentellement tué par Lucinho, un chef de bande trafiquant de drogue. C'est encore une fois déguisée qu'elle ressuscitera avec Orfeu, lui aussi assassinée, dans des images télévisuelles annonçant la victoire de l'école de Samba du bidonville. Le déguisement crée l'illusion d'un monde de semblant et de jeux et va jusqu'à rendre Orfeu et Euridice immortels puisqu'ils entrent dans la légende ainsi déguisés.

- Compensations illusoires et auto-satisfaction

Les compensations, le plus souvent illusoires, sont également des réponses adaptatives face au sentiment de frustration conscient ou inconscient généré par ce savoir sur la fragilité du destin et des leurres du devenir. Deux films du tableau 11a, illustrent particulièrement bien cette problématique. Il s'agit de Um trem para as Estrelas et Tieta do Brasil. Dans le premier, *le saxophone* est le moyen par lequel Vinicius - orphelin de père, délaissé par sa mère et qui vit avec un vieil oncle - peut intégrer la famille musicale du célèbre Cazuza. Ce saxophone appartenait à son père, musicien de cabaret, mais s'il compense des manques d'affections, il est aussi ce qui va permettre à Vinicius de s'auto-satisfaire puisqu'au final, ce n'est plus important que sa copine Eunice décide de partir, il sait que son souffle lui permet de se prendre pour quelqu'un de très important : *« Non, je ne suis pas celui qui fait se lever le soleil, mais je suis celui qui annonce son existence ».* Cette même compensation psychique est à l'œuvre chez Tieta. Expulsée vingt-six ans auparavant de son village natal par son père, parce qu'elle s'est offerte à un homme, c'est triomphante qu'elle revient avec toute *la panoplie de l'importance* : voiture décapotable, argent, téléphone portable et même une perruque blonde qui lui permet de se montrer autre. Ces objets lui vaudront l'admiration et la considération de tous. Mais lorsqu'il sera dit, après la mort de son père, que c'est de la prostitution qu'elle tient son argent, comme auparavant, Tieta sera condamnée à quitter le village, en se jurant encore une fois de revenir pour épouser le poète Barbosinha. Un autre objet,

viendra alors l'accompagner dans son nouveau départ : la canne de son vieux père. Tout comme le saxophone de Vinicius, ce legs paternel, lui permettra de s'auto-satisfaire puisqu'elle acceptera de se séparer de sa filleule Leonora, venue de São Paulo avec elle mais qui elle, restera au village.

2°) L'objet métaphorique du rêve d'un personnage :

D'autres films comme Vidas Secas, Menino de Engenho, Como era gostoso meu Frances, São Bernardo, Joana Francesa, O Amuleto de Ogum, Xica da Silva, Na Estrada da Vida, Gabriela, Carlota Joaquina et Baile Perfumado mettent en relief, au travers d'un objet désiré, acquis ou créé, le rêve d'un des personnages principaux. Dans ces films, il s'agit le plus souvent d'accéder à une condition nouvelle tenue pour réparatrice ou consolidatrice de l'identité du protagoniste.

Les chaussures vernies qu'acquiert la famille de Fabiano et *le lit en cuir* dont rêve Vitoria, sa femme (3), *les vêtements de la cour et chaussure*s de Xica (20) ainsi que *les vêtements neuf*s de Zé Rico et Milionario (21) et du professeur Josué, l'amant de Clotilde (22) représentent le dépassement - provisoire le plus souvent - d'une condition pauvre voire misérable (3, 21, 22) ou du statut d'esclave (20). *Le rocking-chair* de Dona Olimpia réinvestie par Joana (16), une fois la vieille dame décédée est une autre figure du dépassement. Mais il s'agit d'un dépassement de soi par l'appropriation des qualités d'une autre : Joana, l'ancienne tenancière de maison close, se veut une nouvelle Olimpia, gardienne de la morale familiale. Occuper sa place (le rocking-chair) est une façon d'accéder à ce désir. *Le film* que réalise Benjamin Abrahão alias Jamil Ibrahim, sur le célèbre cangaceiro Lampião (40) est également le moyen de parvenir à un désir profond de reconnaissance. Cette reconnaissance sera néanmoins entachée par la censure du film. La conquête des *terres de São Bernardo* (15) tout comme la fondation de *la Banque du Brésil* par le Roi (28) constitueront également les moyens d'asseoir un pouvoir sur autrui par Paulo Honorio, un homme qui vient de rien (15) ou par un Roi fuyard et lâche aux yeux des siens. L'illusion de la toute-puissance est également à l'œuvre dans le désir qu'on les Tupinambas (14) de posséder *la poudre* capable d'anéantir leurs ennemis, les Tupinimquins. Enfin, l'acte sexuel pratiqué dans l'arbre d'un domaine familial (7)

est à l'image de l'impossible enracinement auquel est sans cesse confronté le jeune Carlos, qui de perte en perte, s'exile des siens.

3°) L'objet métaphorique d'une problématique existentielle :

C'est la confrontation à des questions existentiels ou de portée philosophique que révèlent, la métaphore d'un l'objet appartenant à l'univers de Deus e o Diabo na Terra do Sol, Os Fuzils, O Desafio, A Falecida, El Justiceiro, Macunaima, Dona Flor..., O Beijo da Mulher Aranha, Quilombo, Lamarca, Sabado, O Quatrilho, Terra Estrangeira, Cinéma de Lagrimas, O Que é Isso Companheiro ?, Ação entre Amigos et Minuit. Ces objets, dans leur contexte, viennent prendre la place des questions tournant autour de concepts comme l'aliénation et la morale, le pouvoir, la dissidence et la portée des engagements, l'angoisse, le divertissement ,la mort et le néant.

- l'homme peut-il échapper à l'aliénation ?

La croix de Sebastião et *l'épée* de Corisco que trouve sur son chemin Manoel (4) viennent signifier deux formes d'aliénation dont tente de se défaire le paysan à la recherche de son propre chemin. L'aliénation à la foi aveugle de Sebastião et l'aliénation à la violence sourde de Corisco. De même, la morale des *films mexicains* que visionne Rodrigo pour tenter de comprendre le suicide de sa mère (32) représentent également l'aliénation d'une femme - la mère de Rodrigo - à la morale bourgeoise qui condamne alors les femmes seules et libres. Point de place dans la société latino-américaine des années trente pour des figures féminines autres que celles de la sainte ou de la putain. Tout comme Manoel est dépossédé de lui-même au travers de la voix de Sabastião ou Corisco, la mère de Rodrigo est également dépossédée de son destin, tant elle accepte de le confondre à celui d'un personnage de film latino-américain qui voit son fils mourir comme châtiment divin à sa conduite déviante.

- Que veut le pouvoir et que peut le contre-pouvoir ?

Les *fusils* des militaires (5) qui gardent l'épicerie contre des paysans affamés du Nordeste dont les enfants meurent de faim, sont symboliques de la portée des engagements consentis. En effet, Gaùcho, le transporteur d'oignons qui appellera à la révolte, est un ancien militaire autrefois en mission comme ceux qui gardent l'épicerie aujourd'hui. Mais son combat a changé dès lors qu'il a compris l'injustice des puissants. Et les fusils qu'il va prendre aujourd'hui, il les prendra pour tenter de sauver le peuple ou tout du moins sa conscience, acceptant de mourir plutôt que d'accepter de voir les enfants mourir de faim. *Le Livre de Tolstoi* abandonné ou perdu dans le désert par le révolutionnaire Lamarca (27) est emblématique d'une question toujours actuelle : que peut le savoir dans un lieu, au départ, infertile ? Lamarca se bat pour les paysans et sera pourtant dénoncé par eux qui ne peuvent saisir le sens de sa révolte. Que peut le savoir dans un lieu sans espoir ? car les *livres* encombrent également les habitations des protagonistes déprimés par le coup d'état militaire brésilien (6). Que peut la culture de l'élite face à l'ignorance d'un gardien d'immeuble délabré (30) fièrement vêtu d'un vieil *uniforme SS* trouvé dans l'appartement où gît un cadavre ? Que peut le peuple face au contre-savoir que représente la *propagande télévisuelle* (39)? Il peut comme le fera Fernando (39) se servir du même média pour faire connaître la révolution, la résistance et la prise d'otage du *« patron américain ».* Ou il peut comme Miguel, découvrant la *photographie de son ancien tortionnaire*, décider de partir à sa recherche pour se venger. Ce seront également des images télévisuelles qui seront responsables de l'arrêt cardiaque de la mère de Paco (33) lorsqu'elle apprendra de la bouche du ministre des finances, la confiscation, par le gouvernement, des comptes d'épargnes des citoyens. Paco partira vers le Portugal rejoindre d'autres brésiliens vivants de petits trafiques - *de passeport ou de diamants* -. Face au pouvoir injuste l'homme peut également résister en créant des solidarités et des espaces de rencontres fertiles. C'est le choix de Molina et Valentin (23) qui échangent symboliquement *de délicieux mets* (poulet rôtie, confiture, thé...)soi-disant apportés par la mère de Molina, source de joie au cœur de la prison et source d'un rapprochement intense entre le militant politique et l'homosexuel apparemment apolitique. La nourriture échangée va être un moyen de combattre le pouvoir en place. Car « le pouvoir nous souhaite isolés et triste, sachons être joyeux et solidaires [186]».

[186] M. BENASAYAG, D. SZTULWARK, Du Contre-Pouvoir, Editions La Découverte, Paris, 2000, p. 162. Les auteurs poursuivent et nous éclairent, sans le savoir, sur les rapports de Valentin et Molina :

- Que peut l'homme pour tenter d'échapper à l'angoisse de sa condition ?

Le cercueil luxueux que désire Zulmira (8) est une tentative de maîtrise d'un destin qui lui échappe depuis que sa cousine la surprise, en ville, avec son amant. La *roulette* qu'affectionne Vadinho (19) , tout comme le jeu du Quatrilho (31) des couples reconstitués sur *les dernières photos* échangées, font partie du divertissement nécessaire à l'homme pour être capable d'affronter sa condition : «Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance (...) »[187]. C'est également pour affronter son néant qu'il adopte *la croix* (24). Et c'est un écho du néant angoissant que représente pour Maria (43), le téléphone cassé qui l'empêche de joindre celui qui vient de la quitter en la laissant seule et désorientée.

«(...) nous ne reconnaissons pas l'engagement comme un choix individuel. Nous avons tous un degré déterminé d'engagement.(...) Nous sommes tous liés. La question est de savoir, d'une part, à quel degré et, d'autre part, de quel côté de la lutte on est engagé. »

[187] PASCAL, « Pensée 206 » in Pensée, Section III, p. 388, Ed. Brunchvicg, Hachette, 1946.

III. Le carnaval, le candomblé[188], le foot et le jeu : Les enjeux de l'identité

Le carnaval, le *candomblé* et le match de football constituent des moments de rupture du quotidien extrayant les protagonistes de la maison - où les espaces précis et cloisonnés étayent les rôles de chacun - pour les projeter dans un espace collectif dans lequel se trouvent mis en scène et en jeu, des bribes d'identités individuelles et collectives.

En prolongeant la réflexion de da Matta qui considère que le carnaval fait intervenir un dialogue avec notre propre conscience tandis que le football nous offre la dramatisation d'une vision de nous-mêmes au travers de l'affrontement avec l'autre[189], nous pouvons dès à présent schématiser les rapports mis en jeux dans chacun de chacun de ces espaces de la façon suivante :

Mise en scène et en jeu

D'un soi différent	Carnaval	foot et billard	**De l'affrontement avec un autre**
Du divin	candomblé	roulettes et autres jeux de hasard	**D'un rapport à la chance**

Tableau XXXII : Mises en scène et en jeu de l'identité

Ces espaces, nous l'avons souligné, éloignent les protagonistes de la maison - lieu de l'intime - et du quotidien en mettant en scène un rapport à soi et à l'autre. Interrogeons-nous sur les spécificités de leur apparition au sein de notre corpus de film et sur la possibilité qu'il puisse exister à l'intérieur de ces espaces, une transposition d'un dilemme insoluble - ou vécu comme tel - en soi ou issu du quotidien.

[188] Espace de culte afro-brésilien. Dans ces cérémonies (candomblé, umbanda, macumba) des esprits et divinités - *orixas* - prennent possession d'un corps pour converser et conseiller les vivants. Sur les religions afro-brésiliennes voir, en particulier, les études de R.BASTIDE Les religions africaines au Brésil, Paris, PUF, 1962 ; Le Candomblé de Bahia, rite nagô, Paris - La-Haye, Mouton, 1960.

[189] R. da MATTA, op.cit. p. 35

1. Le carnaval et le candomblé : inversion et illusion de la « transmutation du pauvre en noble[190] »

L'annexe 6 rappelle les principaux films dans lesquels nous pouvons relever la présence du carnaval - ou autres célébrations apparentées - et de candomblés. Ces deux espaces ont, pensons-nous, pour principal point commun, celui d'être un prolongement des *Quilombos*, espaces de liberté d'hier, des esclaves Africains en fuite. En effet, d'une part, l'africanité y est omniprésente au travers de références verbales ou mytico-religieuses, et d'autre part, le Noir règne en maître au sein de ces espaces propre à l'inversion : « ce qui retient notre attention dans ces défilés, c'est l'inversion réalisée entre celui qui défile (pauvre et généralement noir ou mulâtre) et le personnage qu'il représente (noble, roi ou figure mythique) (...)[191] ».
A la lecture de l'annexe 6, une première constatation s'impose. Carnaval et candomblés sont représentés, au sein de notre corpus, comme étroitement associés à la classe populaire. C'est essentiellement au cœur des bidonvilles ou du sertão qu'apparaissent - comme par nécessité - les processions carnavalesques ou mystiques. D'où l'interrogation : s'agit-il réellement d'espaces de liberté, échos des *quilombos* d'hier, ou d'espaces d'aliénation d'une classe maintenue dans l'illusion d'un possible renversement de relation de pouvoir ?

A. Carnaval et mise en scène d'un autre soi

Analysons le surgissement et les particularités des carnavals dans Rio 40°, Rio Zona Norte, O Dragão da Maldade..., Matou a Familia..., Dona Flor ..., A Opera do Malandro, Um trem para as Estrelas et Orfeu . Le carnaval y est présent sous des formes différentes. De la simple évocation verbale (« *nous nous sommes rencontrés un jour de carnaval »* (26) à la représentation manifeste du défilé (44) en passant par les préparatifs ou répétitions (44, 1) et processions carnavalesques assimilées (11). Malgré ces différentes formes d'apparition, le carnaval, possède dans ces films

[190] idem p 62 : « cette théâtralisation (du carnaval) met en évidence le caractère programmé et maîtrisé de cette transmutation du pauvre en noble ».

la même fonction de consolation au travers de la mise en scène et de la dramatisation d'un soi différent. Regroupons ces films en fonction de la forme dans laquelle surgit le carnaval - représenté ou évoqué - et observons les particularités et fonctions qui se dégagent de ces regroupements:

1°) Le carnaval représenté : le déguisement et la mort

Tableau XXXIII : Fonctions du carnaval représenté

Films	Figure du carnaval	Particularités	fonction
Rio 40°	Séquence finale : répétitions de l'école de samba	Parole d'une chanson : *« l'esclavage au Brésil n'existe plus »*	Dénégation de la mort (de Jorge) et de l'esclavage moderne des habitants des bidonvilles
Antonio das Mortes	Introduction des fauteurs de troubles : procession carnavalesques des béats	Les fidèles sont déguisés	Théâtralisation de la rencontre mortifère entre Coriana et Antonio das Mortes.
Dona Flor...	Séquence initiale : défilé au cours duquel meurt Vadinho	Vadinho est déguisé en femme/homme	Le carnaval apporte la mort
Orfeu	Répétitions de l'école de samba et défilé final	Orfeu et Euridice sont déguisés	Le défilé ressuscite les amants morts.

Dans sa représentation en tant que telle, le carnaval est la fête du peuple et la fête du déguisement et des masques. Si les déguisement ne sont pas présents dans le carnaval final de Rio 40°, les paroles de la chanson que tous reprennent en chœur, va avoir la même fonction métaphorique de négation ou d'occultation identitaire que le déguisement carnavalesque - car se déguiser en prince ou en noble c'est avant faire disparaître une partie de son identité au profit d'une autre désirée et affichée - . *« L'esclavage au Brésil, n'existe plus »* nous dit la chanson. Or que raconte le film ? La misère des enfants des bidonvilles, vendeurs de cacahouètes au destin fragile - l'un d'eux meurt écrasé par un tramway - Etre esclave n'est-ce pas surtout être

[191] ibid p 62

dépossédé de la maîtrise de son destin? Et être à la merci de la volonté des puissants ? Alors, les paroles de la chanson qui transforment la condition miséreuse de l'habitant des bidonvilles en vie libre de toute contrainte, est tout aussi illusoire que la parure de femme que porte Vadinho (19). Illusoire et dangereuse, car mortelle pour ce dernier qui, à l'aube du dernier jour de carnaval meurt d'un arrêt cardiaque. Il est intéressant de relever ce lien du déguisement à la mort. Dans les quatre films cités plus haut, le carnaval intervient avec un lien direct à la mort : dans Rio 40°, alors que tous les habitants du bidonville sont réunis pour chanter et danser, seule, la mère de Jorge, attends à sa fenêtre l'impossible retour de son fils mort. O Dragão da Maldade... la rencontre du cangaceiro Coriana - entouré de sa procession carnavalesque et chantante - et d'Antonio das Mortes, se déroule sur la place publique, avec une mise en scène dramatique et une danse au cours de laquelle le cangaceiro sera mortellement blessé. Vadinho, le mari infidèle de Dona Flor..., meurt, comme nous venons de le souligner, un matin de carnaval. Quant à Orfeu et Euridice, le sens du lien que le carnaval établit à la mort, est tout entier contenu dans l'extrait suivant :

Orfeu. Extérieur jour. Le bidonville. Le carnaval maître de la vie et la mort

2 :01 :38 à 2 :04 :52

(Orfeu vient d'être tué par Mira. Les corps des deux amants morts gisent sur la place du bidonville).)

1.Le père d'Orfeu en plan poitrine. Il porte son sifflet de carnaval aux lèvres. Il souffle d'abord doucement.

Cri off de Maicol.

2.Plongée : un homme à genoux, il a ses poings serrés et tape sur ses cuisses.

3.Mira en plan taille face à la caméra.

4. Le commissaire Paxeco, suivi de ses hommes, en plan moyen, arrivent dans le bidonville. Travelling avant jusqu'à un plan serré de Paxeco. Cri off de Maicol.

5.Plan moyen : Orfeu et Euridice morts, allongés, au centre de la place du bidonville.

6.Maicol en plan taille, cri sa douleur, enlève sa chemise et la jette par terre.

7. Retour au plan 3.Mira en plan taille ¾ face caméra.

8.Gros plans des poings tapant sur les cuisses. Son off du sifflet. Panoramique ascendant : l'homme à genoux du plan 2.

9.Retour plan 1.Le père qui souffle fort dans le sifflet.

10.Plan taille d'Orfeu mort, taché de sang.

11.Paxeco, en plan poitrine, qui va de droite à gauche, désorienté. (panoramiques d'accompagnement). Il tourne le dos à la caméra, avance et chasse un gamin assis sur une marche en béton, s'assied à sa place. (travelling avant).

12.Retour plan 6. Maicol crie encore.

13.Retour plan 8 : les poings battent le rythme.

14.Retour plan 1.Le père siffle et tape dans les mains.

15. En plongée : Paxeco, en plan taille. (Travelling arrière). Il fait une croix par terre.

16.Retour plan 3. Mira tape du pied pour battre le rythme.

17. Gros plan du pied de Mira qui bat le rythme.

18. Maicol en plan serré : il crie toujours.

19.Retour plan 1. Le père qui siffle et tape dans ses mains.

20.Paxeco en plan moyen : il trace avec son arme, une croix par terre.

La radio (off) : *« Et on vient tout juste d'apprendre le résultat du dépouillement du défilé...*
21. Retour plan 3. Mira.
La radio (off) : *« ...Du carnaval de cette année...*
22.Retour plan 2. L'homme à genoux.
23.Maicol en plan américain. Il crie toujours.
24.Retour plan 1.
La radio (off) : *« ...Pour la troisième fois consécutive...*
25.Retour plan 3. Mira.
26. Plongée : plan moyen d'Orfeu et Euridice morts.
La radio (off) : *« ...C'est l'école de Samba « Unis de la Carioca » qui a été proclamée championne.... »* Travelling arrière, des cris de joies explosent dans le bidonville. Le travelling se poursuit jusqu'à saisir une télévision dans un logement. A la télévision on aperçoit différents plans du défilé du Carnaval, le dernier plan étant constitué par Orfeu et Euridice qui dansent

Nous le voyons bien ici, le carnaval est constitué du souffle de la douleur - comme en témoigne le coup de sifflet du père d'Orfeu et les cris de Maiacol - . C'est la douleur qui rythme, le tempo d'un battement sourd sur lequel est annoncé une grande joie collective : la victoire de l'école de samba à laquelle appartiennent les protagonistes. C'est cet alliage de douleur intime dépassée et de joie collective qui constitue l'essence du carnaval qui rappelle toujours la mort tout en prétendant rendre possible l'immortalité. Car Orfeu et Euridice présents dans le plan final, reviennent à la vie. Euridice danse avec Orfeu pour l'éternité mais nous savons bien que, tout comme les images télévisuelles, le carnaval est, avant tout, illusion.

2°) Le carnaval évoqué, un marqueur temporel :

Tableau XXXIV : Fonctions du carnaval évoqué

Film	Figure du carnaval	Particularités	fonction
Rio Zona Norte	Evocations au travers des chansons que compose Espirito	Espirito agonise tandis qu'il entend les tambours de l'Ecole de Samba	cadrage temporel
Matou a familia...	Evocation au travers d'une chanson	Juste après avoir tué femme et enfant, le personnage entend les notes d'une samba de carnaval et danse	cadrage temporel
A Opera do Malandro	Evocation au travers d'une chanson	Parole de la chanson : « *Si la guerre est déclarée le jour du carnaval... »*	cadrage temporel
Um Trem ...	Evocation verbale	*« je l'ai rencontrée un jour de carnaval... »*	cadrage temporel

Dans ces films, le lien à la mort et à la perte - comme c'est le cas dans le film Um Trem... où le protagoniste recherche à travers la ville celle qu'il a aimé - est toujours présent, mais ici, l'évocation du carnaval sert davantage de marqueur temporel, d'articulation vers l'époque passé ou futur d'un autre soi. Ainsi, se sentant mourir Espirito (2) revit mentalement l'époque où il composait ses chansons de carnaval au cœur de son Ecole de Samba; recherchant Nicia (26) Vinicius se souvient de leur rencontre un jour de carnaval ; la bande-son du film A Opera do Malandro nous informe, au travers d'une chanson de Chico Buarque, intitulée Brésil 42, que contrairement à ce que nous laisse craindre le début du film, « *si la guerre est déclaré en plein dimanche de carnaval, tu verras que ton fils ne fuit pas le combat »*. Enfin, le protagoniste de Matou a familia... trouve dans les notes de samba qu'il écoute après avoir tué sa femme et son enfant le sens de son geste. Observons de plus près ce qui se joue dans cet extrait où la mort côtoie une fois de plus des notes de samba :

Matou a Familia e foi ao Cinema - Intérieurs nuit. Le meurtre de la femme et de l'enfant
0 :50 :00 à 0 :51 :49

1. Plan poitrine, dos caméra, un homme frappe plusieurs fois à sa porte. Sa femme lui ouvre et quitte le champ (elle se dirige vers l'intérieur de la maison)
La femme (off) : *« Encore bourré ! »*
La caméra suit les déplacements de l'homme (dos caméra) qui avance vers l'intérieur en suivant sa femme dans la petite cuisine. On peut entendre les pleurs off d'un bébé.
La femme (se tournant vers le mari) : *« Je t'ai déjà dit que je veux pas d'ivrognes chez moi ! Qu'est-ce que tu crois ? Que l'argent ça se trouve par terre ?*
L'homme regarde hors champ en direction du bébé qui pleure. Il se penche.
La femme : *« Qu'est-ce que tu regardes ? Y a plus d'argent, le bébé a pleuré toute la journée, j'ai passé plus de deux heures à faire la queue à l'hôpital...*(elle le secoue et le pousse) *...t'entends ? ! Répond ! »*
L'homme: *« Qu'est-ce que tu veux que je te dise, la paie est pas encore tomber, j'ai rien, tu peux pas comprendre ça ? »*
La femme (en le poussant hors champ) : *« Si je comprends ! On doit du fric à tout le monde ! J'ose même pas regarder les voisins ! Je pars, j'ai trouvé quelqu'un qui peut m'entretenir !*
L'homme (surgissant dans le champ, la poussant) : *« T'es devenu folle ! Je te massacre ! »*
Il la frappe, elle crie. Il sort du champ. Le bébé pleure toujours.
La femme (en criant) : *« Je m'en vais, j'ai trouvé quelqu'un qui peut m'entretenir, qui peut me donner de l'argent ! »*
Panoramique sur la droite, tout est sombre, on devine l'homme qui cherche quelque chose dans un tiroir. Il revient vers la cuisine, le pistolet à la main. Il tire sur la femme qui s'effondre. (bande son : cri off d'une femme)
Il regarde hors champ (vers le bébé qui pleure toujours) et tire.
La caméra panoramique et s'arrête sur la femme à terre puis sur les draps du bébé tachés de sang, puis sur l'homme qui s'assied effondré, sur une chaise.
Bande-son : chanson de carnaval « j'ai déchiré mon déguisement de clown fait de lacets et de ballons / j'ai caché mes rires au fond de mon cœur/ j'ai essayé de pleurer mais personne n'a cru en mes larmes / j'ai essayé d'aimer mais mon amour n'est pas venu (...) la vie est comme ça, la vie est comme ça (...) j'ai acheté un déguisement de Pierrot (...)».
L'homme danse, le pistolet à la main.

- Deux éléments importants peuvent être compris à partir de cet extrait :

Premièrement un certain sens de la vie. *« La vie est comme ça, la vie est comme ça »* dit la chanson. Comment ? pleine d'irréductibles paradoxes amenant l'être humain à se désirer autre. Reprenons les paroles de la chanson finale de l'extrait ; nous y voyons un personnage de clown, qui se désirant triste, déchire son costume fait de lacets et de ballon pour finalement acheter un costume de Pierrot, le clown triste. Pourtant, un nouveau paradoxe s'installe : la chanson que nous chante ce Pierrot triste est des plus gaies. Nous voyons d'ailleurs le protagoniste assassin danser sur ces notes joyeuses. L'homme danse alors qu'il a tué sa femme et son enfant comme on brise un jouet ou on déchire un déguisement de carnaval. Nous avions vu précédemment que le déguisement avait un lien évident à la mort, en tant qu'il représentait une forme de négation de soi, nous voyons maintenant que cette négation de soi tient davantage de l'homme que du déguisement. A peine est-il gai, qu'il se veut triste. A peine se veut-il triste qu'il se manifeste gai. Tel est l'homme confronté à lui-même.

Deuxièmement, nous comprenons aussi que le carnaval, par le biais de la chanson qui l'évoque, est un repère temporel identitaire, car le carnaval annonce toujours l'aube d'un nouveau jour - et d'un autre soi - : si l'on se veut autre, il faut déchirer son vieux déguisement et s'en acheter un autre plus adapté à ce que l'on croit être soi. Or c'est bien pendant la période du carnaval - soit, trois jours par an - que se portent les déguisements dans lesquels nous pensons illusoirement puiser, pour le reste de l'année, un sentiment ou une image de soi que rien ne viendrait briser.

B. Candomblé, la consolation de l'au-delà

Le tableau de l'annexe 6 comprend une colonne où nous avons reporté les différentes références au candomblé brésilien. Tout comme pour le carnaval, un lien évident entre croyance ou superstition et classe populaire se dégage de l'ensemble

des treize films ayant recours à ces références : Rio Zona Norte(2[192]), Vidas Secas (3), A Falecida (8) , El Justiceiro (9) , Matou a familia e foi ao Cinema (13), Amuleto de Ogum (17) , Iracema (18), Dona Flor ... (19), Quilombo (24), Carlota Joaquina (28), Alma Corsaria (29), Minuit (43), Orfeu (44). En essayant de catégoriser les formes de présences du candomblé qui se manifestent à l'intérieur de ce corpus, nous voyons apparaître quatre principaux types de références : la référence au candomblé en tant qu'*art divinatoire*, la référence au candomblé en tant *pratique religieuse*, la référence au candomblé en tant que *lignée d'affiliation* et enfin, la référence au candomblé en tant que *pouvoir maléfique*. Ainsi réparties, les diverses références viennent construire un discours sur la façon dont l'homme - le personnage - appréhende son univers et son rapport à l'autre :

Tableau XXXV : Le candomblé

• **Le canbomblé en tant qu'art divinatoire**[193]
Cartomancie (8) et art divinatoire par les coquillages (44)

• **Le candomblé en tant que pratique religieuse**
Offrandes alimentaires (2), offrandes d'alcool (29, 43) pratiques permettant de « fermer le corps » (3, 17, 18) le retour d'affection (28) les faveurs du jour de l'an (43)

• **Le candomblé en tant que lignée d'affiliation**
Fils d'Exu (9, 19), fils de Xango (24) fils d'Ogum (17)

• **Le candomblé en tant que pouvoir maléfique**
Envoûtement (8, 17)

1°) Fatalité du destin et vulnérabilité du corps, la présence des femmes

Il est intéressant de relever que lorsque le candomblé se présente sous forme de référence aux arts divinatoires ou aux pouvoirs maléfiques, la femme y tient un rôle prépondérant. Lorsque Zulmira (8) consulte la cartomancienne qui lui annonce qu'elle doit se méfier d'une blonde ou lorsque Dona Conceição (44) la mère d'Orfeu intriguée par le regard amoureux de son fils, consulte ses coquillages c'est l'image

[192] Nous rappelons ici, le chiffre associé au film.
[193] Les chiffres entre parenthèse renvoient aux films précédemment cités.

d'un destin fragile, au bord du basculement, et à la merci d'une tierce personne - à la merci d'une femme - qui se présente aux protagonistes. Zulmira va se croire envoûtée par sa blonde cousine et Orfeu sera envoûté par la passion d'aimer Euridice. Cette vulnérabilité du destin est à mettre en rapport avec la thématique du corps « à fermer » présente dans quelques films. Le « corps ouvert » est une représentation très populaire et à la source d'explication sur l'origine des maladies[194] et sur l'impact d'autrui sur la vie - par le biais du corps - d'un sujet. Parce qu'elle craint de le perdre, la mère de Gabriel (17), s'en remet à Ogum, divinité du candomblé pour « fermer le corps » de son fils qui sera alors non pas simplement invulnérable à la maladie, mais surtout immortel, aucune balle ne pouvant le transpercer. Dans ce même film, c'est une autre femme, Eneida, qui trahira son secret et apprendra au chef de la pègre que pour atteindre Gabriel, il faut d'abord éliminer la mère. C'est également une vieille femme qui viendra soigner et « fermer » le corps de Fabiano de Vidas Secas. Avoir ou ne pas avoir le « corps fermé » va être, le court instant d'une discussion dans un bar, la préoccupation d'Iracema (18). Une Iracema, que nous retrouvons à la fin du film, ivrogne et édentée et donc à l'image d'un corps qui, comme l'Amazonie qu'elle habite, est peu à peu dévasté, car « ouvert » à de métaphoriques éléments pathogènes. Le corps « ouvert » est aussi celui de Zulmira qui pense être malade par la simple volonté - le mauvais œil - de sa cousine mais qui en réalité se désire malade et mourant. Enfin, l'expérience de la possession du chef de la pègre, Severiano (17) par l'esprit d'un *Preto Velho*[195], expérience grâce à laquelle, le vieux *mafioso* se transforme - très provisoirement - en homme de bien et de repentance, est également un exemple de la vulnérabilité corporelle, mais également psychique, des protagonistes. Lors de cette expérience, nous apprenons que c'est à la suite de l'assassinat de sa femme et de son fils que Severiano est devenu, malgré lui, chef de la pègre. C'est une femme possédé par l'esprit d'*Exu* qui sera responsable de l'envoûtement temporaire de Venceslau (12). Les femmes, dangereuses ou en danger, qui protègent ou dénoncent, qui « ferment » ou envoûtent les corps sont le plus souvent, la transposition extérieure et personnalisée d'une nécessité intérieure qui met le personnage en danger :

[194] F.LAPLANTINE « Anthropologie des systèmes de représentations de la maladie » (de quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d'une expérience brésilienne) *in* D. JODELET (dir) op. cit. p. 291

[195] Les *Pretos Velhos* (traduction : Vieux Noirs) sont des esprits d'anciens esclaves, ou d'anciens sages Noirs qui ne font que le bien.

* La cousine de Zulmira qui la surprise au bras de son amant est en fait l'œil de la conscience morale de la propre Zulmira qui va jusqu'à désirer la mort.

* Euridice qui mène Orfeu à la mort est en fait l'expression du désir de mort sublime qu'éprouve l'amant passionné[196].
* La mère de Gabriel qui le protège de la mort est, tout comme la femme assassinée de Severiano, le point de départ, ou plus exactement l'alibi au désir d'intégrer le milieu de la pègre.

* Eneida, la maîtresse qui trahit Gabriel et le met en danger de mort est la conscience de Gabriel lorsqu'il se révèle inapte à tuer froidement comme l'exige ce milieu dans lequel où l'on tue où l'on est mort.

* La vieille femme qui, récitant des prières, « ferme » le corps endolori de Fabiano vient signifier la nécessité intérieure qu'éprouve Fabiano, sans se résoudre à l'assumer, de résister et d'affronter les puissants.

Lorsqu'elle n'est pas la transposition extérieure d'un désir intime, la femme est celle qui interroge laconiquement le destin au travers des cartes - la cartomancienne de Zulmira - des coquillages - la mère d'Orfeu - ou de simples questions - *« Tu as le corps fermé » ?* va demander Iracema à l'ami de Tião -

2°) La protection des dieux ou la faille du père :

Différentes pratiques ont pour objet d'attirer la faveur ou l'intervention des dieux - ou *Orixas*[197] - Ainsi, les offrandes alimentaires, comme la part de gâteau réservée à Côme et Damien par les invités d'Espirito (2), ou encore les gouttes d'alcool déversées sur le sol par les protagonistes qui, verres à la main, fêtent le retour à la vie, comme le Désespéré (29) ou le retour à la maison, comme Chico (43) sont autant d'hommages rendus, par les plus faibles, à ceux de l'au-delà, dont il s'agit

[196] Comme l'explique, en analysant le mythe de Tristan et Iseult, la thèse de D.de ROUGEMENT L'Amour et l'Occident, Plon, Paris, 1972. Le mythe est interprété comme fondateur de l'imaginaire amoureux occidental où l'exaltation de la passion n'est en réalité qu'exaltation et désir de mort sublime. Car c'est la mort que désirent avant tout les amants.

d'obtenir la protection. Remarquons dès à présent que le Désespéré de Alma Corsaria et Chico de Minuit sont deux personnages à la frontière entre la vie et la mort : le premier est sauvé d'une tentative de suicide par un inconnu, le second va bientôt être tué par son ami. N'est-ce pas alors, à l'intervention divine - quelque soit son issue et sa figure - que boivent ces personnages ? Quant à la part de gâteau réservée à Côme et Damien, rappelons que ces saints sont assimilés, dans la religion afro-brésilienne aux *Ibejis*, les jumeaux sacrés auxquels sont offert bonbons, gâteaux et sodas afin d'attirer leur protection. Espirito da Luz Soares (2) peut être considéré lui-même comme un enfant facile à berner puisque les chansons qu'il compose sont si facilement volées par d'autres, plus perspicaces que lui. Les *Orixas* sont aussi, ceux dont il peut être demandé un « retour d'affection » : c'est ce qu'implore Carlota (28) en pensant à Fernando, son amant disparu. C'est là aussi, une Carlota affaiblie puisque malade d'amour qui s'en remet aux forces de l'au-delà. Enfin, les *mères-de-saints*[198] que l'on voit danser sur la plage dans Minuit, au moment précis où se dessine l'an 2000, elles font elles aussi figure de dévotes en quête des faveurs des dieux pour la nouvelle et fatidique année.

Il est étonnant de constater à travers ces exemples, la présence commune d'une figure tout à la fois vénérée et malmenée, la figure du père :

- Espirito da Luz Soares (2) est un père dépassé par son adolescent délinquant et voleur, dont il n'a pas la garde et qui va mourir dans ses bras.
- Le Désespéré (29) est sauvé de la mort par Torres dont on apprend que son père, aimant l'alcool, est mort un verre à la main.
- Chico (43) est un père vainement en quête de l'affection de son jeune fils qui daigne à peine le regarder et ce, sans l'ombre d'un sourire, tandis qu'il revient au bidonville après des mois d'absence.
- Carlota (28), princesse du Brésil, est la mère de nombreux enfants issus de différents pères, ses nombreux amants.

La figure paternelle absente est presque centrale dans Minuit dont est tiré l'extrait suivant relatant la rencontre, sur le toit d'un immeuble au moment précis du passage

[197] Terme désignant les divinités Afro-Brésilienne du candomblé

[198] Les « mères-de-Saints » sont les prêtresse des espaces où sont invoqués les dieux afro-brésiliens. Souvent vêtue de turban et longues robes de dentelles blanches, elles sont aisément identifiables.

au nouvel an 2000, de Maria, suicidaire depuis que Pedro l'a quittée et de João prisonnier en fuite :

<u>Minuit.</u> Extérieur nuit. L'absence des pères

0 :50 :54 à 0 :55 :17

1.Maria de profil en plan taille. Elle se tient au bord du toit de son immeuble . Les feux d'artifices viennent éclairer de temps à autre, son visage grave et décidé. Elle débouche une bouteille de champagne, prend une coupe (hors champ) y verse le champagne, pose la bouteille hors champ et lève son verre.

2.Plan d'ensemble : la baie de Rio, illuminée par les feux d'artifices et lumières célébrant le proche passage à l'an 2000.

3.Retour plan 1.Maria porte sa coupe aux lèvres, boit une gorgée, lève son verre à nouveau, lâche son verre hors champ, regarde sa chute.

4. Plan d'ensemble de la baie illuminée.

5.En plan taille et contre plongée, face caméra, Maria debout au bord du toit de l'immeuble. Elle se redresse, regarde vers le bas, regarde au loin vers la gauche.

6.Plan large du Corcovado, le Christ en Pierre, les bras tendus.

7. Retour plan 5. Maria tend ses bras, elle aussi. Ferme les yeux et se laisse tomber quand soudain des bras la retiennent et la tirent vers l'arrière.

Maria (criant et se débattant) : *« Non non ! ! »*

8. Plan moyen : João, qui la retient de force, et Maria qui se débat toujours.

Maria (criant et se débattant) : *« Non, non, laisse-moi sauter, lâche moi ! »*

João (la retenant) : *« Reste tranquille ! »* (il se tourne vers la caméra, puis avance, retenant toujours Maria. Travelling arrière).

Maria (criant) : *« Au secours ! »*

João : *« Reste tranquille ! »*. Ils sortent du champ.

9. Plan large : le toit de l'immeuble. Joao et Maria entrent dans le champ. Elle se débat toujours. Ils avancent.

João (la retenant) : *« Reste tranquille ! Tais-toi, coopère un peu ! »* Ils avancent jusqu'à la caméra. Joao s'assied par terre en attirant Maria. Ils sont en plan poitrine face caméra.

João: *« Reste tranquille ! Je vais rien te faire, t'as compris ? Reste tranquille ! »* Il enlève sa main de la bouche de Maria, regarde de part et d'autre. Regarde derrière lui.

Maria (se débattant et le frappant) : *« T'avais pas le droit de faire ça ! Fils de pute ! Tu n'avais pas le droit ! »*

João (la prenant à la gorge) : *« Je t'ai déjà dit de rester tranquille ! »*

Maria (pleurant) : *« Laisse-moi, mec, je ne suis déjà plus ici, je suis déjà parti, putain. Je veux dormir* (elle couvre son visage avec ses mains et se détourne de Joao).*.je ne veux que dormir... »*

João (la retenant par les cheveux) : *« Dormir ?....*

10.Maria en plan poitrine, face caméra, le visage de Joao est contre le sien au 2nd plan.

João : *« Dormir ?...non ! Ouvre les yeux, regarde ! Tu ne vois pas ? Tout va changer : le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0 et le 1 va devenir 2. Tout va changer, le vrai devient le faux, le faux devient le vrai, celui qui tue maintenant devient celui qui sauve...*(il lâche Maria et se lève, un panoramique ascendant l'accompagne)*...Tu vois pas ? Tout va commencer !* (Maria traverse très rapidement le champ prête à se jeter du haut de l'immeuble mais de nouveau, il la retient).

11.Maria en plan moyen tombe par terre.

Maria (criant) : *« Non ! »* (elle se met sur le dos, de chaque côté de son corps, les jambes de João).

12.Contre plongée (caméra subjective) : João, face caméra sort son arme et la pointe vers la caméra.

João : *« Tu veux mourir, c'est ça ? d'accord !....*

13.Retour au plan 11. Maria se recroqueville autour de la jambe de João.

João (off) : *« ...mais c'est pas Dieu qui va te sortir d'ici...*

14.Retour plan 12.

João : *« C'est moi ! »*. Il se penche vers la caméra.

15. En plan américain de profil, Joao a attrapé Maria par le cou et la menace de son arme. Sur la bande son : des bruits de feux d'artifices. Panoramique ascendant, feux d'artifice. Maria respire profondément. Il pose son arme sur le cou de Maria.

João *« La balle va entrer ici, tu ne vas rien sentir...*
16.Un feu d'artifice qui monte dans le ciel (panoramique ascendant).
17.Retour plan 15.
João : *« C'est quand tu veux ! »*
18.Plan d'ensemble : la baie de Rio illuminée.
19.Maria en gros plan, l'arme sur son cou. Joao en amorce sur la droite.
20. Joao en gros plan, Maria en amorce.
João : *« Allez ! C'est quand tu veux ! Dis ! »*
21.Plan large : sur la plage de Rio, des Mères-de-Saint chantent.
22. Retour plan 19. Maria est tendu.
23.Retour plan 20.Joao.
24. Retour plan 19. Maria.
25. Retour plan 20.Joao.
26.Le revolver en gros plan.
27. Un feu d'artifice dans le ciel.
28.Plan d'ensemble : la baie de Rio et les feux d'artifices.
29.Des feux d'artifices dans le ciel.
30. Très gros plan de Maria qui sourit.
31.Joao et Maria au 1er plan en plan américain, s'embrassent. Feux d'artifices au 2nd plan, la baie illuminée. Joao lève son revolver et tire. Ils tournent sur eux-mêmes, serrés l'un contre l'autre.
João : *« Plus personne ne meurt sur cette terre, plus personne ne meurt dans cette ville... »*
32.Le revolver en gros plan : il tire, panoramique ascendant : un feu d'artifice.
João (off) : *« Plus personne ne meurt dans ce pays »*
33.Retour plan31.Maria et Joao.
João : *« Tu sais quel jour on est aujourd'hui ? »*
34. Plan d'ensemble : la baie de Rio.
João (off) : *« Aujourd'hui, c'est le premier jour ! »*

Dans cet extrait où apparaissent, au plan 21, les *mères-de-Saints* qui dansent pour vénérer les dieux, nous assistons à la rencontre de deux « orphelins ». En effet, deux figures paternelles ont disparu de l'univers des protagonistes qui croisent leur chemin sur le toit d'un immeuble de Rio. Maria vient de rompre avec Pedro, son compagnon, dont on ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'il est assez âgé pour être son père. Il va d'ailleurs lui dire, avant de la quitter « tu es encore une enfant ». João, lui, vient de perdre Vovo (littéralement « papy »), son compagnon de cellule, dont on ne sait pas grand-chose non plus, si ce n'est qu'il possède une théorie sur le passage à l'an 2000, théorie qu'il transmet à João et que celui-ci transmet à son tour à Maria dans cet extrait : *« Tout va changer : le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0 et le 1 va devenir 2. Tout va changer, le vrai devient le faux, le faux devient le vrai, celui qui tue maintenant devient celui qui sauve... »*. C'est l'absence du père - ou de sa figure emblématique - qui préside à la rencontre de João et Maria, c'est à Dieu-le-Père que veut se remettre Maria alors qu'elle tente de se suicider (en regardant le Christ en pierre apparaissant au plan 6) et c'est la figure paternelle de Vovo qu'invoquera un

peu plus loin, João, heureux de définir ce moment comme étant celui du « premier jour ».

Remarquons maintenant, les personnages principaux s'inscrivant dans une filiation divine : Gabriel (17), grâce à la requête de sa mère est le protégé, donc le fils, d'*Ogum*. Vadinho (19) qui revient du monde des morts, est fils d'*Exu*, diablotin jouisseur et farceur. Zumbi comme Ganga Zumba (24) sont les fils de *Xangô*. Reprenons chacun de ces personnages et des divinités qu'ils évoquent en nous interrogeant sur leur filiation naturelle :

Tableau XXXVI : Les Dieux et la question du père

Les personnages et la question du père	**Les divinités protectrices**[199]
Gabriel : orphelin de père, assassiné alors qu'il n'est qu'un enfant, sa mère confie à Ogum, le soin de « fermer son corps »	**Ogum** : guerrier au grand cœur, il est assimilé à Saint Georges qui tua le dragon. Il est le premier à se manifester dans les *terreiros* [200]et ouvre le chemin aux autres divinités.
Vadinho : Flor , sa femme, le soupçonne (à tort) d'être le père de enfant illégitime d'une autre femme	**Exu** : farceur, joueur, buveur, coureur de filles, dieu de la fertilité. injustement assimilé à Satan, il a de multiples visages et est le gardien du seuil. Il accompagne tous les dieux et matérialise leur pouvoir. Ignore les barrières, frontières et limites
Zumbi : fils de Gongoba et de père inconnu du spectateur, il devient le fils spirituel de Ganga Zumba, lui-même figure de Xangô.	**Xangô** : Fils aîné d'Oxalà (divinité associée à Jésus-Christ). C'est est le dieu de la guerre et des jeux viriles, synonyme de virilité. Son emblème est la hache ou la massue. Maître du feu et de la foudre.

Nous pouvons constater, là aussi, une problématique filiale - ou paternelle - importante dans la défaillance qui la sous-tend : Gabriel n'a plus de père, Vadinho est peut-être le père d'un enfant illégitime, Zumbi n'a pas de père et est le fils direct d'un Dieu. Les divinités associées aux personnages viennent, comme nous pouvons le constater, combler les failles sur lesquelles se constituent les personnages : Ogum est le plus fort, puisqu'il traque les forces du mal (rappelons que le père de Gabriel

[199] Données recueillies dans S. BRAMLY Macumba, Forces noires du Brésil « entretien avec une Mère des Dieux », Albin Michel, Paris, 1981.
[200] Espace dans lequel se déroule la cérémonie rituelle.

est assassiné par la pègre). Exu est le dieu de la fertilité et Xangô le fils d'Oxalà, le premier et plus puissant des *orixas.* La transmutation du pauvre, en noble - en Orixa ou en fils d'Orixa - vient corroborer l'idée d'un pouvoir propre à la classe populaire qui réclame le plus souvent à la religion ce que l'Etat lui refuse : la protection de sa vie.

Le carnaval et le candomblé possèdent de nombreux points communs. Le plus important étant sans doute celui de rendre possible dans un espace-temps spécifique, la transmutation du pauvre en noble. Et par conséquent, d'inverser, pour un moment, l'ordre de la société. Dans le *sambadrome*, ce sont les pauvres qui défilent en habits de roi, dans les *terreiros*, ce sont les mêmes qui deviennent, grâce à la transe et à la possession, des dieux ou des *Orixas*. Pourtant, le destin statutaire des personnages est rarement réellement bouleversé par ces expériences. L'inversion est de courte durée, la fête et la cérémonie n'ayant pas les mêmes objectifs que la révolution. Et il s'agit alors davantage d'investir le déguisement , l'habit de cérémonie ou l'attitude rituelle en se gardant bien de chercher à exprimer la tristesse qui tente de s'y dérober. A moins - qui sait - que la tristesse ne soit elle-même qu'une feinte de plus comme l'exprime la mélodie du clown triste : « *j'ai déchiré mon déguisement de clown fait de lacets et de ballons / j'ai caché mes rires au fond de mon cœur/ j'ai essayé de pleurer mais personne n'a cru en mes larmes / j'ai essayé d'aimer mais mon amour n'est pas venu (...) la vie est comme ça, la vie est comme ça (...) j'ai acheté un déguisement de Pierrot (...)».*

2. Le foot et le jeu : espaces masculins de l'affrontement et de la perte

Le jeu de hasard - comme le très populaire *Jogo do bicho*[201] (ou « jeux de la bête ») , ou comme la roulette - les jeux d'adresse - comme le billard - ou les jeux sportifs - comme le football - sont des figures récurantes au sein de notre corpus. L'annexe 12 rapporte différents films du corpus, au sein desquels, ces figures se présentent de façon intéressante pour l'analyse de problématiques identitaires. Remarquons un premier élément qui se dégage de cet ensemble de films : le lien explicite entre le masculin et l'espace du jeu. De l'enfant à l'homme mûr en passant

[201] Le *Jogo do bicho* (traduction : jeu de la bête) est une loterie animalière.

par l'adolescent ou le jeune adulte, c'est le sexe masculin qui est essentiellement représenté au sein de cet espace du jeu. Le deuxième élément intéressant à être rapporté et analysé est le lien entre le jeu et la perte ou la mort.

A. L'homme et son espace

L'espace du jeu, situé le plus souvent hors de la maison, est essentiellement un espace masculin. Lorsque très rarement nous assistons à une partie disputée entre un homme et une femme, comme c'est le cas de la partie de dame entre Leonora et Ascanio, dans le film Tieta do Agreste, il s'agit de prélude au discours amoureux. Le plus souvent, les hommes s'affrontent entre eux, dans cet espace. Pourtant, nous pouvons y déceler parfois, en creux, la présence de la femme. Une présence qui donne le sens que prend cet espace au sein des relations hommes - femmes. En effet, à la lecture de l'annexe 12, nous pouvons décider de regrouper, pour commencer, tous les films dans lesquels se présente le schéma de base suivant : une femme cherche un homme qui en fait est au billard, au foot ou aux cartes. Nous retrouvons dans ce regroupement faisant de l'espace du jeu une partie de cache-cache entre les hommes et les femmes, Rio 40°(1), Vidas Secas (3), A Falecida (8), Dona Flor ... (19). Dans ces films, peuvent être relevés des dialogues révélateurs du sens du jeu pour chacun : Quinca (1), qui a perdu de l'argent dans une partie de cartes, est parti acheté un coq pour monter un ring de combat de coq tandis que sa femme le cherche et finalement s'exclame : *« rends ce coq, je ne te donnerai pas l'argent, c'est moi qui l'ai gagné* ». Ce dialogue illustre le combat qui se joue entre l'homme - qui perd au jeu - et tente d'entraîner dans sa perte la femme - qui elle gagne de l'argent - .Fabiano (3) va perdre l'argent du ménage dans une partie de cartes malheureuse qui le conduira à passer la nuit en prison. Sa femme Vitoria soupire à la fenêtre « *à quoi bon travailler ? on a même pas de quoi manger ! Tout perdre au jeu ! Il ne manquait plus que ça, tout est déjà sec ! »*. Le jeu est considéré comme un malheur de plus qui s'abat sur la famille qui se débat déjà contre la sécheresse du Sertão. Tandis que sa femme Zulmira (8) se meurt, Antonio pense au match de foot et lui dit *« des fois, je t'envie. Tu ne t'intéresses pas au foot, tu ne connais pas qui est Adémir* (un footballeur) *tu n'as pas ces inquiétudes.... »*. Là encore, le goût pour le jeu - le match de foot - est décrit par l'intéressé comme un

accablement qui vient se rajouter aux difficultés quotidiennes liées à la perte d'emploi. A la mort de Vadinho (19) tandis que son corps est veillé, une amie de Flor murmure à d'autres femmes, *« Il n'a jamais porté son alliance, il la tapait et jouait au jeu de la bête »*. Le goût pour le jeu est présenté, dans l'ordre croissant des fautes commises , comme ce qui condamne définitivement Vadinho à être un mauvais mari. C'est cette même figure du mauvais mari qui se trouve implicitement évoqué dans le film O Quatrilho. Dans ce film, qui raconte l'histoire de deux couples d'immigrés italiens dans le sud du Brésil - essentiellement au travers de deux portraits de femmes - , les couples vont se défaire pour reformer avec le partenaire de l'autre couple un nouveau couple. Comme dans le jeu de carte donnant le titre au film, il s'agit de regarder les cartes que chacun possède en main et de trouver - à n'importe quel prix - le bon partenaire. Mais les cartes de la vie cessent-elles un jour de nous être nouvellement attribuées ?

D'autres fois, les femmes sont l'enjeu malheureux d'une évocation ou d'une action liée à un moment du jeu ou à un représentant du monde du jeu. C'est le cas de Amuleto de Ogum, où la femme d'un procureur est assassinée malencontreusement à la place d'un gros bonnet, tandis que l'assassin se faisait passer pour un vendeur de billet de loterie du « jeux des bêtes ». C'est le cas également, dans A Falecida, de Nancy la fille d'un grand patron de la loterie du « jeu de la bête » qui est écrasée entre un autobus et un tramway à la sortie du cinéma. C'est une femme qui préside à la loterie cannibale de Venceslau (12) et tire le numéro d'un homme puis d'une femme condamnés à plonger dans la piscine d'acide où gisent des morceaux de corps humains. Euridice, dans Orfeu, se fait complice du procès tronqué d'un pédophile, en acceptant de tenter de deviner dans quelle main se trouve une pièce de monnaie. *« Si tu devines dans quelle main se trouve la pièce, on donne Pedro Lacraia à la police (...)« Sa vie est entre tes mains... »* lui dira Lucinho, l'organisateur du procès.

Lorsqu'il reste essentiellement partagé par les hommes, l'espace du jeu est celui dans lequel se retrouvent d'autres éléments emblématiques de l'univers masculin, à savoir, l'alcool et armes. Os Fuzils, O Dragão da Maldade... Os Matadores, Baile Perfumado Ação entre Amigos établissent tous ce lien entre le masculin, le jeu l'alcool et/ou les armes, comme le synthétise le tableau ci-dessous :

Tableau XXXVII : Le Jeu comme univers masculin

Films	Jeux	Présence d'alcool et armes	Affrontement
Os Fuzils	Remonter un fusil, les yeux bandés	Alcool : l'eau-de-vie constitue le gain du jeu. arme : le fusil remonté	Affrontement d'adresse entre deux hommes : Gaùcho et Pedro
O Dragão da Maldade...	Partie de Billard	Alcool : l'eau-de-vie et la bière. Arme : Revolver de Matos est visible	Affrontement verbal entre deux hommes : Matos et le Professeur
Os Matadores	Partie de Billard	Alcool : Mucio boit avant de jouer son tour Armes : Mucio retourne le revolver du client contre lui et le menace	Affrontement musclé entre deux hommes : Mucio le proxénète et un client qui refuse de payer
Baile Perfumado	Partie de cartes.	Alcool : la bouteille d'eau-de-vie sur la table Armes :tous sont armés.	Affrontement ludique entre deux hommes : Lampião et João Liborio
Ação entre Amigos	Combat de coqs	Alcool : les quatre amis se retrouvent à la buvette du bar où se déroule le combat.	Affrontement visuel entre deux hommes : Correia, le tortionnaire et Miguel le torturé

Dans cet espace, la mise en scène de l'affrontement à autrui ou d'un rapport à la chance va constituer un lieu privilégié dans lequel l'homme vient puiser le sentiment de sa masculinité. La partie de billards, présente dans divers films comme A Opera do Malandro ou Tieta do Agreste est souvent le support d'un affrontement verbal précédant d'autres affrontements plus physiques. L'extrait suivant, tiré de Dragão da Maldade ... illustre cette fonction d'étayage verbal que prend ce jeu :

<u>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</u>. La partie de billards.
0 :17 :17 à 0 :19 :43

Le Professeur et Matos jouent au billard et ont l'air d'être euphoriques.
1.Plan moyen. Au centre, une table de billard. Sur la gauche , Matos, la canne de billard à la main. Le professeur sur la droite s'apprête à tirer.
Le professeur (riant) : *« Goal ! ».*
Matos se rapproche de la table de billard et se prépare à tirer.
Matos : *« des belles femmes...y'en a plein la ville ! Vous devriez partir pour la ville ! »*
Le professeur *:« pourquoi chercher en ville ce qu'on a déjà ici tout près de nous ? »*
Les deux hommes rient. Matos tire. Le professeur se prépare à jouer.
Le professeur : *« c'est pas moi qui le dit c'est le peuple ! »*
Matos : *« Le peuple, le peuple ! »* (Il fait le tour de la table de billard)
Le professeur : *« Vox populi, vox déï »* (il tire et fait à son tour le tour de la table de billard)
Matos : *« qui vous a appris ce latin ? le curé ? »* (Il se prépare à tirer)
Le professeur : *« Tiens ! A propos de curé ! Vous savez qu'il tente de me persuader de me candidater pour préfet ? »*
Matos : *« ah oui ?* (il tire*)...alors vous serez mon grand adversaire politique ! Je vois d'ici , la tribune sacrée ! »* (les deux hommes éclatent de rire. Le professeur tire).
Matos *: « Alors vous allez devenir sacristain professeur ? »*
Le professeur *: « ah Matos, moi je ne suis au service d'aucun colonel ! »*
Matos : *« Professeur, je vais être élu préfet, après je serai député puis sénateur* (il tire*). Je vous trouverai du travail en ville, à la capitale, là vous recevrez vos salaires en temps et en heure !*
Le professeur (incrédule) *«Merci mon Dieu! Ici ça fait six mois que je n'ai rien touché ! »*
Matos : *« ne soyez pas pessimiste, nous allons entrer dans un cycle économique ! »* (il tire)
Le professeur (sur le ton d'une récitation scolaire) : *« les cycles que je connais sont celui du cacao, du café de l'or, des pierres précieuses, du sucre du pétrole et de la gomme ! ! ! ! »* (ils rient)
Matos (on peut remarquer qu'il porte un revolver) : *« Professeur, ce sont les dollars américains qui vont sauver ce pays!* » (il tire).
Le professeur : *« le pays où la poche des corrompus ? »(*Ils rient et le professeur chantonne : *« l'heure va bientôt sonner.... »)*
Matos (couvrant son chant par le sien): *« J'ai trop aimé, beaucoup trop .... »*
Le professeur et Matos chantent en choeur *: « ...beaucoup trop, ce que l'amour m'a fait souffrir personne ne l'a souffert... »* (Matos prend sa veste, le professeur tire).
Matos (chantant toujours et quittant le champ) : *« j'ai pleuré, j'ai perdu la paix... »* (le professeur pose la canne de billard)
Le professeur (l'interpellant hors champ) : *« Matos ! Le temps et l'eau-de-vie sont à mettre sur votre compte ! »* (Un panoramique sur la droite accompagne le professeur qui part s'installer à côté d'Antonio das Mortes de profil et impassible, assis à une table, face à sa bouteille de bière, le professeur se sert de la bière et rit).

Nous pouvons constater, dans cet extrait, que malgré les rires - dus à l'eau-de-vie dont le Professeur fait référence dans sa dernière tirade - que les deux hommes s'affrontent davantage au niveau des idées qu'au niveau de la partie en elle-même. En effet, dans ce plan séquence, se trouve engagé l'idée d'un espace trop petit pour que ces deux hommes s'y trouvent au même moment. Les deux hommes aiment la même femme et c'est Matos qui a deux reprises tente d'expulser du village, son « *adversaire politique* », le Professeur : « Vous devriez partir pour la ville ! », « Je vous trouverai du travail en ville... » . Mais le Professeur, s'il assume implicitement son amour pour Laura (*« pourquoi chercher en ville ce qu'on a déjà ici tout près de*

nous ? »)en chantonnant avec Matos les souffrances de l'amour, se pose réellement en adversaire politique en faisant de Matos un portrait d'homme corrompu (« ...*la poche des corrompus... »*) et au service du colonel Horacio (*« ah Matos, moi je ne suis au service d'aucun colonel !*). La sortie de champ de Matos équivaut à sa proche éviction de la diégèse : il n'est pas un homme assez courageux pour assumer son choix amoureux et sera tué par la propre Laura qui ne pourra supporter sa lâcheté. Quant au Professeur, il peut boire à la même bouteille qu'Antonio das Mortes, lui qui comme le tueur de cangaceiros éprouvera son amour et sa foi en l'homme du peuple.

Le match de foot va également être l'espace masculinisé de l'enfance et l'adolescence comme l'illustrent Sabado, Central do Brasil ou Alma Corsaria dans lesquels des jeunes gens s'affrontent autour d'un ballon. Four days in September, possède une référence très explicite au moment d'exaltation collective que représente un match de foot. L'ambassadeur Elbrick, pris en otage, va être libéré dans la foule des personnes à la sortie d'un match de foot du Maracanã. La foule est dense et permet aux ravisseurs de se fondre dans celle-ci tandis qu'Elbrick retrouve le sentiment de s'appartenir à nouveau. Plus intéressant est le propos que soutient A Falecida. Dans ce film, un homme découvre que tandis qu'il ne pensait qu'au foot , sa femme Zulmira, maintenant décédée, le trompait avec un grand nom de la ville. A son enterrement, ses amis s'étonnent de ne pas voir le mari dont ils ignorent le nouveau tourment :

A Falecida - Extérieurs jour - l'enterrement de Zulmira
1 :31 :28 à 1 :31 :46

1. Plan américain : quatre amis d'Antonio, le mari de Zulmira, suivent l'enterrement face caméra (travelling arrière d'accompagnement).
L'un d'eux : *« Où s'est encore fourré ce mec ? »*
L'autre : *« Il est même pas à l'enterrement de sa propre femme ! »*
Un autre : *« Il doit être en retard... »*
L'autre : *« J'ai vraiment pitié de Toninho... perdre sa femme et en plus la vieille du match Vasco - Fluminense !... »*
Un autre : *« C'est pas facile ! Rater un match aussi décisif que celui-là pour le championnat ! »*

Où est donc passé *« ce mec »* ? le plan final du film répond à cette question. Nous y retrouvons, assis sur les gradins du Maracanã, Antonio. Dans ce lieu temple

du football, il pleure la mort de sa femme. Comment comprendre son absence lors de la cérémonie d'adieu à celle qu'il pleure et qu'il a aimé ? Dans le stadium, lors d'un match de foot, c'est le sentiment d'être un homme qu'il vient chercher - lui, qui vient d'apprendre que sa femme le trompait - . *«(...) perdre sa femme et en plus à la veille d'un match »* fait de cet homme, aux yeux de ses amis, un être pitoyable. Que peut alors faire Toninho pour se convaincre qu'il n'a perdu « que » sa femme et pas le match de foot ? l'affrontement mis en scène par des équipes de football, et qui donc est un affrontement collectif, trouve un écho individuel, intime chez Antonio qui trouve en lui-même des sentiments contraires qui se disputent. Car l'argent que l'amant de sa femme a donné pour l'enterrement de celle-ci, si Antonio écoeuré ne l'a pas investi dans le cercueil luxueux, il le jette, en pleurant, par-dessus les gradins du stadium.

La partie de cartes est un autre jeux où la figure de la masculinité est éprouvé. Le film Baile Perfumado, dont est tiré l'extrait suivant, illustre ce propos. Dans cet extrait, Lampião entouré de ses cangaceiros, disputent avec João Liborio, un puissant « colonel » de la région, une partie de poker. Mais le dialogue qu'ils instaurent en dit long sur les raisons dont les deux hommes disposent pour jouer ensemble.

Baile Perfumado. Extérieurs jour. La partie de poker

0 :51 :34 à **0 :53 :10**

1. Autour d'une table en plein air, Lampiao, en plan moyen, 2 autres Cangaceiros face-à-face , João Liborio face à Lampião et un homme debout derrière lui. Lent panoramique vers la droite.
J.Liborio *:« Capitaine Virgulino si ce que je vous ai ramené vous plaît, j'ai encore autre chose pour vous. »*
Lampiao *:« Chico do Coqueiro m'a dit que vous étiez un peu pressé de traiter avec moi. »*
J.Liborio *« C'est une affaire un peu compliquée, mais quand on vous connaît comme je vous connais on sait que vous n'aimez pas qu'on tourne autour du pot.. »* il regarde ses cartes et rajoute *« Je passe »*
Lampiao *: « Dans ce monde on a peu d'amis et des ennemis on en a trop. Colonel vous êtes de mes amis, pas de détours, vous pouvez parler comme il vous convient. »*
2. Lampiao, est de profil, l'autre cangaceiro de face en plan poitrine
Le cangaceiro: *« Une carte, »*
Lampiao : *« Une autre »*
3 Cangaceiro de dos en plan américain , J;Liborio de profil, l'homme debout de profil, moitié du visage du cangaceiro de face sa la gauche. La caméra tourne toujours autour d'eux.
J ;Liborio : *« Eh bien, c'est cette affaire délicate concernant Antonio da Serra ... »* Panoramique vers la droite.
4 Reprise du plan 2
Lampiao : *« Racontez, je sais que cette histoire ne date pas d'hier et la vérité sur cette affaire m'intéresse... »*
5. J.Liborio plan taille à gauche de profil. Un cangaceiro de face, une bouteille d'alcool au centre. On aperçoit le bras de Lampião , une partie du dos d'un cangaceiro, . A l'arrière le fleuve.
J.Liborio : *« Zé de Zito l'a dénoncé en échange de quelques services.. »*
Lampião (off)*: « Vous bluffez ? »*
J.Liborio : *« Vous payez pour voir ? »*
6. Lampião de profil vers la gauche en plan serré . Il dit : (Panoramique vers la droite)

« Pas encore Colonel.. Alors comme ça Zé de Zito a adopté ces pratiques-là ? »

7.Plan serré Lampião à gauche au 2nd plan (3 /4 profil) Au 1er plan le dos d'un cangaceiro qui crache par terre. J.Liborio au centre. Panoramique vers la droite.

Liborio : *« Vous savez je me suis toujours méfié de* Zé *malgré le respect que j'avais pour le vieux, son père.»* Lent panoramique vers la droite.

8. Au 1er plan, en plan taille, le dos d'un cangaceiro. 2nd plan, J.Liborio à gauche. L'homme debout derrière lui. A l'arrière-plan le fleuve et la colline verdoyante. Panoramique vers la droite.

9 **Lampião** (en plan serré de profil tandis que panoramique vers la gauche) :

« Cette histoire, j'en fais mon affaire. Maintenant, je paye pour voir ! »

10. Plan serré, 1er plan Liborio, profil vers la gauche, à côté de lui un cangaceiro.

Un cangaceiro : « *Alors ? »*

11. Plan serré sur la bouteille , l'argent, les verres les cartes sur la table.

12. Au 1er plan, dos d'un cangaceiro. 2nd plan Lampião et J Liborio de profil. Panoramique vers la droite.

J.Liborio: *« 20 mon capitaine »*

Lampiao *« Veinard ! »* à son camarade cangaceiro : *« Et toi Quinta-Feira? »* Panoramique vers la droite. il rajoute *« Je paye le double !.* »

Lampião et J.Liborio se serrent la main.

13. Plan serré de la table. La main de J.Liborio soulève la bouteille sous laquelle se trouve une liasse de billets Il prend les billets.

Dans cet environnement uniquement occupé par des hommes, Lampião le cangaceiro et João Liborio le colonel s'entretiennent - par le biais d'une partie de cartes leur permettant de s'affronter verbalement à l'aide de répliques qui viennent ponctuer leurs paroles - d'une affaire d'homme. Cette affaire concerne un paysan (plan 3) dénoncé par Zé de Zito (plan 3 à 7) un autre colonel, dont la filiation au père est évoquée (plan 7) et dont les pratiques sont réprouvées par le code des deux joueurs (plan 6, 7 et 9). Il est important de préciser que la façon dont Lampião entend faire de cette affaire la sienne, va être d'émasculer Zé de Zito. Le rapport au masculin atteint ici son comble puisqu'à partir d'une partie de cartes s'élabore l'idée de corriger un homme en l'amputant de son sexe.

B. Le jeu, espace de perte et de mort

Dans cet espace ludique où l'homme tente de se tenir à l'écart de la femme et puiser un sentiment de masculinité, que peut il être dit des enjeux, des pertes et des gains de chaque partie ? Si nous reprenons un à un les dix-neuf films de l'annexe 12, nous constatons que de façon presque exclusive, la perte ou la mort sont liées à toutes ces parties. Regroupons les jeux représentés, pratiqués ou évoqués dans ces films afin de clarifier notre propos.

1°) Les combats de coqs :

Les coqs n'apportent pas l'argent escompté : Quinca de Rio 40° se voit contraindre à rendre le coq censé lui apporté de l'argent (*« rends ce coq, je ne te donnerai pas l'argent »* dira sa femme. Leur querelle se terminera par la disparition du coq qui s'échappe vers d'autres horizons. Dans Ação entre amigos, c'est autour d'un ring de combat de coqs que Miguel, Eloi, Paulo et Oswaldo reconnaissent leur ancien tortionnaire. Un des coqs appartient au tortionnaire et perd son combat. (*«son coq a perdu. sa chance a tourné ! »* dira Miguel).

2°) Les parties de cartes :

Parce qu'il se laisse convaincre, par un soldat, de disputer une partie de cartes qui tourne mal, Fabiano, de Vidas Secas termine sa nuit en prison (*« fils de pute, c'est de ta faute si on a perdu »* va lui dire le soldat avant de le frapper). A la suite d'une partie de cartes, les militaires avides de paris de Os fusils, parient que l'un d'eux réussit , de là où se trouve à tirer sur un veau qui meugle un peu plus loin. C'est finalement le paysan qui tentait de ramener le veau qui est atteint par la balle et qui meurt (*« il n'y a qu'une solution, cacher le corps et effacer la marque de la balle... »* se disent les militaires en imaginant ce qu'ils vont raconter à la population). Les couples de O Quatrilho jouent la partie de leur vie, à l'image d'une partie de cartes entraînant séparations et rancunes (*« on dirait le jeu du Quatrilho, les cartes en main, chacun cherche un nouveau partenaire »* résume le prêtre en apprenant la nouvelle de la séparation des couples). La partie de cartes disputée par Lampião et João Liborio, dans Baile Perfumado, va être à l'origine de l'émasculation de Zé de Zito.

3°) Les parties de billards :

Les parties de billards, constituent dans l'ensemble, des moments de pauses précédant ou succédant aux ruptures, aux renversements de situations ou à la mort. Antonio, dans A Falecida vient de perdre son travail tandis qu'il joue au billard et s'exalte à propos du foot. Matos et le Professeur dans O Dragão da maldade, s'affrontent joyeusement au billard alors que bientôt le village sera sens dessus dessous. Dans A Opera do Malandro, Max se retrouve au billard avec un vieil ami qui lui reproche d'avoir changé. Le proxénète et futur tueur à gage de Os Matadores, Mucio, joue tranquillement au billard lorsqu'une fille lui annonce qu'un client refuse de payer ses services. Cette annonce provoquera bagarres et menaces de mort. Dans Tieta, des hommes du petit village jouent au billard juste avant la querelle entre Elisa et son mari et juste avant l'arrivée, telle une tornade, de Tieta excédée d'avoir attendu en vain son neveu et amant, Ricardo.

4°) Le football :

Le football est souvent associé à une perte. Les adolescents de Alma Corsaria terminent leur partie, par la mise à nu de l'un d'entre eux. Aimar se fait raquetter ses baskets par un des jeunes qui joue au foot sur le toit de l'immeuble de Sabado. Waldomiro, de Rio 40° se fera expulsé du stadium où se déroule un important match de foot. La partie de ballon qui rassemble dans Central do Brasil, Josué et ses frères annonce le proche départ de Dora. Enfin, la libération de l'ambassadeur Elbrick en pleine sortie de match annonce la capture puis l'exil - la sortie du territoire - des militants de O Que é isso Companheiro.

5°) et d'autres jeux...

Le « jeu de la bête » est associé à la pègre et à la mort : dans A Falecida, Anacleto, un grand patron de ce jeu perd sa fille, dans O Amuleto de Ogum, Chico déguisé en vendeur de billets de ce loto, assassine en pleine rue, la femme d'un procureur. Vadinho, le mari de Dona Flor, réputé affectionné ce jeu, vient de mourir. La loterie cannibale de la famille de Venceslau, dans Macounaïma, nous offre le spectacle de corps désagrégé. Un autre jeu de hasard, celui que Lucinho, dans Orfeu, propose à Euridice - découvrir dans quelle main se trouve une pièce - condamne un homme à mort. La roulette du casino de Dona Flor est finalement actionnée par un mort : Vadinho en personne, revenu de l'au-delà et toujours généreux à faire gagner ses anciens copains de jeux.

Ce premier chapitre nous a permis de souligner que, dans son rapport à l'environnement, le sujet déploie et éprouve son identité à l'intérieur d'un champ qui lui renvoie, en écho, des fragments de ce dont est constitué son identité. Etre clivé et dédoublé, tentant de dépasser l'absence et la mort, empruntant un chemin qui le fait passer de ce qu'il est à ce qu'il redoute ou ce qu'il désire, les personnages de notre corpus illustrent dans les feintes qu'ils adoptent ou dans les alibis derrières lesquels ils se cachent pour danser ou jouer, la part d'étrangeté tour à tour recherchée et repoussé qui les constitue. Car « dans la mise en jeu de soi-même, il y a comme en permanence (...) une sorte de dissociation antagoniste qui fait précisément tout le sel et le charme de l'entreprise, une part (...) tend vers la victoire (...) une autre part (...) aspire sournoisement et comme par défi à la défaite (...) »[202] C'est précisément cette part qu'il convient d'interroger maintenant, et plus exactement, cette coupure parfois brusquement mise en évidence entre le monde - le champ - et le sujet qui s'y sent étrangement étranger.

[202] L. ALLAIN, Dostoïevski et l'Autre, P.U.F, Lille, 1984 p. 15.

CHAPITRE 2
CHAMP IDEOLOGIQUE : STRATEGIES IDENTITAIRES, « ...*ENTRE EXISTER ET SE CHOISIR »*

« Pour la réalité humaine, il n'y a pas de différence entre exister et se choisir »

Jean-Paul Sartre

Par « champ idéologique », nous entendons ici, l'espace - cinématographique - dans lequel vont se manifester les systèmes de croyances plus ou moins rationalisés, présent dans toutes sociétés et qui fournissent une explication cohérente de la réalité sociale et naturelle[203]. C'est cette acception partielle du concept d'idéologie[204] qui nous servira de réflexion, pour mettre à jour et tenter d'analyser les stratégies identitaires des personnages de notre corpus. Nous avons, jusqu'à présent, fait état d'une analyse descriptive des phénomènes identitaires étudiés au sein du cinéma brésilien. L'analyse stratégique est le complément indispensable de cette première analyse, dès lors que les conduites humaines individuelles ou collectives constituent un objet d'étude[205]. Mais commençons par définir ce que recouvre la notion de stratégie identitaire. Nous adoptons, pour ce faire, la définition qu'en donne Taboada - Leonetti : « la notion de stratégie, qu'elle soit comprise comme "un ensemble de disposition prises par des acteurs pour atteindre un but donné " (Larousse) ou, par références à la théorie des jeux en mathématiques, comme un " ensemble de décisions prises en fonction d'hypothèses faites sur les comportements des partenaires " (définition qui a l'avantage d'introduire

[203] H.MENDRAS, Eléments de sociologie, Armand Colin, Paris, 1975, p. 253.

[204] Concept qui possède une longue histoire, puisque ce mot est employé pour la première fois en 1796 sous la plume de Destutt de Traçy qui y conférait le sens d'une sciences visant à étudier la formation des idées. Marx et Engels vont reprendre à leur compte cette notion, devenue péjorative, et vont lui donner le sens de système d'idées et de représentations qui, contrairement à l'illusion qu'il donne, est déterminée par la réalité, puisque en étroite dépendance avec la façon dont les hommes produisent socialement leurs moyens d'existence. L'idéologie devient le produit de mécanismes sociaux et économiques. Le terme évolue ensuite entre deux acceptions : il est une construction intellectuelle servant à légitimer des intérêts ; il est l'étude de tout système de représentation. La sociologie et l'anthropologie vont adopter le sens partiel du terme, qui peut être défini comme un ensemble social de représentation servant à expliquer la réalité mais servant également « d'armature interne aux rapports des hommes entre eux » cf. D.RIGOULET *in* BONTE- IZARD, op. cit p. 347. Voir également, pour l'histoire du concept, R.BOUDON, L'Idéologie, Fayard, Paris, 1986, chap. 2, p. 29 - 52.

l'idée d'interaction) suggère, dès lors qu'on l'applique aux phénomènes sociaux ou psychologiques, l'existence d'une certaine liberté d'action des acteurs sur de possibles déterminismes sociaux ou existentiels (...) [206]». C'est cette part de choix et de liberté par rapports aux assignations identitaires que nous étudierons dans ce chapitre, en gardant à l'esprit que les stratégies identitaires se mettent en place grâce à la coexistence de trois éléments : les acteurs - individuels ou collectifs -la situation dans laquelle sont impliqués les acteurs et les enjeux produits par cette situation ; enfin, les finalités poursuivies par les acteurs[207]. Reprenons l'ensemble des films étudiés, et demandons-nous ce qui est dit de la marge de manoeuvre que possède le personnage en proie à la fragilité de son identité et à la responsabilité de son être, demandons-nous quels discours idéologiques sous-tendent ce qui est dit . Nos personnages sont-ils représentés comme « condamnés à être libres » ?[208], Cette liberté se déguise-t-elle sous le mythe social de l'individu ou est-elle comprise en tant que pratique quotidienne ? [209]

[205] C. CAMELLERI et all Stratégies identitaires, PUF, Paris 1990, p. 31
[206] I. TABOADA - LEONETTI, « Stratégie identitaire et minorité : le point de vue du sociologue » *in* C. CAMELLERI et all 1990, op. cit. p. 49.
[207] Idem, p. 51
[208] J.P.SARTRE, L'Etre et le Néant, Gallimard, Paris, 1976, L'Existentialisme est un humanisme Nagel, Paris, 1970
[209] M. BENASYAG, Le mythe de l'individu, La découverte, Paris 1998 ; M. BENASYAG, D. SZTULWARK, 2000 op.cit

I. Exister : l'identité à l'épreuve des lieux, des événements et des rencontres

Nous l'avons vu tout au long de notre recherche, la fragilité de l'identité est l'épreuve à laquelle tentent de fuir ou à laquelle se trouvent confrontés les personnages de notre corpus. Identités fragiles et éphémères, nous pouvons repérer différents éléments, qui dans la diégèse, ont une fonction « intégrative » - fonction de renforcement identitaire - ou « désintégratrive » - fonction de dissolution de l'identité - de celles-ci. Ces éléments peuvent être regroupés en *lieux*, *événements*, et *rencontres*. L'annexe 13 rend compte de ces éléments. Il peut être délicat de tenter de démêler l'intrication de ces trois éléments dans leur fonction intégrative ou désintégrative. Nous avons pourtant fait afin de privilégier un des éléments pour en chercher les caractéristiques et les conditions d'apparitions. Nous avons réparti en annexe 13, ces différents éléments sous forme de tableau . Dans le tableau 13 a, nous avons procédé à une répartition du corpus de films étudié en fonction des principaux lieux dans lesquels se déroulent l'action - le sertão, la grande ville, le bidonville, le village et la forêt -. Le tableau 13 b, présente une répartition du corpus en fonction des principaux types d'événements agents d'action des films. Ces divers événements peuvent se regrouper sous trois grandes rubriques : l'homme face à la mort, l'homme face à sa conscience et l'homme face à sa condition sociale. Enfin, le tableau 13c, répartit le corpus de films à partir des trois grands types de rencontres présentes dans les films : la rencontre avec le « passeur » (c'est ainsi que nous avons nommé la rencontre avec un personnage dont la fonction essentielle est celle de délivrer un message vital pour le protagoniste), la rencontre amoureuse et la rencontre amicale. A partir des tableaux 13a, 13b et 13c, nous pouvons analyser maintenant les épreuves de l'identité et les stratégies identitaires mises en place, face à celles-ci.

1. L'identité à l'épreuve des lieux :

A partir de la lecture du tableau 13a, nous pouvons caractériser chacun des cinq principaux lieux , dans ce qu'ils représentent pour l'identité des protagonistes qui s'y trouvent.

A. Le sertão

A plusieurs reprises nous avons souligné l'impact de cet espace, caractérisé par l'absence de repères spatiaux, sur l'identité de celui qui le traverse. Errance physique et psychique, folie, mysticisme, violence et mort sont les principales menaces qui pèsent sur les personnages confrontés à ce territoire. Quel type de stratégie identitaire est mise en œuvre dans ce contexte ? Essayons de regrouper les éléments dont nous disposons à ce propos, dans le tableau ci-dessous :

Tableau XXXVIII : Sertão et stratégie identitaire

Traduction iconique ou verbale de la force désintégratrice du lieu	**Principales caractéristiques**	**Type de stratégies identitaires mises en place**
Morts des bêtes, des paysans, faim, errance des familles, « *on va pas continuer à vivre comme ça, à fuir comme des bêtes »* (Vitoria, 3) *« allons là où nos enfants pourront vivre »* (Dada, 35)	Manques de repères spatiaux et brouillage des frontières. Frontière ténue entre l'humain et l'animal.	• Affiliation (ex : Manoel à la recherche du sauveur Sebastião le mystique ou Corisco le cangaceiro, Deus e O Diabo...) • Rationalisation répétitive (ex chez Vitoria «*on est pas des bêtes »,* Vidas Secas) • Fuite vers l'horizon ou projection vers un ailleurs (Corisco e Dada, O Cangaceiro, Deus e O Diabo) • L'engagement altruiste (ex : conversion de l'ancien militaire Gaùcho qui devient défenseur du peuple - Os Fuzils- conversion de l'ancien militaire Lamarca qui devient guérillero - Lamarca - • Retrait (ex : l'évanouissement de Dora - Central do Brasil -)

L'extrait suivant de Corisco et Dada, illustre deux types de stratégies identitaires mises en place par le couple acculé aux mortifications du sertão :

<u>Corisco et Dada</u>. Extérieur jours. L'enfer du sertao.

1 :05 :36 à 1 :08 :48

1. Gros plan d'ossements d'une tête de bétail.

2. Des branches sèches.

3. Dada en plan taille, face à la caméra, son bébé dans les bras. Le bébé pleure. Dada essuie les traces de sang qu'un mystique a laissé sur son visage, en signe de baptême.

4. Plan moyen : Dada assise de profil avec son bébé . Corisco entre dans le champ, s'approche d'elle. Ils sont entourés de cactus et branches sèches.

Dada : *« Tu vois Corisco ! Tu vois ? Où qu'on aille, il n'y a que la douleur, la souffrance, la sécheresse et la faim. Et la traque du gouvernement. Quel tourment. Moi, je ne crois pas en ces mystiques du Cercle des Saints* (Corisco s'assied face à elle) *...ils blasphèment...*

5. Corisco en plan serré. Il regarde Dada hors champ (vers la gauche).

Dada (off): *« ...raconter qu'un pêcheur peut être un saint ! ! ! On aurait pas du faire baptiser le petit...*

6. Retour plan 4. Dada, le bébé et Corisco.

Dada : *« On aurait pas du ! Moi je ne crois pas en ce mystique ! »*

7. En légère plongée, Corisco en plan taille.

Corisco : *« Ecoute Dada, Dieu a donné pour mission aux saints de souffrir, t'entends Dada ?... de Souffrir pour la rémission des péchés des hommes...Mais avec moi, Dieu a été plus cruel. Dieu m'a donné pour mission, le sang dans la douleur des autres. Moi, je n'aime pas la souffrance de l'autre...*

8. Retour plan 1. Dada et le bébé.

Corisco (off) : *« C'est avec le sang que je vais nettoyer le mal de ce sertao... »*

9. Retour plan 7. Corisco.

Corisco : *« ...Chaque fois que je tue un flic du gouvernement, un autre surgit. Je le tue et un autre surgit encore. Je le tue et un autre surgit encore. C'est Dieu qui illumine mon tir et actionne mon doigt sur la détente du fusil...*

10. Dada et le bébé en plan serré.

Dada : *« Arrête ! Tu blasphèmes ! C'est Dieu qui t'a donné le feu de la justice mais c'est le diable qui fait que ce feu soit craché par ton fusil. Personne ne vient au monde condamné. Change ta vie, homme ! Partons vers une nouvelle vie. Allons au Mato Grosso où Dieu a répandu l'abondance et la générosité des eaux....*

11. Retour plan 7. Corisco.

Dada (off) : *« Partons ! »*

Corisco : *« Pas encore ! Ce n'est pas encore le moment de se retirer. J'ai encore beaucoup à faire dans ce maudit Sertao. Là, on va partir, mais partir à la rencontre de Lampiao à Serrote Preto...*

12. Retour plan 10. Dada et le bébé.

Corisco (off): *« ...Après on partira pour Bahia. »*

Nous pouvons repérer dans cet extrait, la frontière ténue entre l'homme et la bête (plan 1) entre le sacré et le profane (du plan 3 à 6) avant d'en arriver à une première stratégie identitaire, celle de Corisco (plan 7 à 9) qui consiste en une rationalisation ou tentative de justification logique de ce qui est vécu. L'identité de Corisco si elle est menacée, l'est par la volonté de Dieu. Dada, illustre un tout autre type de stratégie identitaire, la projection dans un ailleurs (plans 10 et 11) : pour survivre, il faut partir.

B. La grande ville

Dans la grande ville, l'identité est menacée par l'enfermement (O Beijo da Mulher Aranha, Lamarca, Alma Corsaria, Terra Estrangeira, O cangaceiro, Ação entre Amigos, Minuit) par l'exclusion (El Justiceiro, Cinema de Lagrimas) par l'agression physique (Rio 40°, Lamarca, Alma Corsaria, Ação entre Amigos, Central do Brasil, Minuit) par la perte de soi (Rio Zona Norte, O Desafio, A Falecida, Macunaïma, Um Trem..). Reprenons notre tableau synthétique, et regroupons à nouveau, les éléments dont nous disposons

Tableau XXXIX : Ville et stratégie identitaire

Traduction iconique ou verbale de la force désintégratrice du lieu	**Principales caractéristiques**	**Type de stratégies identitaires mises en place**
Prisons, agressions armés, menaces de morts, lieux d'errances et quêtes nocturnes	Frontières tranchées, espaces ouverts et fermés. Espaces de violences et de non reconnaissance d'autrui.	• Conformisations (mises en place de comportement conformes aux attentes de l'environnement. Ex, demande de réintégrer la prison, formulée par Tico, l'ancien cangaceiro, O Cangaceiro *« dehors c'est encore pire ! »)* • Anonymat (se fondre dans la foule et respect des règles établies. Ex, l'acceptation tacite du meurtre du délinquant par Pedrão, Central do Brasil) • Fuite et projection dans un ailleurs (ex : les histoires de Molina à Valentin - O Beijo da Mulher Aranha- le barrage de douane traversé de force par Alex - Terra Estrangeira -) • Retrait apathique (ex, dépression de Maria, Minuit, de Zulmira, A Falecida ou de Ada - O Desafio.

Outre ces diverses menaces, le protagoniste de la grande ville est aussi celui dont l'identité n'est jamais clairement cernée, comme l'illustre le court extrait suivant, issue du film Os Matadores.

Os Matadores. Intérieur Nuit. Japonaise ou chinoise ?.

0 :07 :01 à 0 :08 :06

1. Une chanteuse blonde en gros plan. Elle chante, tandis qu'un panoramique sur la gauche nous fait découvrir des couples qui dansent puis l'arrivée de Toninho et Alfredão qu'un panoramique accompagne jusqu'au comptoir du bar.

La chanteuse (chantant) : *« Cette dame a déjà été mienne et je ne suis pas le coupable de la séparation... »*

Toninho est au 1er plan ¾ face caméra, Alfredão est au 2nd plan, contre le comptoir. Toninho regarde et sourit hors champ.

2. Contrechamp : en plan moyen, parmi d'autres danseurs, une jeune asiatique en minijupe danse, collée contre un homme. Elle regarde face caméra et sourit.

3. Champ :Toninho et Alfredão au bar. Toninho sourit toujours, en mâchant du chewing gum. Alfredão le regarde et remarque son petit jeu.

4. Contrechamp : l'asiatique en gros plan qui sourit. Panoramique descendant sur sa minijupe et ses cuisses.

5. Retour plan 5. Toninho et Alfredão au bar.

Alfredão : *« Hé ! On est pas ici pour s'amuser ! Le chef n'aime pas ça, qu'on s'amuse ! »*
Toninho (sans le regarder) : *« J'fais rien de mal... »*
Alfredão : *« T'arriverai à enlever l'œil de cette chinoise ? »*
Toninho (sans le regarder) : *« Pas chinoise, Japonaise ! »*
Alfredão : *« C'est la même merde ! »*

Il est intéressant de noter que ce brouillage identitaire - s'agit-il d'une chinoise ou d'une japonaise ? - n'est qu'un écho métaphorique à un autre brouillage identitaire plus central dans ce film, celui d'être ou ne pas être un tueur. Dans cet endroit où il est dit qu'« *on est pas là pour s'amuser ! le chef n'aime pas ça qu'on s'amuse ! »* et ou pourtant Alfredão est censé être éliminé ce même soir par Toninho, nous voyons tout le sérieux mis à l'œuvre dans un comportement de conformisation[210] et de respect des règles établies. L'endroit est dangereux, une menace plane mais Alfredão évoque le chef, tout comme Corisco, autre tueur, dans l'extrait précédant, évoquait Dieu, et par cette évocation, le danger semble éloigné.

C. Le bidonville

Le bidonville est un lieu paradoxal. C'est un lieu d'agression armé (des enfants y sont torturés dans O Amuleto de Ogum, Chico y est assassiné par son ami dans Minuit et un pédophile est assassiné, tout comme Euridice et Orfeu dans Orfeu). Mais c'est surtout un lieu qui, grâce à la musique et au carnaval notamment (Rio 40°, Rio Zona Norte, Orfeu) et au type de relations solidaires qui y sont présentées (Rio 40°, Rio Zona Norte, Orfeu) est presque avant tout un lieu intégrateur d'identité.

[210] La conformisation est un des mécanismes de stratégie identitaire, les plus étidiés en psychologie sociale. Il consiste en la mise en place de comportement conformes aux attentes d'autrui. Voir entre autres, M. SHERIFF, « Influences du groupes sur la formation des normes et des attitudes », 1947in A. LEVY (dir) Psychologie Sociale. Textes Fondamentaux, tome I, Dunod, Paris, 1965, p. 222-240, S.E. ASCH « Influence interpersonnelle. Les effets de la pression du groupe sur la modification et la distorsion des jugements »,1951 *in* G. FAUCHEUX, S. MOSCOVICI., Psychologie Sociale théorique et expérimentale, Paris, Mouton, 1971. P. 235-245

Tableau XL : Bidonville et stratégie identitaire

Traduction iconique ou verbale de la force du lieu	Principales caractéristiques	Type de stratégies identitaires mises en place
Torture et assassinat : loi du plus fort. Lieux des marginaux et exclus de la villes. Lieu de la musique et du carnaval	Dureté de la vie. Esprit artistiques de ses habitants. Frontière ténue entre artistes et marginaux	• Conformisations (mises en place de comportement conformes aux attentes de l'environnement. Ex, l'acceptation passive d'Espirito dépouillé de ses chansons, Rio Zona Norte) • Anonymat (se fondre dans la foule et respect des règles établies. Ex, l'acceptation tacite du jugement du pédophile, Orfeu) • Déguisement (endosser un autre soi) , joie, fête et oubli de soi à travers la musique, l'argent, le rêve

Le bidonville, signalons-le, a une force identitaire des plus visibles, dans le sens où il est l'espace des Noirs et des métis. De ce fait, ce qui leur est communément associé - comme la musique, le carnaval et la superstition - s'y trouve du même coup, mis en valeur. Nous avons précédemment étudié la fonction et signification de ces espaces lorsque nous nous sommes interrogés sur les enjeux de l'identité, au chapitre précédent.

D. Le village

Entre le sertão, zone de folie et de mort, et la grande ville, zone de risque, le village apparaît souvent comme le lieu du peuple. Le lieu où l'identité populaire est, sinon valorisée, du moins interrogée. Dans les différents films étudiés, ce territoire peut être défini comme celui du basculement identitaire, dès lors qu'il est l'aboutissement d'un déplacement spatial qui a conduit le protagoniste a quitter le sertão, la ville, la forêt ou le bidonville. Schématisons ces passages à de nouvelles identités, dans les films cités (annexe 13, tableau 13a) :

- Carlos (Menino de Engenho) : enfant orphelin de mère → adolescent rompu aux séparations de la vie
- Paulo Martins (Terra em Transe): poète politicien → poète qui ne peut plus croire en la politique
- Marcia et Emilia (Matou a Familia...) : des amies → des amantes qui s'entre-tuent

- Paulo Honorio (São Bernardo) : un dépossédé → un dominateur fou de jalousie et de pouvoir
- Joana (Joana Francesa) : tenancière de maison close→gardienne de la morale
- Gabriel (Amuleto de Ogum) : simple mortel → immortel
- Vadinho (Dona Flor...) simple mortel → immortel
- João Fernandes (Xica da Silva) : un représentant de la cour → un appelé à rendre des comptes à la cour
- Gabriela (Gabriela) : une dépossédée du sertão → une belle femme convoitée par les hommes
- Francisco (Quilombo) fils d'esclave → Zumbi dos Palmares
- Lamarca (Lamarca) : militaire → guérillero au service de la révolution
- Tieta (Tieta do Agreste) : tenancière de maison close → riche veuve d'industriel
- Toninho (Os Matadores) : voleur de voiture → possible tueur à gage
- Abrahão (Baile Perfumado) colporteur → cinéaste
- Miguel (Ação entre amigos) homme politique → assassin de son bourreau
- Dora (Central do Brasil) : femme acariâtre → femme maternelle

Si nous considérons maintenant ces différents personnages au sein de cet espace et que nous nous attachons à dégager les principales stratégies identitaires qui sous-tendent ce basculement, nous allons retrouver, au sein du tableau ci-dessous, une stratégie principale, *la différenciation*.

Tableau XLI : Le village et les stratégie identitaires

Traduction iconique ou verbale de la force du lieu	**Principales caractéristiques**	**Type de stratégies identitaires mises en place**
Changement de comportement, de mode de vie (ex : Joana Francesa), d'apparence (ex : Gabriela) ou de préoccupation (ex : Miguel) des protagonistes	Basculement identitaire	• La différenciation (« ensemble de phénomènes par lesquels des personnes se déplacent vers de nouvelles conduites, de nouveaux espaces de vie, inventent de nouvelles dimensions de jugements ou d'évaluation relatives aux modes de faire et d'être avec autrui »[211])

[211] Définition donnée par G. Lemaine, citée dans J.KASTERSZTEIN *in* C. CAMILLERIet all 1990 op.cit. p. 39. Voir également G. LEMAINE « Inégalité, comparaison et incomparabilité : esquisse d'une théorie de l'originalité sociale » *in* Bulletin de Psychologie, 20, 1966, p.24 - 32 et G. LEMAINE « Social differenciation and social originality » *in* European Journal of Social Psychology, 4, 1974, p. 17 - 52.

Nous pouvons remarquer pour la plupart des personnages aux prises avec ce basculement identitaire, une forme de revendication d'une nouvelle place spécifique, prise dans ce territoire ou au cours de sa traversée. La plupart de ces personnages seront en quête de nouvelle considération de la part d'eux-mêmes ou d'autrui. Cela, qu'il s'agisse de la mise en place d'une identité considérée comme plus positive que la précédente (comme c'est le cas par exemple pour Joana (16)) ou moins positive (comme c'est le cas de João Fernandes (20) qui se retrouvant à devoir rendre des comptes à la couronne portugaise, remerciera néanmoins Xica, l'esclave responsable de sa chute, d'avoir été la figure de son destin).

E. La forêt

Comme le sertão, la forêt, se caractérise par une certaine absence de repères spatiaux pouvant représenter une certaine menace pour l'identité fragilisée par l'errance au sein de cet espace.

Tableau XLII Forêt et stratégie identitaire

Traduction iconique ou verbale de la force désintégratrice du lieu	**Principales caractéristiques**	**Type de stratégies identitaires mises en place**
Transformation de Macunaïma, mort de Jean l'otage des Tupinambas, errance d'Iracema, Angoisse d'Hans Staden	Risque d'anéantissement total ou partiel de soi	• Assimilation (« les acteurs sociaux impliqués vont non seulement tenter de faire admettre leur appartenance, mais faire en sorte qu'elle ne puisse plus être mise en cause (...) ils vont accepter l'ensemble des valeurs et des normes dominantes »[212]

Cette stratégie identitaire vise avant tout à exister, à survivre. Lorsque Jean (Como era Gostoso Meu Françês) s'épile, parle tupi et se conduit comme un tupinamba jusqu'au dernier moment de sa vie, nous pouvons déceler le même procédé qui est à l'œuvre - et qui paradoxalement semble être à l'opposé - dans le discours identitaire d'Iracema (Iracema, uma Transa Amazonica) qui affirme être une blanche. Dans les deux cas, il s'agit d'appartenir à celui qui détient le pouvoir d'enrayer la vie d'autrui.

[212] J.KASTERSZTEIN in C.CAMILLERI1990 op.cit, p. 35.

De même, Macunaïma, l'Indien Noir qui devient Blanc. Une interrogation subsiste dans ce dernier exemple : peut-on échapper à jamais, à ce que l'on est ?

<u>Macunaïma</u> - Extérieurs jours - l'étang de la bête mangeuse d'homme
1 :38 :41 à 1 :40 :38

1.Plan d'ensemble : Macunaïma assis sur un gros rocher au bord d'un étang.
2. Macunaïma en plan poitrine regarde hors champ (l'étang) intrigué, puis il sourit.
Macunaïma (se parlant à lui-même) : *« Rien de tel que l'eau froide pour faire passer mes envies ! »* (son visage se fige, interpellé par quelque chose dans l'eau).
3. Sous l'eau en plan moyen, une jeune femme nue qui nage (dos à la caméra).
4 . La jeune femme dans l'étang, la tête hors de l'eau.
Voix off du narrateur : *« cette très belle jeune femme, n'était pas une femme...*
5. Retour plan 3 : la femme qui nage sous l'eau.
Voix off du narrateur : *« c'était une Yara mangeuse d'homme, comme elle ne se montrait que de face et reculait sans se retourner, Macunaïma n'a pas vu le trou qu'elle avait à la nuque et qui permettait à cette perfide de respirer... »*
6. Macunaïma en plan taille de profil. Il retire sa chemise, son mouïraquitan, porte-bonheur qu'il porte autour du cou, et se prépare à sauter dans l'étang.
Macunaïma : *« jeune fille ! Jeune fille... »*
7. Retour plan 4. La jeune femme replonge dans l'eau.
8. Retour plan 1. Macunaïma se jette à l'eau.
9. Dans l'eau, là où a plongé Macunaïma, le short vert du héros et lentement du sang de plus en plus abondant.

Après avoir quitté sa forêt, sa famille, sa couleur de peau, il ne reste plus à Macounaïma de vivre réellement - et non plus métaphoriquement - la dissolution de son identité. La « *Yara mangeuse d'homme* » est emblématique du danger que représente l'effacement de toute singularité conduisant l'homme à rompre avec les siens en entreprenant un dangereux travail de déliaison et d'oubli identitaire originaire.

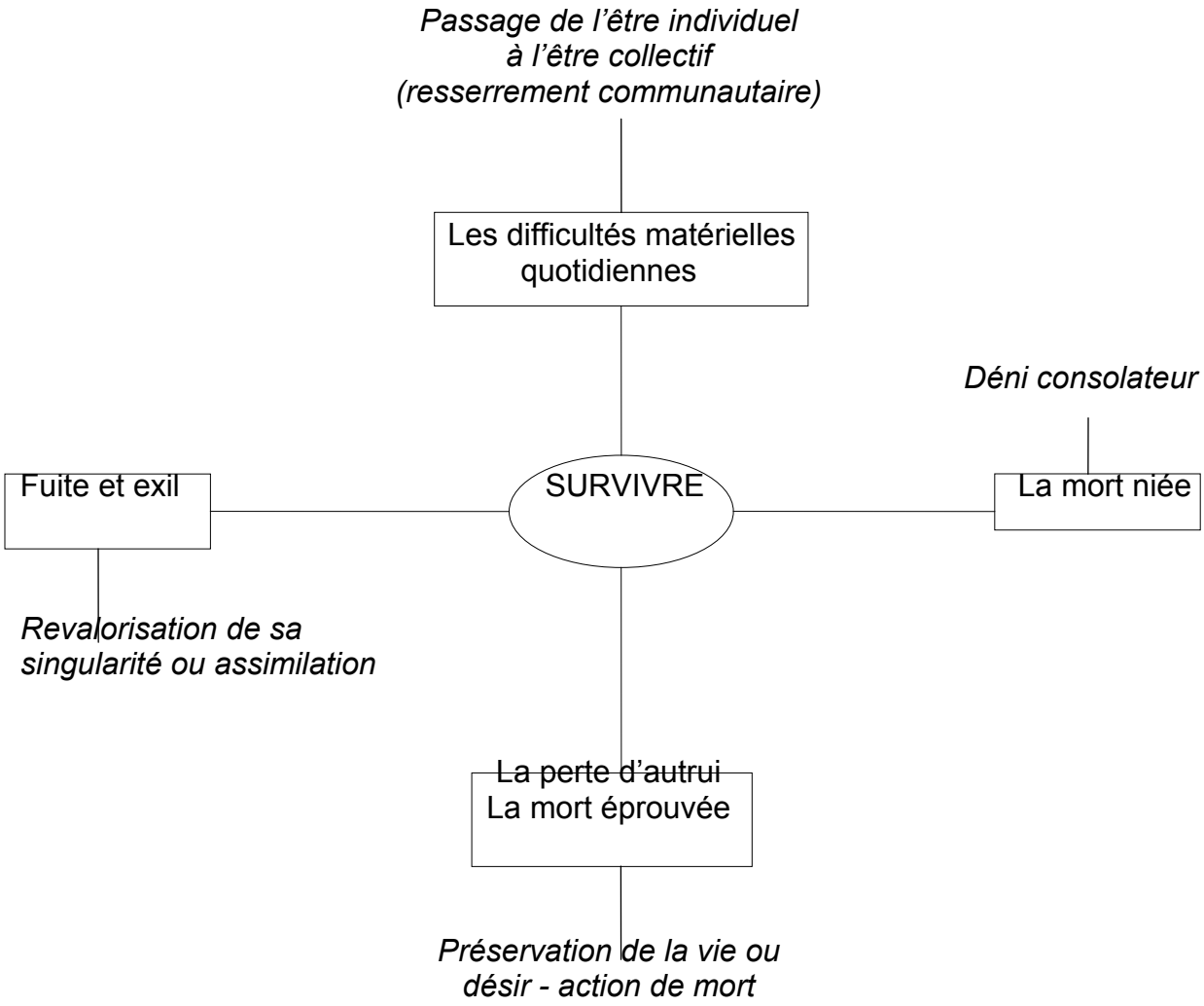
2. L'identité à l'épreuve des événements :

Le tableau 13b de l'annexe 13, regroupe sous trois grandes dénominations - l'homme face à la mort, l'homme face à sa conscience politique et l'homme face à sa condition psychosociale - les principaux événements, qui au sein de la diégèse, mettent en exergue, la fragilité de l'identité des protagonistes. Dans chacune des situations identifiées, des stratégies identitaires visant au dépassement de la tension situationnelle vont être à l'œuvre.

A. L'homme face à la mort ou comment survivre

Schématisons visuellement, les principaux événements au sein desquels se retrouvent les protagonistes de notre corpus, à l'aide du schéma ci-dessous . Disposons dans cette figure, en italique, les principales stratégies identitaires venant répondre aux quatre grandes situations découlant de la nécessité pour le personnage, de survivre dans un univers hanté par la mort.

Schéma 11 : l'homme face à la mort



Reprenons maintenant, chacune de ces situations afin de clarifier les mécanismes identitaires qu'elles produisent.

1°) Les difficultés qutidiennes, passage de l'être individuel à l'être collectif :

Différents films illustrent les difficultés quotidiennes auxquelles sont confrontés les personnages. Qu'il s'agisse de Rio 40°, Rio Zona Norte, Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Os fusils, O dragão da Maldade..., Iracema, Gabriela, ou Minuit, un point commun peut être relevé dans la manière qu'ont les personnages d'appréhender leur destin peu clément. Nous remarquons effet, ce que nous pouvons désigner sous le terme de *resserrement communautaire verbalisé*, servant de protection contre la situation génératrice de tension. Si nous prenons par exemple, Rio 40°, nous pouvons remarquer que derrière l'apparente individualisation des trajectoires (cinq enfants vivent chacun une petite histoire dans un quartier de Rio, les femmes du bidonville vivent chacune leur destin - l'une, une nouvelle histoire d'amour, une autre, la maladie, une troisième la sollicitude vis-à-vis de cette dernière - comme les hommes, chacun le leur) la superposition, au-dessus de ces trajectoires apparemment individuelles, d'une voix collective indiquant le passage d'un état d'individuation à celui d'état collectif. L'individu, confronté à son destin qui le révèle faible (Jorge meurt, sa mère est malade, Ascenas est orphelin...) va trouver dans la voix collective, le moyen de se sentir moins vulnérable. Cette voix collective va être celle de la solidarité de Elvira vis-à-vis de la mère de Jorge malade : « *on ne peut compter que sur nous-mêmes ! Compter sur les enfants c'est comme compter sur le gain du Jeux de la Bête*[213] *! Un jour vous ferez le même pour moi... »* ou celle de la plainte émise par Alice lorsque sa mère lui demande de partir acheter des produits de qualité au marché *« pas de haricots de mauvaise qualité ?!Mais pour ce prix qu'est-ce qu'on peut avoir ?»* ou celle de l'espoir des enfants qui rêvent de gagner plus facilement de l'argent « *allons au Corcovado, là-bas, il doit y avoir plein d'américains »*. Le même processus est à l'œuvre dans les autres films cités précédemment. Le tableau ci-dessous résume la traduction iconique ou verbale de cette stratégie identitaire consistant à se défaire du sentiment de vulnérabilité individuel par le biais du collectif :

[213] Loterie animalière

Tableau XLII : de la vulnérabilité individuelle à la cohésion collective

Film	de l'expression du sentiment de la vulnérabilité individuelle...	...au sentiment de cohésion collective
Rio Zona Norte	Espirito comprenant qu'on lui a volé sa chanson : *« ils ont abîmé ma chanson... »*	Espirito à son fils qui a tenté de cambrioler le voisin : *« voler M Figuereido c'est comme me voler moi... ».*
Vidas Secas	Fabiano à son patron qui le paye trop peu : *« je ne suis pas un esclave ! »*	Vitoria : « *On va continuer à vivre comme ça ? a fuir comme des bêtes ? »*
Deus e o Diabo...	Manoel, à l'enterrement de sa mère : « *Rosa, c'est la main de Dieu qui me met sur le chemin de la disgrâce...*	*...nous devons partir vers Sebastião, pour qu'il nous protège (...) nous n'avons rien à emporter sinon notre destin... »*
Os Fuzils	Un paysan avec un enfant mort dans ses bras est résigné : *« il est mort de faim »*	Les paysans se jettent sur le bœuf sacré, le tuent et le mangent : « *de la viande ! de la viande ! »*
O Dragão da maldade...	Un vieux Noir, miséreux : *« Je veux prendre un bateau et retourner en Afrique, l'Afrique de mes grands-parents....»*	le cangaceiro entouré : « *Je veux de l'argent et de la nourriture pour mon peuple... »*
Iracema, uma transa...	Iracema déniant son identité : *« je ne suis pas Indienne »*	Tião déniant situation brésilienne : *« Dans ce pays ceux qui veulent s'en sortir y arrivent »*
Minuit	Au bidonville, Chico à João qui pointe une arme sur lui : *« j'ai peur, très peur, tue moi à minuit ...comme ça je peux voir l'an 2000... »*	Chico à João : « *Rosa est devenu Evangéliste comme tout le monde ici, moi aussi, regarde, je parle bible et Jésus »*

2°) La fuite et l'exil, assimilation ou revalorisation de sa singularité :

La fuite et l'exil sont une autre situation découlant directement de la nécessité de survivre. Remarquons une première caractéristique liée à cette situation ; celle-ci est en général sous-tendue par un rapport de force implicite ou explicite entre deux parties inégales : un individu face à un groupe ou un groupe minoritaire ou dominé face à un groupe majoritaire ou dominant. Dans cette situation ainsi caractérisée, deux grands types de stratégies identitaires sont représentées au travers les personnages, de leurs attitudes et leurs choix : *la revalorisation de sa singularité* ou *l'assimilation* au groupe dominant ou majoritaire. Deus e o Diabo..., Como era Gostoso meu Francês, Quilombo, Terra Estrangeira, Tieta do Agreste, Corisco e Dada, O Cangaceiro, Baile Perfumado, Central do Brasil, Minuit, Hans Staden, font partie de ce regroupement. Considérons pour commencer, les conditions événementielles présidant à la fuite et à l'exil des personnages. Trois types d'événements peuvent être dégagés :

* *Un événement mettant le sujet hors la loi va le contraindre à la fuite ou l'exil :* c'est le cas, dans Deus e o Diabo..., de Manoel qui tue son patron et qui doit prendre la fuite à travers le Sertão avec sa femme Rosa. Parce qu'ils se rebellent contre la domination des maîtres Blancs, les esclaves de Quilombo, prennent la fuite pour fonder des espaces de liberté où, pensent-ils, ils pourront vivre sans entraves. Les cangaceiros de Corisco e Dada, O Cangaceiro et Baile Perfumado sont contraints à vivre la fuite et le repli dans le Sertão. Enfin, João l'évadé de prison, de Minuit, va fuir et être traqué jusqu'à l'aube de l'an 2000. Nous pouvons observer que les personnages impliqués dans ces films créent un espace d'accueil - espace mental, temporel ou géographique - au sein duquel le sentiment identitaire va être restructuré. Cet espace sera celui du mysticisme et de la violence pour Manoel (Deus e o Diabo...,), celui du Quilombo, pour les esclaves en fuite, celui du Sertão pour les cangaceiros et celui du passage à l'an 2000 pour João (Minuit).

* *Un événement particulier va faire du sujet, une persona non grata destinée à devoir partir pour devenir autre*: C'est le cas de Tieta alors adolescente, lorsque son père découvre qu'elle s'est donnée à un homme du village. Dans une perspective différente, c'est aussi le cas de Hans Staden et Jean (Hans Staden, Como era Gostoso meu Francês) qui, parce qu'ils se trouvent en territoire ennemi vont être captifs d'Indiens cannibales. Les personnages impliqués dans cette

situation vont avoir en commun de posséder un passé lié à un espace géographique particulier (São Paulo pour ce qui concerne Tieta, l'Allemagne pour ce qui concerne Hans et la France pour ce qui concerne Jean) à partir duquel l'identité est brouillée et sans cesse questionnée. Tieta est-elle une riche veuve ou une tenancière de maison close à São Paulo ? Hans est-il Français ? Jean est-il Portugais ou Français ?

* *Un événement traumatique va déboucher sur une quête personnelle au travers d'un exil nécessaire* : c'est ce que vivent les jeunes brésiliens désorientés de Terra Estrangeira débarquant au Portugal, le cinéaste Benjamin Abrahão de Baile Perfumado chassé du Liban par la famine des années dix et débarquant sur les côtes brésiliennes et c'est aussi le cas de Dora et Josué, protagonistes de Central do Brasil, qui traversent le Brésil, après le décès de la mère de Josué, en quête d'un père avec lequel se réconcilier. Les personnages aux prises avec cette situation ont en commun l'expérience de l'espace labyrinthique au cœur duquel se trouve la figure identitaire du double salvateur : Alex - Paco (Terra Estrangeira), Benjamin Abrahão - Lampião (Baile Perfumado) Dora - Josué (Central do Brasil).

En regard de ce qui vient d'être indiqué, considérons maintenant les deux principaux types de stratégies identitaires apparaissant liés à la situation de fuite et d'exil et tentons de cerner les caractéristiques de leur apparition dans ces films. Nous avions indiqué que cette situation d'exil et de fuite était sous-tendue par un rapport de force implicite ou explicite entre deux parties inégales : un individu face à un groupe ou un groupe minoritaire ou dominé face à un groupe majoritaire ou dominant. Si nous reprenons cette idée, nous comprendrons plus clairement la mise en place des stratégies identitaires des personnages du corpus. Tous les personnages précédemment cités, sont à un moment de leur histoire, un individu qui se trouve confronté à la puissance d'un groupe et ils leur arrivent parfois au cours de cette histoire, de trouver au sein d'un groupe - forcément minoritaire - l'expérience d'un nouveau rapport de force déséquilibré. Dans ce face-à-face intergroupe ou entre individu et groupe, l'assimilation va consister, pour le personnage à adopter les valeurs et normes du groupe dominant ou majoritaire. A l'inverse, La revalorisation de la singularité va viser à revendiquer sa différence et souligner ainsi une non appartenance à la majorité. En fonction de la situation, le type de stratégie mise en

œuvre par le personnage va s'avérer efficace ou non efficace à enrayer la menace identitaire subie par celui-ci dans cette situation d'exil et de fuite. Nous pouvons illustrer ce propos à l'aide du tableau ci-dessous, qui reprend le type d'événement conduisant à la situation de fuite ou d'exil, l'espace mis en exergue par ce type d'événement et les stratégies identitaires ainsi que leurs conséquences pour les personnages, dans les films cités :

Tableau XLIII : Evénement, espace et stratégie

Type d'événement	Espace impliqué	Stratégie identitaire et conséquence
Evénement rendant le **sujet hors la loi**	Espace mental, temporel ou géographique qui **structure l'identité**	• Assimilation (Manoel, João) ⇒perte de soi • Revalorisation de sa singularité (esclaves, cangaceiros) ⇒ visibilité et reconnaissance
Evénement rendant le sujet **persona non grata**	Espace temporel (passé) ou géographique qui **questionne et brouille l'identité**	• Assimilation (Jean) ⇒ anéantissement • Revalorisation de sa singularité (Tieta, Hans) ⇒ nouveau départ, possible retour
Evénement rendant le sujet en proie à une **quête personnelle**	Espace labyrinthique **rendant possible la rencontre avec le double identitaire**	• Assimilation (Abrahão, Paco et Alex) ⇒ illusion • Revalorisation de sa singularité (Dora et Josué) ⇒ nouveau départ.

Reprenons la dernière colonne de ce tableau, et remarquons que l'assimilation est toujours une stratégie identitaire inefficace ou illusoire : Manoel (4) va adopter successivement le point de vue et les normes imposées par le mystique Sebastião et le cangaceiro Corisco, avant de comprendre qu'il se trompe et qu'il faut s'extraire de la dialectique mysticisme contre violence, que semble imposer le sertão. João (43), pense pouvoir échapper à son destin marqué par la mort en assimilant et acceptant ce que lui impose le représentant de la loi, le gardien de prison. Mais liquider un

frère, un ami, un double de lui-même pour tenter d'appartenir aux extérieurs du monde clos de la prison est un leurre. Et João comprendra vite qu'il ne peux se défaire de son identité de tueur qu'en mourant à son tour. Jean (14) le Français captif des Tupinambas, va assimiler la culture indienne en parlant le tupi, en s'épilant, se dénudant et mourant comme un Tupinambas. Mais l'assimilation totale de la culture indienne par le Blanc, ne sera qu'annonciatrice de l'assimilation digestive du Blanc par les Indiens cannibales. Jamil Ibrahim (40) « brésilianise » son prénom et devient Benjamin Abrahão pensant s'intégrer davantage au Brésiliens qui ne cessent de le renvoyer, tout au long de son parcours, à son étrangeté : est-il turc ? est-il Anglais ? une chose semble être sure : il ne parle pas comme nous autres ! . Pourtant, au cœur de son parcours labyrinthique, il est celui qui donne une vie filmique au célèbre Lampião, qui comme lui est porteur d'autres normes et d'autres ailleurs. Alex (33) travaille comme serveuse dans un restaurant portugais où elle est exploitée et où il est dit que les Brésiliens sont fainéants ; Paco entendra son ami Angolais Loli lui dire que les Brésiliens se croient immortels. Renvoyés à leur nationalité, Paco et Alex, alors même qu'ils fuient le Brésil, ne parviennent à assimiler et être assimilés aux manières d'un ailleurs choisi.

A l'inverse, la stratégie identitaire consistant à revaloriser sa singularité semble être capable, au moins pour un temps, de réconcilier le protagoniste avec son destin : ainsi les esclaves de Quilombo, qui trouvent à l'intérieur de leur communauté des richesses et des forces nouvelles pour affronter l'oppression des puissants. De même, les cangaceiros instaurant au sein de leur espace, un mode de vie et d'être leur faisant accéder à une visibilité et reconnaissance - provisoire, certes - de ceux qui détiennent les armes du pouvoir. Tieta (34) en insistant sur sa singularité de femme libre et indépendante finit par gagner le respect de la population du village. Et si elle semble en être chassée à la fin lorsqu'ils apprennent que la riche veuve de São Paulo, n'est en réalité qu'une tenancière de maison close, nous entrevoyons la possibilité d'un retour hautement symbolique de Tieta vers son village natal, celui qu'elle effectuera lorsqu'elle sera très vieille dit-elle. Celui qu'elle effectuera donc quand elle se sentira mourir et qu'elle aura alors choisi son lieu de naissance comme lieu de mort. C'est également parce qu'il insiste sur sa singularité identitaire Européenne - qu'importe d'être Portugais, Français ou Allemand, dès lors que la véritable opposition est celle existant entre les Blancs et les Indiens bientôt

anéantis - , que Hans Staden (45) parviendra à échapper du funeste destin que leur réserve les Indiens Tupinambas. Le jeune Josué (42) orphelin de mère à la recherche d'un hypothétique père et qui se plaît à répéter son prénom et nom de famille pour continuer de s'inscrire dans une lignée familiale singulière est celui, grâce auquel, Dora la vieille femme acariâtre va se réconcilier avec son histoire passée.

3°) Perte d'autrui, préservation de la vie et désir de mort :

La perte d'autrui, ou la mort donnée ou éprouvé est une expérience mettant l'homme face à la mort et développée dans des films comme Menino de Engenho, A Falecida, Matou a Familia..., O Amuleto de Ogum, Os Matadores, A Ostra e o Vento, Central do Brasil, Minuit ou Orfeu. Laissons provisoirement de côté le personnage qui subit la perte d'autrui (comme c'est le cas des personnages perdant la mère, le compagnon, l'enfant ou l'ami). Arrêtons-nous d'abord sur le personnage actif vis-à-vis de la mort, et notons qu'à l'intérieur de ces films, la prégnance de la mort oscille entre deux tendances contraires : la préservation de la vie et le désir de mort. Ces deux tendances, comme nous pouvons le schématiser dans le tableau ci-dessous, s'appliquent aussi bien à soi qu'à autrui et vont alors être à l'origine de mises en place de réélaborations identitaires :

Tableau XLIV : Désir de mort et préservation de la vie

	SOI	**AUTRUI**
Préservation de la vie	Sauver sa vie (Como era Gostoso.. O Amuleto de Ogum, Os Matadores Central do Brasil, Minuit Hans Staden)	Sauver la vie d'autrui (Minuit)
Désir de mort	Se donner la mort (A Falecida, Matou a Familia...	Tuer autrui (Como era Gostoso.. .Matou a Familia..., O Amuleto de Ogum, Os Matadores, A Ostra e o Vento,Minuit, Orfeu Hans Staden)

L'expérience avec la mort, nous l'avons dit, va être pour les protagonistes l'occasion de réélaboration ou recompositions identitaires : *devenir autre* semble être la

conséquence recherchée ou acquise d'une telle expérience, que l'on se place du point de vue de la préservation de la vie ou du désir de mort. En effet, la traque que subissent les personnages qui cherchent à sauver leur vie, va le plus souvent être à l'origine de ce *devenir autre* :

∗Jean (Como era Gostoso...), pour sauver sa peau devient un Indien en assimilant pratiques et langages des Tupinambas.

∗Gabriel (O Amuleto de Ogum) fuyant les hommes de la pègre, va se réfugier chez un père spirituel, le père Erlei, qui lui transmettra à cet orphelin de père et ancienne recrue de la pègre qui maintenant le recherche, de nouvelles valeurs qui laissent présager de ses choix futurs.

∗Alfredão (Os Matadores) qui échappe de peu à Toninho, jeune tueur à gage, censé prendre sa place, change de ville et de vie en emportant avec lui sa femme, ses enfants et ses mauvais souvenirs.

∗Dora (Central do Brasil), qui reprend Josué à la famille de trafiquant d'enfants et se voit menacée de mort, va entamer avec le jeune enfant, un parcours qui lui permettra de cesser d'être une vieille femme acariâtre pour endosser une figure maternelle et consolatrice dans la vie de Josué.

∗Après avoir assassiné son ami Chico, João (Minuit), se cachant de la police qui le recherche, se cacher sur le toit d'un immeuble et sauver la vie de Maria, devenant ainsi, non plus le tueur mais le sauveur. Cette expérience de sauver la vie d'autrui est à ce point déterminante pour son identité qu'il la croit liée au passage à une autre réalité venant coïncider avec le passage à l'an 2000 (« *celui qui tuait, sauve aujourd'hui ! »*).

∗Zulmira (A Falecida) qui prépare méticuleusement sa mort, cherche elle aussi à devenir autre, en particulier dans le regard de sa cousine. L'idée d'un enterrement grandiose lui permet d'accéder à un remaniement identitaire jubilatoire (*« Si je veux, je peux mourir, pas elle ! »*).

∗Les deux amies de Matou a Familia... se donnent la mort pour inverser sur le mode rétroactif, le passage à l'acte érotique qui les fait devenir amantes[214] . Dans ce même film, un homme, sans raison apparente, donne la mort à ses parents et endossera à l'écran du film qu'il va voir au cinéma, deux nouvelles identités : celle d'un opposant politique torturé à mort, celle d'un père de famille meurtrier. Fils, mari,

père ou citoyen, il est tout ce que la mort touche de façon absurde et transforme à jamais.

Tuer autrui est également l'occasion de choix identitaires professionnels qui seront remis en questions pour les tueurs à gages et autres membres de la pègre dans O Amuleto de Ogum ou Os Matadores. Marcela (A Ostra e o Vento), la jeune fille qui se sent devenir femme, va tuer son père pour échapper à sa prison qui la condamne à rester la petite fille d'un père possessif et jaloux. Dans son sillage la mort, emportera Roberto - un possible partenaire amoureux - et qui sait ?Marcela elle-même. Lorsque João (Minuit) accepte de tuer son ami Chico pour échapper à la prison, il pense payer un prix fort pour s'extraire de son destin, mais l'accepte. Mais tuer un ami, ne suffit pas à se définir autre et João n'échappera à lui-même qu'au moment de sa mort. Au bidonville d'Orfeu, Lucinho, un chef de bande, décide de la mort d'un pédophile et « accidentellement » donne la mort à Euridice. Mais, nous le comprenons très vite, Lucinho est surtout celui qui à travers sa loi, tente en vain d'imposer le respect à Orfeu, ami - ennemi d'enfance. En guise de respect, et pour venger la mort d'Euridice, Orfeu lui donnera la mort, rejoignant, par son acte et par le baiser qu'il donne à sa victime, le marginal qu'il se refusait d'être au sein du bidonville. Ce *devenir autre* par l'expérience de la mort d'autrui, trouve une figure des plus intéressantes dans Como era Gostoso Meu Francês et Hans Staden, où la mort donné à l'ennemi est l'occasion de rituels anthropophages censés permettre aux Indiens de s'approprier les qualités de forces et de courage de ces ennemis.

Nous avions laissé initialement de côté, dans ce paragraphe concernant la perte d'autrui, les personnages subissant simplement cette perte et n'ayant d'autre action immédiate qu'un travail de deuil à élaborer. Si nous reprenons maintenant ces personnages, nous pouvons remarquer que ce travail de deuil va très souvent aboutir à une des deux attitudes précédemment étudiées, à savoir, la préservation de la vie ou le désir de mort. Si nous laissons de côté Antonio, le mari de Zulmira (A Falecida) ou la mère malade de Jorge qui perd son enfant (Rio 40°) en considérant que ces films concluent sur ce travail de deuil à élaborer, nous pouvons, à l'aide de six autres personnages tirés des films cités dans ce paragraphe, illustrer ce qui vient

[214] Cette épisode va être raconté par l'une des amies deux à l'autre : il ne s'agissait que d'un film, que d'un fantasme en somme, où l'amitié est, comme la vie des deux femmes, préservée.

d'être dit. Parmi ces personnages, observons ceux dont l'attitude finale consistera en un désir de mort : Marcela (A Ostra e o Vento) et Orfeu (Orfeu).

Marcela perd sa mère alors qu'elle est une jeune enfant. C'est son père, José qui, par jalousie, a assassiné sa mère en mettant le feu dans la cabane dans laquelle se trouvait cette dernière en compagnie d'un amant. Marcela grandit seule, s'invente un amant, le vent et élabore le sinistre projet de tuer son père et Roberto, un jeune homme épileptique et simple d'esprit qui vit avec eux sur l'île paternelle. En répondant au désir pressant de mort, Marcela se débarrasse du père assassin et d'un possible amant qui l'aurait condamné à une répétition de l'histoire maternelle. Dans cet espace désert et sans vie qu'est l'île, Marcela semble condamner à choisir la mort comme seule échappatoire possible cette prison ouverte sur le ciel.

Orfeu, perd Euridice, elle-même orpheline. Cette dernière a été assassinée malencontreusement par Lucinho qui ne cherchait qu'à lui faire peur. Orfeu, décide alors de tuer Lucinho avant de rejoindre dans les ténèbres de la mort, son aimée.
Le désir de mort, chez ces personnages semble être la conséquence du traumatisme lié à l'assassinat d'une figure consolatrice et dispensatrice de vie - la mère et l'amante - ainsi qu'à l'impossibilité de créer, pour les personnages dès lors perclus de solitude, un nouvel attachement qui viendrait compenser la perte.

Voyons maintenant, d'autres personnages endeuillés, optant pour la préservation de la vie : Carlos (O Menino de Engenho), Dona Maria et Gabriel (O Amuleto de Ogum) Josué (Central do Brasil).

∗Carlos voit sa mère assassinée par son père jaloux. Extrait de ce contexte familial, un oncle se charge de son éducation et l'emmène avec lui dans le domaine de Santa Rosa. L'enfant y connaît une succession de perte : une cousine malade décède, sa tante la plus douce, se marie et quitte le domaine familial, son petit mouton est égorgé pour être mangé et au final il devra quitter son ami Ricardo pour retourner en ville. Pourtant, malgré ces pertes successives, le choix de la vie se manifeste par des actes symboliques comme la libération d'un oiseau en cage et par le désir irrépréhensible de vivre une expérience sexuelle.

∗Dona Maria, voit son mari et fils aîné assassinés par la pègre. Son attitude immédiate consistera à préserver la vie de son jeune fils Gabriel en faisant « fermer

son corps » par une divinité afro-brésilienne, Ogum, le rendant ainsi invulnérable aux balles et coups de couteaux. Si Gabriel semble opter pour la pègre, une fois devenu adulte, il va très vite se révéler incapable de tuer et pour cela même sera recherché par ceux du milieu.

∗Josué, qui assiste à la mort de sa mère, écrasée par un autobus, et décide de rechercher son père pour survivre à ce traumatisme. Sur le voyage qu'il l'emmène chez ses demi-frères, Josué s'attachera à Dora, qui le quittera pour se réconcilier avec sa propre vie.

Ces personnages, qui ont en commun d'avoir assisté à la violence d'une perte initiale, réagissent à celle-ci par de nouveaux attachements censés combler cette perte. L'attitude consistant à choisir la préservation de la vie, qui semble une attitude réflexe, sera en réalité, le résultat d'un apprentissage pour chacun d'eux : les pertes font partie de la vie (Carlos et Josué), la vie doit être éclairé par le spirituel et la foi en la vie (Dona Maria).

Remarquons pour conclure, le cas particulier de João (Minuit) , qui illustre tour à tour, les deux attitudes :

João est le compagnon de cellule du vieux Vovo[215]. A la mort de celui-ci, il s'évade de prison avec l'aide d'un gardien qui a omis de lui préciser les conditions de cette évasion : retrouver Chico, l'ami de João et le tuer. João, condamné à trente ans de réclusion, pense n'avoir d'autre choix que celui d'accepter. A la perte de Vovo, succède, par sa faute, celle de Chico qu'il part tuer. Mais ce choix pour la mort va se trouver bientôt mis en question, lorsqu'en, haut d'un immeuble de la ville, il sauve de justesse Maria qui tente de se suicider à la suite de sa rupture avec Pedro. Chico fait figure du destin de tueur et de *faux frère* de João, Maria, fait figure de Rédemption possible : le tueur devient sauveur. Comme pour les premiers personnages, la mort brusque et inattendue d'une figure proche et consolatrice (Vovo, le «grand-père ») peut être à l'origine du désir de (donner la) mort. Comme pour les seconds personnages, l'attitude de préservation de la vie semble être la conséquence d'un apprentissage : l'intégration de la théorie du vieux Vovo qui postulait qu'en 2000, tout changerait et que les assassins deviendraient sauveurs.

[215] Vovo, en portugais,veut dire « papy », il s'agit donc ici clairement d'une figure parentale.

4°) La mort niée, le déni consolateur :

Parfois, la perte, la mort est à ce point inacceptable qu'elle va être niée. C'est ce que racontent, chacun à leur façon, les films, O Amuleto de Ogum, Dona Flor...., Alma Corsaria et Orfeu. Nous avons déjà souligné dans ces films l'accès à l'immortalité, le retour de chez le monde des morts ou l'impossibilité physique d'être anéanti. Nous nous trouvons dans ces cas, face au *déni consolateur*, qui peut être assimilé à une stratégie identitaire à part entière pour des structures identitaires fragiles ou fragilisés par les événements. Il s'agira, pour les personnages, de créer un univers où la mort et la rupture qu'elle occasionne n'existent pas.

B. L'homme face à sa conscience politique

Le tableau 13b de l'annexe 13 rapporte les films dans lesquels cette thématique est explicitement ou implicitement abordé. Remarquons que les prises de consciences politiques sont souvent le fait de personnages masculins - les femmes, si elles sont présentes, restent d'une certaine façon, à l'ombre des personnages masculins - et font écho à une douleur existentielle. Os Fuzils, O Desafio, El Justiceiro, Terra em Transe, O Dragão da Maldade... O Beijo da Mulher Aranha, Quilombo, Lamarca, O Que é isso Companheiro et Ação entre amigos sont les films qui, à l'intérieur de notre corpus, illustrent le mieux le cheminement identitaire particulier des protagonistes qui possède, entre autres caractéristiques, celle d'être constitué de la rupture, sentimentale, et/ ou professionnelle faisant de ces personnages, des êtres en état de déliaison.

Les armes, l'écriture et le pouvoir politique constituent les trois principaux univers auxquels appartiennent les protagonistes, univers déterminant des stratégies identitaires spécifiques.

1°) Militaires et hommes d'armes : changement de cible et annulation rétroactive :

Regroupons Gaucho, Antonio das Mortes et Lamarca dans le tableau ci-dessous et dégageons les points communs dans leurs trajectoires personnelles allant de leur univers d'appartenance à leur destin. Ces trois personnages possèdent des trajectoires communes. Ils vivent une conversion après avoir participé à un moment de tension dramatique directement liée à la mort d'autrui (l'assassinat de paysans pour Gaùcho, l'assassinat de Coriana pour Antonio das Mortes, la mission à Suez pour Lamarca). Ce moment constitue le point précis où s'origine, la conversion de ces hommes d'armes. A partir de là, le personnage s'interroge et change radicalement de voie :

Tableau XLV : Militaires, hommes d'armes et changement

Personnage	univers d'appartenances	Ruptures et conversions	Destin du personnage
Gaucho (Os fuzils)	ancien militaire ⇒ livreur d'oignons ⇒ reprend les armes pour défendre le peuple	Rupture professionnelle : Mario à propos de Gaùcho : «il a quitté l'uniforme, il a changé, les gens changent... »	Il meurt assassiné par les militaires
Antonio das Mortes (O Dragão da maldade...)	tueur de cangaceiro ⇒ prend les armes pour menacer les hommes du colonel et défendre le peuple	Rupture professionnelle : « *Je ne veux plus tuer, pardonne-moi... »* Rupture sentimentale : *« (Santa) me rappelle une fille que j'ai connu (...) elle a eu la tuberculose est tombé dans le fleuve et a été dévorée par les piranhas »*	Devenir autre
Lamarca (Lamarca)	ancien militaire ⇒ guérillero (prend les armes pour défendre le peuple)	Rupture professionnelle Ruptures sentimentales (sa femme part pour Cuba et Clara sa maîtresse est assassinée par les militaires	Errance, exil et mort assassiné

Gaucho quitte l'uniforme pour devenir livreur d'oignons, Antonio das Mortes décide de ne plus tuer et demande pardon à Santa - figure féminine qui lui rappelle un ancien attachement sentimental - Lamarca devient guérillero en décidant de

s'engager pour le peuple. Prendre les armes pour défendre le peuple va être l'équivalent d'une annulation rétroactive[216] : ce peuple qu'ils avaient, à un moment, consenti à écraser - même symboliquement - ils le protègent aujourd'hui et acceptent de mourir pour lui. Etrangement, ces personnages ne sont pas compris ou soutenus par ce peuple : Gaùcho ne sera pas immédiatement suivi par les affamés du sertão ; Santa demandera à Antonio das Mortes de partir et des paysans dénonceront Lamarca et aideront à sa capture. Pourtant, point de regrets chez les personnages : « *on ne meurt bêtement que lorsqu'on meurt de faim »* dira Gaùcho avant de mourir, *« Depuis que j'ai approché ces gens, je sens quelque chose que je n'ai jamais senti avant... »* dira Antonio das Mortes avant de se retirer ; quant à Lamarca, peu avant de mourir il repense à la misère du peuple : *« être loyal, qu'est-ce que c'est ? Etre loyal c'est se taire devant les pires injustices ?Etre loyal c'est être contre le peuple ? »*

Cette rupture avec le peuple est un écho aux ruptures sentimentales des personnages : seuls et en état de déliaison, c'est à leur propre conscience qu'ils s'adressent : *envers et contre tout, voilà ce que je suis finalement devenu*.

2°) Les hommes d'écritures : des mots du doute et l'ineffable du ressenti

Tableau XLVI : les mots et les hommes

Personnage	univers d'appartenances	Ruptures et conversions	Destin du personnage
Marcelo (O Desafio)	journaliste	Rupture sentimentale : il quitte Ada la bourgeoise.	L'engagement politique et amoureux
Lenine (El Justiceiro)	biographe		Devenir autre
Paulo Martins (Terra em Transe)	poète qui va prendre les armes contre des représentants du pouvoir	Ruptures sentimentales et psychologique : *« ah Sara, je suis en train de mourir, tous vont dire que j'ai été un fou, un anarchiste, où étais-je il y a un,*	Errance psychologique et mort assassiné

[216] Nous utilisons ici ce terme *d'annulation rétroactive* dans un sens voisin à celui que lui donne communément la psychanalyse, cf. S. IONESCU, M.J.JACQUET, Cl. LHOTE, Les mécanismes de défenses, théorie et clinique Nathan, Paris, 1997, p. 134 : : « *illusion selon laquelle il serait possible d'annihiler un événement, une action, un souhait, porteurs de conflits, grâce à la toute puissance d'une action ou d'un souhait ultérieurs, censés avoir un effet de destruction rétroactive ».*

		deux, trois ans ? ? ? »	
Valentin (O Beijo da Mulher...)	homme de savoirs	Rupture sentimentale : *« Je sais que je ne la reverrai plus jamais (...) ma vie a été une erreur... »*	Torture et mort
Fernando (O Que é isso Companheiro ?)	journaliste	Séparation sentimentale (sa compagne torturée devient paraplégique)	Tortures et exil

Le tableau ci-dessus regroupe les hommes d'écritures. En gardant les mêmes entrées que le précédent tableau (*tableau XLV*) nous pouvons dégager ce qui rapproche et sépare ces personnages.

Marcelo désorienté par le récent coup d'Etat, hésite et se dit même que « *C'est impossible de ne pas voir la réalité...que rien ne peut être fait pour changer les choses »*. Journaliste, il pense qu'il faut attendre et voir. Lenine, qui avait parié sur l'intérêt que pourrait susciter la vie d'un petit bourgeois finalement prend en considération une réalité sociale qu'il avait évacuer du champ de sa conscience et interroge :*« Quel lien y a-t-il entre ta petite personne et les graves problèmes que traverse le pays ? »* Paulo, quant à lui finit par douter de la politique et de la poésie. Au nom de quoi lutter ? du peuple ? il doute encore : *« Vous voyez ce que c'est que le peuple ? Un imbécile, analphabète, dépolitisé... »* dira-t-il. Fernando, lorsqu'il retrouvera Maria reconstruira sa vision de ce qui a été vécu par le mouvement révolutionnaire auquel tout deux faisait partie : « *Ca a été un rêve qui ne s'est pas réalisé...On s'adresse au vent, personne n'écoute ce qu'on a à dire... ».* Un peu à l'écart dans ce groupe, un homme de peu de mots mais de savoirs, Valentin, qui rappelle l'importance de connaître l'histoire pour comprendre la place qu'elle réserve à chacun d'entre nous : *« Tu ne sais rien ! Tu ne sais pas ce que les nazis faisaient aux pédés et aux juifs (...) Tu es un homme comme ceux qu'ils ont mis dans les chambres à gaz »* dit-il à son compagnon de cellule, homosexuel et cinéphile averti.

Comme pour les personnages précédents, la rupture avec le peuple est un écho aux diverses et douloureuses ruptures sentimentales, mais ici, l'homme face à sa conscience n'est plus apaisé par la certitude, il est en proie aux affres du doute : *qu'ai-je fait de ma vie ?*

3°) Les hommes de pouvoir : l'illusion de la puissance et la faille identitaire

Tableau XLVII : Illusion de la puissance

Personnage	univers d'appartenances	Ruptures et conversions	Destin du personnage
Zumbi (Quilombo)	Chef de Palmares	Ruptures familiales : il est enlevé à sa mère, élevé par un prêtre qu'il quitte pour rejoindre son peuple	Exil et mort
Miguel (Ação entre Amigos)	homme de pouvoir : député⇒ prend armes pour tuer l'ancien tortionnaire	Rupture sentimentale (sa compagne meurt torturée) Rupture professionnelle	Prison, torture et enfermement

Miguel et Zumbi, ont comme principal point commun, un traumatisme passé assez important pour qu'il puisse annihiler leur identité : Zumbi a été arraché à sa mère, une femme de Palmares qui sera assassinée alors qu'elle tentera de garder son fils contre elle. Elevé par un prêtre chrétien qui lui donne le nom de Francisco, il se révoltera, regagnera Palmares à son tour et deviendra Zumbi, acquérant ainsi une nouvelle identité noire et devenant un leader politique vénéré.

Miguel, militant politique dans sa jeunesse, va connaître un autre type d'événement dévastateur: la torture. Le traumatisme sera à ce point présent que, vingt-cinq ans après les faits, alors qu'il reconnaît son ancien tortionnaire sur une photographie, il décide de réunir ses amis d'alors et prépare sa vengeance. Il tuera le tortionnaire mais aussi deux de ses amis, car son passé, qui le hante toujours, va, en surgissant dans le présent, le rendre ivre de rage. L'extrait suivant est tiré du film Ação entre Amigos et se situe précisément au moment où Miguel se trouve face à Correia :

<u>Ação entre Amigos</u>. Intérieur. Dans une salle de torture.

0 :54 :37 à 0 :56 :03

1. Gros plan de la tête baissé de Miguel (les cheveux sont humides). On entend sa respiration haletante. Il relève la tête (face caméra). Il a un œil abîmé et du sang sur son visage.

Correia (off) : *« C'est pas la peine de jouer au héros....*

2. Contrechamp : en légère contre plongée et bords flous (caméra subjective) Correira, le tortionnaire, entre deux autres hommes, baisse lentement les manches de sa chemise blanche.

Correia (hautain) : *« Il vaut mieux collaborer, comme ça tu échappes à pire encore ! »*

3. Champ : Miguel.

Miguel : *« Va te faire enculer, assassin ! »*

4. Contrechamp : Correia boutonne lentement ses boutons de manchette.

Correia : *« C'est toujours la même chose ! Ils sont foutus et ils jouent encore aux malins ! ...*

5. Champ : Miguel.

Correia (off) : *« Mais avec moi, ça marche pas !...*

6. Contrechamp : Correia boutonne sa chemise.

Correia : *« Celui qui collabore pas, va au bâton*[217] *! »*

7. Champ : Miguel.

Correia (off) : *« c'est comme la fille qui était avec vous au braquage...*

8. Contrechamp : Correia ajuste maintenant sa cravate.

Correia : *« Elle a pas voulu parler...En plus elle a encore voulu me faire croire qu'elle était enceinte ! »*

9. Champ. Miguel.

Miguel (criant) : *« C'est vrai ! C'est vrai, fils de pute ! »* (il baisse les yeux)

10.Contrechamp. Correia mettant sa veste.

Correia : *« Nous sommes en guerre, il fallait y penser avant ! »*

11. Champ : Miguel.

Miguel : *« Qu'est-ce que tu as fait ? Putain, qu'est-ce que tu lui as fait ? »*

12.Contrechamp : Correia réajustant sa veste.

Correia : *« Elle avait qu'a pas jouer les dures ! »*

13. Champ. Miguel.

Miguel (criant) : *« Où est-elle ? »*

14. Contrechamp : Correia.

Correia (détaché) : *« Elle doit être dans un des tiroirs de la morgue ! »*

15. Champ. Miguel est sidéré.

16. Contrechamp. Correia se prépare à partir.

Correia (s'adressant à ses collègues): *« Je vais boire un café, suspendez-le encore une fois. »*

17. Champ. Miguel.

Miguel (murmurant pour lui-même) : *« non, non, non... »* (il est levé)

18. Fondu au noir.

Ce face-à-face entre le bourreau et la victime circonscrit un espace de violence verbale et physique ainsi qu'un espace de mort. La compagne de Miguel, enceinte, est décédée des suites d'un interrogatoire musclé avec son tortionnaire. Nous avions déjà observé que la disparition violente et inattendu d'une figure aimante et dispensatrice de vie pouvait générer un désir de mort - vis-à-vis d'autrui ou de soi -

[217] Sur la torture au Brésil voir en particulier, E.ARNS (pref) <u>Brasil, nunca mais,</u> Ed. Vozes, Petropolis, 1985. En vingt ans de régime militaire, des enquêtes ont révélé l'existence de plus d'une centaine de modalités de tortures allant de la torture mentale à l'agression physique. La technique du « bâton » (*« pau-de-arara »*) consistait à suspendre le corps de la victime par les poings et les chevilles à une barre de fer, à vingt ou trente mètre du sol.

chez les protagonistes impliqués. Nous voyons maintenant que ce désir reste à l'état latent tout le temps qu'il ne peux s'exprimer - vingt-cinq ans pour Miguel - et éclate avec d'autant plus de violence qu'il n'épargne pas même ses propres amis, eux-mêmes victimes d'un Etat totalitaire. L'engagement de Zumbi, comme celui de Miguel est un engagement faussement réparateur. Il est la conséquence d'une faille identitaire que le pouvoir n'a pu colmater. Il ne s'agit plus, dès lors, de regarder son devenir ou ce qui a été fait de sa vie, il s'agit plutôt de venger son anéantissement prématuré et une survie fantomatique.

C. L'homme face à sa condition psychosociale

Macounaïma, São Bernardo Joana Francesa, O Beijo da Mulher Aranha Xica da Silva, Na Estrada da Vida, A Opera do Malandro, O Quatrilho Cinéma de Lagrimas, Baile Perfumado, et Minuit illustrent deux modalités particulières de stratégies identitaires visant à gérer une tension induite par l'incohérence entre l'image de soi et une norme psychosociale de référence. Une de ces modalités est représentée par les personnages cherchant à améliorer l'image d'eux-mêmes par l'acquisition d'un nouveau comportement ou statut social permettant de réduire l'écart entre ce qu'est le personnage et ce qu'il désire être. L'autre modalité, va consister, pour le personnage, à dénier son identité au travers de comportements visant à mettre en place des identités « truquées[218] », des identités de substitution qui vont se révéler inopérantes à combler la faille narcissique sous-jacente et l'expérience de déstructuration ou de « perte » d'identité.

1°) Remaniement comportemental ou social, l'insuffisance du soi *ou le désir de devenir autre :*

São Bernardo O Beijo da Mulher Aranha Xica da Silva, Na Estrada da Vida A Opera do Malandro, O Quatrilho Baile Perfumado, mettent en évidence des personnages en proie à soif de reconnaissance. Cette dernière va être à l'origine d'une stratégie qui prend comme point de départ le sujet dans ce qu'il est, dans le passé qu'il a éprouvé

[218] Nous reprenons ici la dénomination de A.VASQUEZ « les mécanisme des stratégies identitaires : une perspective diachronique » in C.CAMILLERI et all, 1990, op.cit. p. 148

et dans le potentiel qu'il contient, pour le faire devenir autre. C'est à partir d'un soi jugé inabouti mais accepté que s'élabore le désir de réduire l'écart entre ce qu'est le personnage et ce qu'il désire devenir aux yeux d'autrui. Afin d'examiner les principales caractéristiques de ces remaniements identitaires, rappelons dans le tableau ci-dessous, les protagonistes de ces films, leur situation de départ, la norme de référence à partir de laquelle va s'instituer la stratégie identitaire des protagonistes et le stratégie elle-même :

Tableau XLVIII : Normes et désir de devenir autre

Personnages	Situation de départ	Norme référentielle	Stratégie identitaire
Paulo Honorio (São Bernardo)	Meurtrier de l'amant de sa compagne ⇒ prison	Norme sociale : la puissance, le pouvoir	S'approprier les terres de São Bernardo
Molina (O Beijo da Mulher...)	Personnage dépolitisé	Norme de Valentin : l'engagement politique	Adoption d'un comportement : acte militant
Zé Rico / Milionario (Na Estrada da Vida)	Provinciaux sans le sou	Norme sociale : la reconnaissance, l'argent	Acquisition d'un statut social
Max Overseas (A Opera do Malandro)	Personnage anti-Allemand	Norme historico-contextuelle : alliances	Acquisition d'un statut : mariage avec Ludmila et création de Overstrud
Pierina/ Angelo (O Quatrilho)	Personnages abandonnés par leur conjoints (mis en marge)	Norme adaptative : être intégré, être respecté	Acquisition d'un statut :Union et création d'une banque
Benjamin Abrahão (Baile Perfumado)	Etranger : colporteur Libanais arrivé au Brésil	être intégré, être respecté	Acquisition d'un statut : devenir cinéaste

Nous pouvons remarquer que la situation de départ est très souvent liée à une rupture sociale : exil - dans le cas de Benjamin Abrahão, Pierina et Angelo, Zé Rico et Milionario - enfermement - dans le cas de Molina et Paulo Honorio - . C'est cette situation de rupture, créatrice d'exclusion, qui va générer une norme référentielle dont l'adoption semble conduire le personnage à être réintroduit dans la société qui l'avait marginalisé. Notons cependant que cette stratégie se paye le plus souvent au prix d'une lourde perte qui n'est pas sans faire écho à la rupture initiale : Paulo

Honorio est ivre de son pouvoir sur autrui et rompt par son monologue intérieur avec ses semblables : « *les créatures qui me servaient étaient des bêtes, certaines étaient des animaux domestiques comme Padilha, d'autres des animaux sauvages comme Casimiro Lopes* ». Molina payera de sa vie l'acte militant consistant à transmettre un message de Valentin à des camarades révolutionnaires. Zé Rico et Milionario, à la fin du film, se séparent l'un de l'autre et se séparent également de leur compagne respective en leur promettant revenir : *« nostalgie de la terre natale »* chantent-ils tandis que chacun prend une route différente. Max devra abandonner sa maîtresse Margot, son amour de toujours, pour épouser Ludmila et ainsi signer métaphoriquement l'alliance de paix germano-américaine. Benjamin Abrahão, devenu cinéaste verra son film censuré et confisqué et payera de sa vie l'accomplissement de son projet.

A la lecture de ce tableau, si nous exceptons le couple Italien, Pierina et Angelo qui réussissent à reconstruire leur vie et devenir ce dont ils rêvaient d'être, il semble assez difficile de *devenir autre*, de sortir du déterminisme psychologique et social initial des personnages, les conduisant à la perte et à la mort.

2°) Le déni identitaire, l'insupportable soi *ou le désir d'être un autre*

Macounaïma, Joana Francesa, Xica da Silva, Cinéma de Lagrimas, et Minuit mettent en lumière des personnages, qui, contrairement aux précédents, vont bâtir une stratégie identitaire à partir d'une négation de ce qu'ils sont au départ. Pour ces personnages, il s'agit non pas, comme précédemment de *devenir autre* à partir d'un potentiel particulier (un projet vital, un talent, un don pour les affaires...) il s'agit de devenir *un* autre. Un autre capable d'annuler le soi antérieur. C'est par le déni identitaire que s'opère cette stratégie. Observons à l'aide du tableau ci-dessous, les personnages de ces films, leur situation initiale, la faille narcissique à partir de laquelle s'élabore le déni identitaire et la stratégie mise en place :

Tableau XLIX : Faille narcissique

Personnages	Situation de départ	Faille narcissique	Stratégie d'annulation identitaire
Macounaïma (Macounaïma)	**Indien Noir**	**Faire doublement partie d'un groupe minoritaire et dominé : Indien et Noir**	**Déni identitaire visuel: devenir Blanc**
Joana (Joana Francesa)	**Tenancière de maison close**	**Faire partie des hors normes**	**Déni identitaire comportemental : devenir gardienne de la morale**
Xica (Xica da Silva)	**Esclave**	**Faire partie d'un groupe dominé : les esclaves**	**Déni identitaire par appropriation des codes des Blancs**
Mère de Rodrigo (Cinéma de Lagrimas)	**Prostituée**	**Mère**	**Acte suicidaire**
João (Minuit)	**Meurtrier**	**Faire partie des hors normes**	**Déni identitaire verbal : je suis un autre**

Comme pour les personnages précédents, nous pouvons observer qu'il s'agit encore une fois de personnage en situation de rupture ou d'exclusion : la couleur de peau - pour Macounaïma et Xica da Silva - le mode de vie marginal - pour Joana, pour la mère de Rodrigo et pour João -. Nous pouvons remarquer aussi que cette condition d'exclusion va être le terreau d'une faille narcissique conduisant le personnage à se vouloir, se dire, se voir complètement autre. Macounaïma, par miracle, devient blanc et quelque peu « raciste » puisqu'un de ses frères ne manquera pas de relever : « *il a suffit qu'il devienne blanc pour devenir raciste ! »*. Macounaïma à donc bien rompu avec ce qu'il était initialement, un Indien Noir. Joana, quant à elle, se transforme subtilement tout au long du film pour devenir la gardienne de la moralité de la famille incestueuse de Santa Rita. Son amant Français qui tente de la ramener à ce qu'elle était, ni parviendra pas, car Joana n'est plus Jeanne la Française, elle n'est plus celle qui donne de la joie et du plaisir mais celle qui juge et se donne la mort. Xica, lorsqu'elle accède au pouvoir grâce à sa liaison avec João Fernandes s'entoure à son tour d'esclaves qu'elle va traiter en tant que tels. Xica a rompu avec l'esclave qu'elle était en adoptant les habits et codes de conduites des Blancs. João, après avoir tué son ami Chico et sauvée une inconnue, Maria, va se dire autre en s'écriant

au passage de l'an 2000 : « *aujourd'hui tout change, celui qui tuait sauve ».* Il est à remarquer que le déni n'est pas payant. Le personnage ne devient un autre qu'à ses propres yeux, aux yeux d'autrui il reste un exclu condamnable et fini par le comprendre. C'est cette compréhension qui amène la mère de Rodrigo à se donner la mort. Rappelons que Rodrigo, dramaturge en échec professionnel, s'interroge sur le suicide de sa mère alors qu'il était un enfant. Dans l'extrait suivant Rodrigo explique ce qui le conduit à s'intéresser au cinéma latino-américain qu'adorait sa mère :

Cinéma des Larmes. Intérieur. Mélodrames de familles.

0 :28 :39 à 0 :31 :30

Dans une salle de projection

1.Extrait d'un vieux film latino en NB , une musique accompagne les plans du vieux film: en plan américain un homme et une face de profil en face à face. Ils se tiennent les bras l'un de l'autre.

L'actrice (elle parle en espagnol) : *« Promets-moi que tu ne lui diras pas que tu m'as vue, ni que tu m'as parlé.*

L'acteur : *« C'est promis. »*

L'actrice : *« Je veux que tu saches que ses parents sont morts* (l'actrice se laisse tomber assise sur le lit. Bref panoramique d'accompagnement. L'acteur se penche sur elle et la relève. Bref panoramique en sens inverse).

L'acteur : *« Comment le sais-tu ? »* (travelling avant jusqu'à ce que les personnages soient en plan taille).

L'actrice : *« Jure que tu ne le diras pas. »*

L'acteur : *« Je jure »*

L'actrice : *« Je suis sa sœur ! »*

L'acteur (horrifié) : *« Rosario ! »*

L'actrice (horrifiée à son tour) : *« Roberto ! »* (elle le lâche et se laisse tomber sur le lit)

L'acteur (se penchant sur elle): *« Rosario... »*

2. Toujours le vieux film NB : gros plan du visage de l'actrice que cachent ses mains.

3. Toujours le vieux film NB : Plan large : l'actrice avance en pleurant, le long d'une route bordant l'océan. La mer est déchaînée.

4. Toujours le vieux film NB : L'actrice, dos caméra en plan moyen, face à la mer déchaînée.

5.Rodrigo en plan poitrine qui regarde le vieux film dans la salle de projection. A l'arrière-plan, dans la pénombre, on devine Yves.

Rodrigo (sans se retourner) : *« Je sens que je dois t'expliquer le véritable objet de ma recherche....C'est que, je refais depuis quelque temps, tout le temps, le même rêve. D'ailleurs, ce n'est pas un rêve, ce n'est pas un cauchemar. C'est un souvenir : quand j'avais quatre ans, ma mère s'est...elle est morte. Elle est entrée dans la chambre, cette nuit-là, elle m'avait laissé tout seul pour aller au cinéma. Elle adorait le cinéma. Quand elle est revenue...ça a duré longtemps, mais elle est revenue...*(travelling avant)*...elle était très tourmentée, elle m'a embrassé en pleurant. Aujourd'hui encore je peux sentir le parfum de ces larmes....*

6. Contrechamp : le vieux film en NB : l'actrice face à la mer déchaînée en plan moyen.

7. Champ :retour plan 5. Rodrigo.

Rodrigo : *« Alors....*(il est en gros plan)*...alors elle s'est...Pourquoi ? Quel est le film qu'elle a vu ce soir-là ?*

Comme les personnages des films latino-américains, la mère de Rodrigo et Rodrigo lui-même sont en rupture familiale - orphelins - et sociale - l'actrice et l'acteur du film vivent une relation incestueuse, la mère de Rodrigo se prostitue et Rodrigo est homosexuel -. La mère de Rodrigo illustre le danger de vouloir à tout prix, échapper à ce que l'on est. Elle se suicide pour ne plus avoir à se regarder.

Nous le voyons, la rupture, partout présente, est un événement en soi. Au-delà des situations qu'elle provoque et qui font que le personnage se confronte à la mort, à la

conscience politique ou la conscience psychosociale de sa condition elle est avant tout génératrice de remaniement identitaire[219].

2. L'identité à l'épreuve des rencontres :

Si la rupture est génératrice de tension voire de risque de désintégration identitaire, la *rencontre* est, au contraire, une situation dans laquelle le personnage qui s'y trouve confronté, va puiser ce que nous pouvons considérer comme un *resserrement identitaire*, dans le sens où la rencontre est ce par quoi il va se révéler et ce par quoi son identité se trouve corroborée. Des différents types de rencontres existant dans l'ensemble de notre corpus, si nous retenons celles qui vont produire un remaniement identitaire conduisant à ce resserrement identitaire (tableau 13e, annexe 13) nous voyons apparaître, trois grand types de rencontres : *la rencontre avec le passeur*[220] - celui qui délivre un message - , *la rencontre amoureuse* et la *rencontre amicale*. Le tableau 13d de l'annexe 13 fait état de la répartition des films du corpus à l'intérieur de ces trois grandes catégories.

A. La rencontre avec le passeur : partage d'une parole énigmatique

Deus e o Diabo..., Os Fuzils, Terra em Transe, O Dragão da maldade..., Joana Francesa, Quilombo, Lamarca et Minuit nous offrent les visages d'une telle rencontre. Dans ce face-à-face, une parole énigmatique - parole qui demande donc à être décryptée - va unir le passeur au destinataire. Cette parole, une fois intégrée et comprise par le destinataire sera instrumentalisée à un niveau identitaire par la production d'un écho verbal ou comportemental de celle-ci. Afin de clarifier ce qui vient d'être dit, regroupons les personnages impliqués dans ce partage :

[219] Le tableau 13c en annexe 13 reprend la terminologie employée, dans la première partie de cette recherche, pour désigner les personnages en état de rupture (*les expulsés, les déracinés et les dépossédés*) en précisant la signification de ces ruptures et les remaniements identitaires que celles-ci produisent.

[220] Nous aurions pu l'appeler le *messager*. Le terme *passeur* évoque mieux le fait qu'il s'agit le plus souvent de personnages qui ne font que passer dans la vie d'autres protagonistes et dont le rôle essentiel est celui de délivrer, en passant, leur parole.

Tableau L :Le passeur et son message

Le personnage passeur	Le message	Personnage destinataire	Instrumentalisation identitaire du message par le destinataire
Sebastião le mystique	*« Le Sertão deviendra mer et la mer deviendra sertão »*	Manoel	Echo comportemental : Manoel gagne la mer avec Rosa, sa compagne.
Corisco, le cangaceiro (**Deus e o Diabo...**)	*«Ton destin est si sale que même le sang du monde entier ne pourrait le laver »*	Manoel	Echo comportemental : Manoel cesse de tuer et s'en fuit vers la mer
Gaùcho (**Os Fuzils**)	*« Ah moi, j'ai des oignons pourris, mais toi tu as l'uniforme pourri !..*	Mario	Echo verbal : « lève-toi » (à Gaùcho mort) Il dit vouloir quitter l'uniforme
Vieira	*« Le pays a besoin de poètes et de révolutionnaires »*	Paulo Martins	Echo comportemental : il est poète et tente de faire la révolution
Porfirio Diaz (**Terra em transe**)	*«le peuple n'est rien ! le peuple est aveugle »*		Echo verbal : *« Tu vois ton peuple ? Un analphabète, complètement dépolitisé !*
Santa (**O Dragão da maldade...**)	*« Celui qui tue son frère est jeté au fond de la mer »*	Antonio das Mortes	Echo verbal : *« maintenant je sais qui sont mes ennemis »*
Olimpia (**Joana Francesa**)	*« le petit je n'ai pas eu la force de le tuer, mais Dieu ou Satan t'a envoyée ici : fini ce que tu as commencé »*	Joana	Echo comportemental : elle tue le petit. Echo verbal « *Dieu ou Satan m'a envoyée ici »*
Acotirene (**Quilombo**)	*« Attention au sourire de l'ennemi, tu es l'élu, tu es Ganga Zumba»*	Ganga Zumba	Echo comportemental : Abiola devient Ganga Zumba
La femme du désert (**Lamarca**)	complainte du désert	Lamarca	Echo verbal : cette complainte devient la plainte de Lamarca.
Vovo (**Minuit**)	*« le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0 et le 1 va devenir 2. Tout va changer.... »*	João	Echo verbal : *« le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0.... »*

Remarquons que la parole énigmatique peut être rangée sous trois grandes catégories: une prophétie (*« Le Sertão deviendra mer et la mer deviendra sertão » ;*

« le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0 et le 1 va devenir 2. Tout va changer.... ») une malédiction (*«Ton destin est si sale que même le sang du monde entier ne pourrait le laver » ; « Dieu ou Satan t'a envoyée ici : fini ce que tu as commencé »*) ou un avertissement (*« Ah moi, j'ai des oignons pourris, mais toi tu as l'uniforme pourri !.. » ; « Attention au sourire de l'ennemi, tu es l'élu, tu es Ganga Zumba » ;* la complainte du désert ; *« Celui qui tue son frère est jeté au fond de la mer » ; « Le pays a besoin de poète et de révolutionnaire » ;«le peuple n'est rien ! le peuple est aveugle*)

1°) La prophétie comme annonce du grand changement :

Dans un premier temps, le passeur délivre sa prophétie et est en quelque sorte dépassée par celle-ci. Le destinataire de la parole énigmatique ne comprend le sens du message que dans un second temps. Ainsi, le Sertão de Manoel va devenir effectivement cette mer qu'il finit par gagner et si « le sang du monde entier ne peut laver son destin », ce n'est plus la mort qu'il désire - lui qui a versé le sang de coupables et d'innocents - mais la vie, puisqu'il propose à Rosa de lui faire un enfant. De la même manière, la théorie de Vovo concernant le changement à venir à l'aube de l'an 2000 (*« le 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0, l'autre 9 va devenir 0 et le 1 va devenir 2. Tout va changer.... »*) est d'abord rejetée, puis reprise par João : Tout va effectivement changer pour João, qui bientôt va mourir, tout comme Vovo.

2°) La malédiction, condamnation et contraintes :

La malédiction vise à condamner et contraindre le personnage destinataire qui choisit de s'aliéner à la malédiction - comme le fera Joana - ou de transformer la malédiction en mise en garde, pour y échapper - comme le fait Manoel qui choisit la vie -. Le message de Corisco, (*«Ton destin est si sale que même le sang du monde entier ne pourrait le laver »*), une fois décrypté, permet à Manoel de comprendre que l'injonction à verser le sang des innocents, injonction commune au mystique Sébastião et au cangaceiro Corisco, ne peut transformer son destin. Le message d'Olimpia (*« Dieu ou Satan t'a envoyée ici : fini ce que tu as commencé »*) est décryptée par Joana comme une mission à accomplir avant de mourir en ayant gagner une lignée.

3°) L'avertissement, retrait et legs :

L'avertissement est une parole métaphorique de retrait défensif et de lègue à autrui: Gaùcho perd peut-être ses oignons mais il garde sa dignité d'homme (*« Ah moi, j'ai des oignons pourris, mais toi tu as l'uniforme pourri !..* »). La pourriture entretien un lien métaphorique important avec la mort, aussi, lorsqu'il voit Gaùcho mourir, c'est en homme converti à sa parole que Mario s'exclame « *lève-toi ! »*. Sa mort vient appuyer le sens de son message : les militaires sont pourris puisqu'ils ont tiré sur lui qui ne pouvait admettre que des enfants meurent de faim. L'avertissement d'Acotirene (*« Attention au sourire de l'ennemi, tu es l'élu, tu es Ganga Zumba »)* est également livrée dans un moment où, quittant des fonctions de sage ou chef de clans, elle délègue son pouvoir à autrui. Abiola, s'il comprend la mission qui lui est assignée et devient Ganga Zumba, ne se méfiera pas assez du sourire de l'ennemi et sera à l'origine d'alliances infructueuses avec ses ennemis de toujours. La complainte de la femme miséreuse du désert de Suez précède la mort de ses enfants. Cette complainte fait partie des souvenirs de Lamarca et explique sa conversion à la cause du peuple. Face à Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiros et de béats, Santa n'a d'autre parole que *« Celui qui tue son frère est jeté au fond de la mer »* ; en se posant en sœur de Antonio das Mortes et en posant tous les gens du peuple comme des frères, elle permet à Antonio das Mortes de comprendre qu'il s'est trompé d'ennemis et qu'il est condamné à errer au fond du Sertão - car, nous le savons bien, la mer est le sertão - Enfin, les paroles de Vieira et Diaz (*« Le pays a besoin de poète et de révolutionnaire »* et *«le peuple n'est rien ! le peuple est aveugle*), paroles reprises par Paulo Martins possèdent de façon plus nette, cette fonction métaphorique de paravent : Vieira se cache derrière les poètes et les révolutionnaires, Diaz justifie ses agissements derrière l'aveuglement du peuple. Cette parole endossée puis décryptée - en tant que parole creuse - par Paulo Martins sera un lègue difficile à assumer qui conduira le protagoniste à la mort.

B. La rencontre amoureuse : stratégie identitaire de survie

Si nous considérons les films mettant en lumière la rencontre amoureuse[221] (A Falecida, O Dragão da Maldade... Dona Flor..., Xica da Silva, Gabriela, Lamarca, O Quatrilho, Terra Estrangeira, Tieta do Agreste, O Cangaceiro, A Ostra e o Vento, Minuit, et Orfeu) nous voyons le lien intime que celle-ci entretien avec l'instinct de conservation[222]. Dans les films cités, la stratégie de survie mise à l'œuvre au travers du sentiment amoureux, se trouve illustrée par deux fonctions adaptatives dont s'empare l'amour pour les personnages concernés. D'une part, l'amour va permettre d'échapper à la mort ou au désir de mourir en permettant à un personnage de dépasser un état dépressif. D'autre part, l'amour va permettre à un personnage en situation d'étrangeté par rapport à un espace ou à un groupe, d'accéder à une identité positive à l'intérieur de cet espace ou de ce groupe.

1°) L'amour, vecteur de réparation :

L'insatisfaction conjugale, la perte d'un lien familial, amoureux, amical ou le sentiment de solitude, sont des contextes situationnels favorisant l'apparition, chez différents personnages, d'un état de désaffection par rapport à la vie. Dans A Falecida, O Dragão da maldade..., Dona Flor e seus dois Maridos, O Quatrilho, Lamarca, Terra Estrangeira, A Ostra e O Vento et Minuit, cet état de désaffection est aisément repérable et mis en lien direct avec la rencontre amoureuse. De cette dernière, il sera attendu une sorte de réparation de la perte, un pansement psychique venant apaisé l'âme fragilisée par les événements. Mais le plus souvent, au lieu de réparation et de pansement psychique, il sera davantage question de réitération de la

[221] Nous laissons volontairement de côté d'une part, les films dans lesquels la rencontre à déjà eu lieu, même s'ils conservent pour thématique une réflexion sur le lien amoureux (comme par exemple O Desafio) et les films où cette rencontre ne paraît pas centrale (comme par exemple, la rencontre de Carlota et Fernando dans Carlota Joaquina)

[222] Dans son célèbre ouvrage, Denis de Rougement, (op.cit) au travers de l'analyse du mythe de Tristan et Iseult, a rapproché d'un « désir de mort sublime » la passion amoureuse. Cette idée ne va pas à l'encontre de ce qui vient d'être rapporté pour ce qui concerne les films cités. Nous pensons que le désir de mourir pressenti en soi, est à l'origine de la stratégie identitaire visant à échapper à ce désir. Cette envie d'échapper à la tentation de la mort pré-existe, pensons-nous, au désir de la mort sublime. Le désir de la mort sublime (et donc, le choix de la passion malheureuse ou de l'amour-passion) reflète, en réalité, l'échec de la mise en œuvre de la stratégie de survie. Le désir de mort l'emporte sur celui de vie mais la nécessité d'inscrire ce désir au travers d'une histoire d'amour est un résidu de l'envie première d'échapper à la mort.

perte du lien vital. A l'exception de Flor (Dona Flor...) et de Teresa (O Quatrilho), les autres personnages ne connaissent, au travers du nouveau lien amoureux, qu'un court instant de répit.

Tableau LI: L'amour consolation

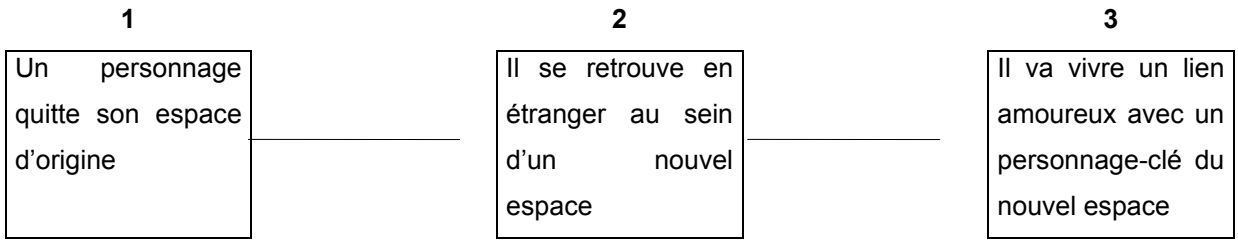
Personnages	Situation passée génératrice de dépression (perte du sentiment de soi)	Rencontre amoureuse stratégique	Résultat
Zulmia (A Falecida)	Insatisfaction conjugale : *« mon corps le dégouttait »*	Pimentel	Rupture et mort de Zulmira
Antonio das Mortes (Dragão da maldade...)	Perte d'un miroir (« *Lampião était mon miroir...maintenant tout est fini »*) et d'un amour (*«elle est morte en tombant dans le fleuve »*)	Santa	Antonio quitte le Sertão
Flor (Dona Flor ...)	Mort de son époux Vadinho	Teodoro	Mariage avec Teodoro
Teresa (O Quatrilho)	Insatisfaction conjugale : *« l'amour est une chose, le mariage, une autre »*	Maximo	Liaison puis mariage avec Maximo
Lamarca (Lamarca)	Rupture familiale et solitude (sa femme et ses enfants partent pour Cuba)	Clara	Capture et mort de Clara, mort de Lamarca
Alex (Terra Estrangeira)	Exil vers le Portugal et mort de son compagnon, Miguel	Paco	Mort de Paco
Paco (Terra Estrangeira)	Mort de sa mère et exil vers Portugal	Alex	Mort de Paco
Marcela (A Ostra e o Vento)	Assassinat de la mère par le père et enfermement sur l'île	Saulo (le vent)	Folie de Marcela et meurtre du père
Maria (Minuit)	Rupture sentimentale avec Pedro	João	Mort de João et renaissance de Maria
João (Minuit)	Mort de Vovo et assassinat de Chico	Maria	Mort de João et renaissance de Maria

Le tableau ci-dessus rassemble différents éléments de cette problématique. Nous y découvrons, pour chaque personnage, la situation passée génératrice de dépression ou de perte du sentiment de soi, la rencontre amoureuse stratégique et le résultat de cette dernière . Voyons ce qui peut en être déduit.

Tomber amoureux va être, dans un premier temps, le moyen d'échapper à la dépression qui guette et qui vient ternir l'image de soi. Il est à noter que la rencontre amoureuse, si elle cherche à circonscrire le personnage dans un nouvel espace mental - de réparation et de consolation -, circonscrit également une topographie spécifique au sein de laquelle, peut être vécu le sentiment amoureux. En effet, nous pouvons relever pour chacun des couples du tableau ci-dessus, un espace géographique souvent unique - une topographie « sacrée » - qui va permettre aux personnages de vivre leur amour. Quitter cet espace ou vouloir le quitter, va être l'équivalent de mettre en danger la relation amoureuse, de risquer la rupture ou la mort. Ces espaces sont respectivement, la chambre - pour Zulmira et Pimentel - le sertão - pour Antonio das Mortes et Santa - la grande ville - pour Lamarca et Clara - le Portugal - pour Paco et Alex - les toits d'un immeuble - pour João et Maria -. Le franchissement des frontières de ces espaces vient révéler le deuxième temps de la rencontre amoureuse : la faille béante qui la sous-tend et qui mène les personnages à la rupture, la folie ou la mort.

2°) L'amour, vecteur d'intégration :

La rencontre amoureuse peut apparaître, dans certains cas, comme étant l'occasion unique, pour un personnage, de s'approprier un nouvel espace ou de s'intégrer dans un groupe au sein duquel il fait figure d'étranger. Le schéma de base en trois temps de cette situation peut être le suivant :



Il peut être intéressant de rappeler dans le tableau ci-dessous, les éléments de ces trois temps en y ajoutant le résultat de la rencontre amoureuse :

Tableau LII : Les trois temps de l'amour

Personnages	Espace d'origine (passé)	Nouvel espace (présent)	Rencontre amoureuse stratégique	Résultat
João Fernandes (Xica da Silva)	**Portugal**	**Brésil**	**Xica**	**Séparation : retour au Portugal pour y rendre des comptes**
Gabriela (Gabriela)	**Sertão**	**Ilheus**	**Nacib**	**Bannissement, union et enracinement**
Leonora (Tieta do Agreste)	**São Paulo**	**Bahia**	**Ascanio**	**Bannissement union et enracinement**
Olivia (O Cangaceiro)	**Le village**	**le Sertão des cangaceiros**	**Teodoro**	**Teodoro quitte le groupe et meurt**
João (Minuit)	**La prison**	**la ville**	**Maria**	**João meurt assassiné**
Euridice (Orfeu)	**Acre (village)**	**Rio (bidonville)**	**Orfeu**	**Euridice et Orfeu meurent assassinés**

Il est tout d'abord à noter que l'espace d'origine des personnages concernés par cette problématique d'intégration dans Xica da Silva, Gabriela, Tieta do Agreste, O Cangaceiro, Minuit et Orfeu, est un espace quitté par nécessité absolu. Une mission professionnelle (João Fernandes), la sécheresse du sertão (Gabriela), des problèmes avec la police (Leonora), une prise d'otage (Olivia) une évasion de prison (João) ou le fait de se retrouver sans famille (Euridice) sont les raisons pour lesquelles ces personnages vont se retrouver étrangers dans un ailleurs inquiétant : le Brésil de João Fernandes est la terre des tentations ; Ilheus de Gabriela est le lieu de l'enfermement dans les conventions tout comme petit village de Bahia pour Leonora ; le sertão est l'espace des redoutables cangaceiros pour Olivia ; la ville est l'espace de la traque pour João et le bidonville est un lieu où des trafiquants de drogue font leurs lois. La tension générée par cette situation d'étrangeté que vit le personnage peut trouver une résolution au travers de la rencontre amoureuse. Mais cette rencontre permet-elle réellement l'intégration et si oui à quel prix ? Seules Gabriela et Leonora peuvent se considérer comme intégrées dans le groupe ou l'espace d'accueil. Mais pour cela, Gabriela l'infidèle est d'abord répudiée par Nacib

tout comme Leonora la prostituée est d'abord insultée par Ascanio. Ce rejet dont elles souffrent peut être considéré comme l'attitude collective qui va se manifester au travers d'un personnage unique et représentant du groupe, le personnage-clé. Dans un deuxième temps, elles seront intégrées car le personnage-clé quittera symboliquement les lois du groupes pour parler et éprouver en son nom. Pour les autres personnages, l'intégration n'a pas lieu : lorsque le personnage ne meurt pas, il est condamné à retourner seul là d'où il vient. Nous voyons que loin de régler magistralement le problème d'intégration d'un personnage à un groupe ou un espace, la rencontre amoureuse réactive la séparation d'avec le groupe.

C. La rencontre amicale : découverte du double et processus de séparation et d'individuation

Comme pour la rencontre amoureuse, nous allons considérer ici, uniquement les films dans lesquels la rencontre amicale à lieu au sein de la diégèse. Na Estrada da Vida, O Beijo da Mulher Aranha, Cinema de Lagrimas, Baile Perfumado et Central do Brasil racontent une telle rencontre. Au travers de celles-ci nous décelons, comme pour la rencontre amoureuse, la fragilité identitaire des personnages qui se manifeste par une quête incessante de reconnaissance sociale (Na Estrada da Vida et Baile Perfumado) par un état d'enfermement et d'isolement réel ou symbolique (O Beijo da Mulher Aranha et Central do Brasil) ou encore par l'omniprésence de la mort dans la vie des protagonistes (Cinema de Lagrimas). Cette fragilité est à l'origine d'un dédoublement identitaire : « C 'est lorsqu'apparaît le désir d'anéantissement, au moment où le sujet aspire au zéro que le dédoublement salvateur s'opère : il devient deux. La fragilité de l'unité menacée crée sa réplique comme remède (...) au désespoir [223]. La rencontre amicale va être précisément le cheminement du personnage fragilisé qui va se lier au double et la séparation finale d'avec celui-ci, sera indicatrice de réparation individuelle. Dans les films précédemment cités, la rencontre de l'ami, ce double de soi, se manifeste à travers certaines caractéristiques récurrentes : notons tout d'abord l'existence d'un lieu commun qui va permettre à

[223] A. Green, La déliaison, Paris, Les Belles Lettres, 1992 p. 311. Green ajoute : «(...) Mais à d'autres moments le double ne réussit pas à maintenir, par la création d'une image spéculaire, la cohésion menacée du moi. (...) C'est le caractère illusoire du concept d'identité, que menacent à la fois, la tentation du néant et l'infini de la fragmentation. Le double affirme ainsi notre destin d'être divisé, entre

chacun des personnages de créer l'autre, comme double de soi, l'existence à l'intérieur de ce lieu d'un événement ou de ce que nous appelons « parole-écho » traduisant le fait qu'une situation particulière ou une parole individuelle peut être indistinctement attribuée à un des deux personnages faisant ainsi de ceux-ci des êtres interchangeables entre eux. Notons également l'existence d'un don symbolique entre ces personnages, don qui coïncide souvent avec l'approche de la séparation et soulignons pour terminer la concordance des destins individuels. Le tableau ci-dessous reprend ces éléments caractéristiques, pour chacun des personnages concernés par la rencontre amicale :

Tableau LIII : L'ami, le double

Personnages amis	Lieux communs	Evénement ou Parole-écho	Don symbolique	Destin commun
Zé Rico et Milionario (Na Estrada da vida)	L'hôtel des Artistes	Guitare volée	Disque (à la vierge)	Célébrité et retour vers le père
Molina et Valentin (O Beijo da Mulher...)	La cellule de prison	Aide un tiers à quitter un lieu	Le message et la relation sexuelle	Fuite et mort
Rodrigo et Yves (Cinema de Lagrimas)	La salle de projection	*« De quoi as-tu si peur ? »*	Le livre et la cassette vidéo	Nécessité d'affronter la mort
Abrahão et Lampião (Baile Perfumado)	Le sertão des cangaceiros	Rencontre avec Padre Cicero	La photo et la lettre	Mort et immortalité
Dora et Josué (Central do Brasil)	Le trajet de Rio à Bom Jesus	*« j'avais ton âge quand ma mère est morte »*	La robe et la photo souvenir	Réconciliation familiale

Prenons la troisième colonne du tableau : l'événement ou la parole-écho sont révélateurs de la faiblesse identitaire qui sera à l'origine de la création de l'autre comme double de soi. Zé Rico et Milionario se font tous les deux volés - d'après eux - leur outil de travail. C'est la coïncidence de cette même plainte (emblématique de l'incapacité de s'affirmer comme chanteur) à l'Hôtel des Artistes où ils se rencontrent qui va être à l'origine de leur premier contact. C'est la nécessité d'échapper à un espace qui les condamne que traduit le geste de Molina (proposant à un ami de l'argent pour quitter sa femme) ou de Valentin (propsant à Américo un passeport pour fuir le Brésil) et c'est ce sentiment de condamnation qui va les unir en tant que double l'un de l'autre. C'est l'obsession de la mort - de la mère ou de la sienne - que

---

l'image que nous souhaiterions avoir de nous - même et celle que nous renvoie notre alter ego méconnu. »

l'on peut entendre dans la question que Rodrigo pose à Yves qui le fuit : « *de quoi as-tu si peur ? »*. De la même chose que lui : de la mort. La rencontre avec un homme saint, le Padre Cicero, révèle chez Abrahão comme chez Lampião le désir d'être reconnu de Dieu, eux que les hommes bannissent. Enfin, la perte de la mère est le traumatisme commun et ravivé dans le souvenir de Dora par la présence de Josué, à partir duquel, il s'agira de continuer à grandir.

La rencontre amicale est gratifiante et les dons symboliques échangés entre les personnages témoignent de la conscience de cette gratification. Mais la rencontre amicale, parce qu'elle se présente comme la rencontre avec un double qui permet une réconciliation avec soi, ne peut se poursuivre autrement qu'en séparation. Les amis se séparent ou meurent pour actualiser une individuation inéluctable afin que chacun puisse se réapproprier le sens de son histoire ou de sa mort. Et aussi parce qu'au delà de la réconciliation initiale qu'il apporte « (...) le double me place face à moi-même comme un autre (...) m'emprisonnant dans l'obsession de moi-même (...) toucher cet autre moi-même qui me fait face engendre une peur équivalente à celle que suscite l'idée de rejoindre ce point imaginaire où je commence et où je cesse[224] ». Dans Central do Brasil, la séparation de Dora et Josué intervient lorsque Josué, l'orphelin, a retrouver une nouvelle famille : ses demi-frères accueillants et aimants. Pourquoi Dora s'extrait-elle de cet espace où la femme, du même coup, n'existe pas ? Cet espace familial composé des trois frères est celui du souvenir des parents et c'est précisément le fait que Dora s'en échappe qui nous permet de la considérer comme un double de Josué et non pas comme une mère de substitution. L'extrait suivant appuie cette idée. Dora, dans un car qui l'emporte loin de Josué et ses frères, écrit au jeune garçon non pas comme une mère qui quitte son enfant - bien que l'aspect maternel de son comportement demeure - mais comme une enfant qui s'en va vers son propre désir de retrouver, comme Josué - mais de façon métaphorique - son père :

[224] P. JOURDE, P. TORTONESE, op.cit, Nathan, Paris, 1996, p. 121.

<u>Central do Brasil</u>. Extérieur Aube. La séparation

2 :02 :48 à 2 :04 :34

1. Josué en plan moyen court sur une route (travelling arrière)

2. Un bus part sur une route.

Dora (voix off) : *« Josué...*

3. Dora en plan serré, à l'intérieur de l'autobus. Sa tête est penchée vers la lettre qu'elle écrit, hors champ.

Dora (voix off) : *«...Ca fait bien longtemps que je n'écris à personne, maintenant, je t'envoie cette lettre. Tu as raison, ton père va revenir et pour sûr, il est tout ce que tu crois qu'il est....*

4. La main de Dora en gros plan, écrivant la lettre (on peut lire distinctement ce qu'on vient de l'entendre dire).

5. Retour plan 3.

Dora (voix off) : *«...Je me souviens de mon père lorsqu'il m'a amené dans la locomotive qu'il conduisait. Il me laissait, moi, une petite fille, faire siffler le train, durant tout le voyage.*

6. Plan d'ensemble : l'autobus sur la route, entre les collines.

Dora (voix off) : *«...Quand tu seras sur la route, au volant de ton gros camion, j'espère que tu te souviendras que c'est moi, la première personne à t'avoir fait prendre le volant d'un camion.*

7. Plan large : Josué qui court vers la caméra. Il s'approche jusqu'au plan poitrine s'arrête essoufflé a l'arrêt du bus, et regarde au loin.

Dora (voix off) : *«...C'est mieux pour toi, de rester avec tes frères. Tu mérites beaucoup plus que ce que je peux t'offrir...*

8.Retour plan 3.

Dora (voix off) : *«...Quand tu voudras te souvenir de moi, regarde la petite photo que nous avons prise ensemble...*(elle sourit)*...Je dis ça parce que j'ai peur qu'un jour, toi aussi tu m'oublies...Mon père me manque. Tout me manque.*

9. Retour plan 4. La main de Dora qui signe au bas de la lettre.

Dora (voix off) : *«...Dora. »*

10. Retour plan « . Dora relève la tête, enlève ses lunettes, des larmes coulent sur ses joues, elle sourit et baisse les yeux.

11. Plan d'ensemble : la route et l'autobus.

« Mon père me manque. Tout me manque » est à peu près ce que Josué aurait pu dire au début de sa rencontre avec Dora, la vieille femme acariâtre qui n'aimait pas les enfants. Ce film illustre le lien qu'entretien le thème du double avec le temps, car, nous pouvons considérer qu'au début de <u>Central do Brasil</u>, Josué c'est Dora projetée dans le passé qu'elle rejette (« *J'avais ton âge quand ma mère est morte »*) et à la fin du film, Josué est Dora dans un avenir qu'elle désire pour elle aussi.

II. Se choisir : de l'aliénation à la liberté[225], un chemin à parcourir

« Nous ne pouvons percevoir le monde et saisir en même temps un regard fixé sur nous ;il faut que ce soit l'un ou l'autre[226]. » Cette formule sartrienne rend compte de la situation de l'étranger - cet *autre* aux multiples visages -. Saisit par le regard d'autrui qui l'aliène à un statut d'étranger et pris par la nécessité de se libérer de ce regard afin de percevoir le monde et comprendre les défis qui l'appellent, l'*étranger* est l'exacte métaphore d'un cheminement, mille fois entrepris, menant de l'aliénation à la liberté. Cette liberté ne peut être comprise comme jouissance individuelle de privilèges mais bien plutôt comme le propose Benasayag, « comme défi situationnel, comme puissance de vie à libérer [227]».De même, le concept d'*aliénation* est employé ici dans son double sens : désignant d'une part la dessaisie de soi (au profit d'un autre) d'autre part, le résultat de cette dépossession qui rend l'individu, du même coup, *autre*[228]. Dans sa négation de l'être et dans sa tentative d'annihilation de l'identité, l'aliénation est le contraire du projet central de tout acte libertaire, à savoir la conscience d'un perpétuel *devenir identitaire* et des liens d'appartenances que ce *devenir* possède avec les diverses situations traversées.

[225] Les concepts d'*aliénation* et de *liberté* sont lourds d'histoire. Philosophes, historiens, sociologues, poètes et bien d'autres penseurs ont écrit des pages sur la question. Ne s'agissant pas ici de discuter ces notions mais plutôt de retenir leur sens communément admis afin d'étudier le comportement des personnages et de réfléchir sur leur parcours, nous n'indiquons ici que deux références brassant un panorama de la question : B. HUISSMAN, J.SALEM, Les philosophes et la liberté (les grands textes philosophiques sur la liberté), Edition Bruno Huisman, 1982 et l'intéressant ouvrage de M. de Coster Sociologie de la liberté : mise en perspective d'un discours voilé, De Boek Univesité, 1996.
[226] J.P.SARTRE,1976, op.cit p.304
[227] M.BENASAYAG, 1998, op.cit, p. 18
[228] C.MACCIO, *Les sciences humaines en mouvement « l'humanité face aux changements »*, Chronique Sociale, Lyon, 1993, p.170

Différents films de notre corpus envisagés ensemble, peuvent être compris comme l'illustration de ce parcours entre l'aliénation et la liberté et la réflexion que nous souhaitons entreprendre ici - au delà de l'analyse des caractéristiques de ce parcours - est de savoir dans quelle mesure l'existence et ses modalités sont présentées comme un choix existentiel. Après avoir observé, dans le point précédant, les stratégies identitaires mises en place par les personnages confrontés aux turbulences des lieux, des événements et des rencontres, observons maintenant comment ce cinéma illustre et répond peut-être à la question : exister est-ce se choisir ?

Afin de poser les jalons d'une telle réflexion, commençons par relever la façon dont les films de notre corpus traduisent en terme d'espace, temps et personnages, ce parcours qui va de l'aliénation à la liberté en passant par la subversion - ou la mise en question des pouvoirs -. Pour cela, retenons de chacun de ces concepts, une définition minimale :

Soit l'*aliénation*, l'état caractérisé par la dépossession de soi ou de ses moyens ; la *subversion ou révolte*, le processus par lequel tente de s'opérer une remise en cause de l'ordre établi ; *la liberté*, la quête de liberté uniquement possible à partir des lieux de construction de contre-pouvoirs[229]
Schématisons maintenant, a l'aide du tableau ci-dessous les données à recueillir :

[229] Concernant le rapport entre liberté et contre-pouvoir voir M.BENASAYAG, D. SZTULWARK, 2000, op.cit : « L'enjeu est finalement de rompre avec l'aliénation qui nous fait désirer le pouvoir (...) » p. 69

Tableau LIV : Aliénation, subversion et liberté

	Aliénation	Subversion	Liberté
Espace	Espaces d'aliénation : *Espaces clos : prison, bidonvilles, sertão...*	Espaces de subversion: *Espaces de remises en cause du pouvoir : Q.G des militants Candomblés, carnaval...*	Espaces de liberté : *espaces de devenir et de contre-pouvoir: Quilombos, rêves, projets...,*
Temps	Temps aliénant : *Présent oppressant, Passé obsessionnel avenir illusoire*	Temps de subversion La jeunesse (et le passé)	Temps de liberté : *Ici et maintenant*[230] *en tant que pratique quotidienne.*
Personnage	Personnages aliénés : *Les asservis, esclaves, dépossédés, fous...*	Personnages subversifs : *Militants, dissidents en tout genre...*	Personnages libres : *Tous ceux qui ne se laissent pas enfermer*

Soulignons-le dès à présent, ce tableau ne prétend pas à une exhaustivité quelconque, mais propose plutôt un découpage spécifique (aliénation - subversion - liberté *versus* espace - temps - personnage) permettant de repérer plus aisément un ensemble d'éléments à prendre en considération, à l'intérieur d'une configuration particulière, pour mener à bien notre réflexion. Ainsi, si nous avons indiqué qu'un *espace clos* est un espace d'aliénation, il est bien entendu que n'importe quel espace - y compris les espaces les plus ouverts - peut être un espace d'aliénation à partir du moment où s'y projette une certaine dépossession de soi.

Cela étant précisé, voyons maintenant au point suivant, à l'aide des films du corpus, comment s'organisent ces éléments et leurs entrecroisements.

1. L'aliénation

A. Espaces clos, espaces de rétrécissement du champ identitaire

1°) Les prisons et le choix identitaire :

Au niveau spatial, ce sont surtout les espaces fermés - matériellement ou symboliquement - qui paraissent d'emblée être des lieux d'aliénation. De ces

[230] Voir M. BENASAYAG, 1998., op.cit. Nous adoptons ici, l'idée de Benasayag selon laquelle l'avenir n'est pas le temps du changement. « Aujourd'hui, il n'y a rien de plus sérieux que de construire les milles voies subversives de la résistance à la folie utilitaire du néolibéralisme qui détruit la vie et la liberté. Soyons sérieux dans le sérieux des passions joyeuses des devenirs libertaires. (...) la joie est bien réelle dans la mesure où nous commençons à la construire ici et maintenant. » p. 173

espaces, il est si difficile de s'y échapper, que les personnages, lorsqu'ils y parviennent, le font au prix d'une souffrance psychique ou physique qui, dans certains cas, mène à la folie ou à la mort. Afin d'étayer ce qui vient d'être dit, arrêtons-nous au prototype de ces espaces clos, la prison. Dans Vidas Secas, O Beijo da Mulher Aranha, O Cangaceiro, et Minuit , les personnages principaux se trouvent, à un moment de leur histoire, enfermés à l'intérieur d'une prison. Si les raisons de l'enfermement varient, il est intéressant de noter qu'à l'intérieur de cet espace d'aliénation, va émerger, pour le personnage, la nécessité d'effectuer un choix - identitaire - engageant son avenir à l'extérieur de cet espace. Le tableau ci-dessous rappelle ces éléments :

Tableau LV : Espace d'aliénation et choix identitaire

Personnages	Situation de départ : la raison de l'enfermement	Le choix à effectuer	Situation d'arrivée : le résultat final
Fabiano (Vidas Secas)	Injustement molesté par un soldat.	Suivre les cangaceiros ou suivre sa propre route	Il choisit sa route et continue à errer dans le sertão sans fin.
Molina (O Beijo da Mulher Aranha)	En prison pour attentat sur mineur	S'engager dans le militantisme politique ou poursuivre sa route	Choisit de s'engager et en meurt.
Valentin (O Beijo da Mulher Aranha)	En prison pour subversion politique	Rester dans le militantisme pur et dur ou s'ouvrir à l'univers de Molina	Choisit de s'ouvrir à Molina et son univers. Meurt en pensant à lui.
Tico (O Cangaceiro)	Enfermer comme un des derniers cangaceiros	Jouir de sa remise de peine ou revenir en prison.	Choisit de revenir en prison
João (Minuit)	Raison inconnue	Tuer un ami et pouvoir s'évader. Refuser de tuer et rester enfermé	Choisit de tuer l'ami mais sera pourchassé et tué à son tour.

Nous pouvons constater la difficulté d'échapper à l'aliénation : pour Fabiano (Vidas Secas), suivre les cangaceiros aurait été prendre le chemin de la dissidence, il refuse et c'est l'horizon sec et sans fin du sertão qui illustre l'avenir qui va être le sien et celui de sa famille. Molina (O Beijo da Mulher Aranha) restera, malgré son choix courageux, un *« pédé de merde »* dans la bouche du policier qui le laisse mourir

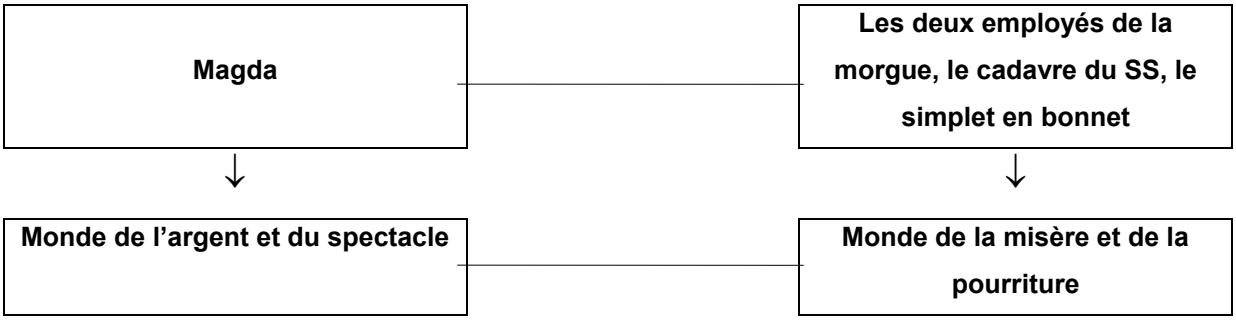
dans la banquette arrière d'une voiture. Valentin, (O Beijo da Mulher Aranha), va mourir en se prenant pour un héros des films que lui racontait Molina. Tico (O Cangaceiro), ne supportera pas la vie à l'extérieur de la prison et demandera à y retourner pour y revivre les souvenirs de son histoire. Enfin, João (Minuit) ne sera pas autre chose qu'un prisonnier en fuite, un homme à abattre.
Quelque soit le choix effectuer par les personnages, l'aliénation subit à l'intérieur de l'espace clos de la prison, va se traduire par un rétrécissement du champ identitaire : la prison n'est que la métaphore d'une identité niée et aliénée qui parfois pense pouvoir être libre.

2°) Les prisons ouvertes et espaces clos sans repères :

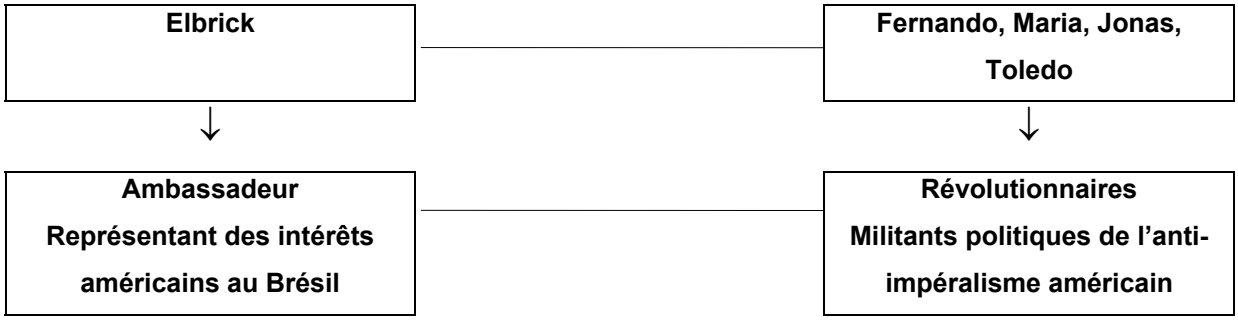
D'autres types de prisons peuvent être assimilées aux premières. Il s'agit des prisons ouvertes de Como Era Gostoso meu Françês et Hans Staden ou l'île de Marcela de A Ostra e o Vento ainsi que, comme nous l'avons maintes fois souligné, les espaces sans repères que sont le sertão - des paysans affamés ou des cangaceiros - et la forêt d'Iracema. Dans ces espaces, où les personnages principaux sont retenus en otage, seule la ruse s'avère être un bon moyen d'évasion. Ce procédé est celui que met en œuvre Hans Staden, qui se présente comme un homme aux pouvoirs et savoirs maléfiques ou bénéfiques et qui grâce à ses prétendus dons pourra quitter les Indiens Tupinambas. Jean, le Français de Como Era Gostoso meu Françês, tente en vain, par l'assimilation des codes et de la langue tupi d'échapper au funeste destin qui l'attend, celui de mourir dans un rituel anthropophage. Marcela (A Ostra e o Vento) devient folle sur cette île qui l'emprisonne tandis qu'Iracema (Iracema, uma transa Amazonica), dans le déni de sa condition, devient l'image de la déchéance. Ces personnages aliénés dans ces espaces ouverts qui les emprisonnent, ne possèdent pas, à l'exception d'Hans Staden, d'horizon identitaire autre que celui de la mort.

3°) Chambres et ascenseur, conflits d'intérêts :

Un autre espace clos d'incarcération, mérite d'être observé. Il s'agit de l'ascenseur où est bloquée Magda (Sabado) et la chambre où est retenu Elbrick, l'otage (O Que é Isso Companheiro). Ces deux films, malgré la thématique différente qu'ils présentent, se retrouvent dans les caractéristiques qui président à la représentation de l'enfermement. Schématiquement, nous pouvons affirmer que dans ces deux cas, nous nous trouvons en présence d'une personne qui se retrouve face à un groupe et ce face-à-face forcé est l'illustration d'un conflit de classe et d'intérêt.
Dans l'ascenseur bloqué de Sabado :



Dans la chambre du quartier général d'un groupe de militants de O Que é Isso Companheiro :



Dans un même espace - clos et réduit - s'affrontent deux conceptions radicalement différentes du monde. Chacune des parties se trouve aliénées par ses appartenances réductrices d'identité. *« la révolution est un bon lieu pour se cacher de soi-même, la même chose peut se dire du service diplomatique »* va écrire Elbrick à sa femme. La même chose peut-être dite du monde du spectacle de Magda. Pourtant, chacun des personnages se réfugie derrière l'aliénation de l'illusion d'un

certain pouvoir sur autrui. Seuls les représentants de la mort (les employés de la morgue et le cadavre) se retrouvent dans la mise à nu de la condition humaine à laquelle nul n'échappe. Tous ces espaces d'aliénation - prisons ouvertes ou fermées - sont des lieux où l'identité de celui qui s'y trouve est réduite à ce qui peut justifier son enfermement. Se choisir autre passe, pour certains des personnages, par la création d'espaces de liberté à l'intérieur de ces prisons réelles ou symboliques. L'écriture, l'histoire contée et le rêve sont parmi les moyens les plus souvent mis en œuvre pour que prenne forme un tel espace d'évasion. Ainsi, Fabiano (Vidas Secas) rêve éveillé à une vie différente de celle que lui promet l'horizon du sertão. Tico (O Cangaceiro) trouve au sein de la prison qu'il demande de réintégrer, celui à qui il raconte son histoire et ses souvenirs. Marcela (A Ostra e o Vento) s'évade en se confiant à son journal intime, tout comme Elbrick (O Que é Isso Companheiro) trouve, dans les longues lettres qu'il écrit à sa femme, le moyen de fuir la réalité de la captivité et de la menace de mort qui s'y rattache. Enfin, Molina (O Beijo da Mulher Aranha) est, chaque jour, le conteur des films qui vont lui permettre de se projeter au-delà des murs de la prison. Si ces espaces de fuites surgissent comme des nécessités défensives liées à l'enfermement et l'aliénation de ces espaces, notons cependant que leur effet est provisoire et que le poids du réel conduit le plus souvent les personnages à la folie ou la mort.

B. Aliénation temporelle, l'identité figée

Deux attitudes temporelles peuvent servir de fil conducteur à notre réflexion. L'obsession du passé et l'attente passive d'un avenir radieux. La première attitude est illustrée par le regard que portent, sur le passé, certains des personnages principaux de O Desafio, Cinema de Lagrimas et Ação entre Amigos. La deuxième attitude nous est donnée par l'ensemble des personnages du corpus, dont l'attente des jours meilleurs justifie la relative passivité ou soumission présente. Ces personnages sont surtout représentés par les paysans du sertão (Os Fusils, Deus e O diabo... ou Vidas Secas). Cette aliénation au passé ou à l'avenir possède d'intéressante caractéristiques. Tout d'abord, elle naît d'une tension vécue au présent, ensuite, elle permet au personnage d'évacuer son identité présente au profit d'une identité à venir où une identité passé ; nous remarquons également, que cette aliénation au temps passé ou avenir, va être souvent représentée en terme de décalage par rapport à un autrui de référence. Enfin, ce décalage entre les

protagonistes et les autres va être à l'origine d'un éclatement identitaire, plus ou moins prononcé, prenant diverses figures. Rassemblons ces divers éléments dans le tableau ci-dessous :

Tableau LVI : Aliénation au temps et évacuation de l'identité présente

	Personnages	Tension du présent	Evacuation de l'identité présente	Manifestation du décalage avec autrui	Eclatement identitaire
Aliénation au passé	**Marcelo** (O Desafio)	Coup d'état militaire	Vit dans la désillusion de la révolution	Rupture avec Ada	Errance et recherche de soi
	Rodrigo (Cinéma de Lagrimas)	Echec de sa pièce de théâtre	Vit dans le souvenir du suicide de sa mère	Problèmes relationnels avec Yves	Recherche de soi au travers du cinéma brésilien
	Miguel (Ação entre Amigos)	Découverte de son ancien tortionnaire	Revit les années de torture	Problèmes relationnels avec ses amis	Folie meurtrière
Aliénation au lendemain	**Paysans affamés** (Os Fuzils)	Misère et errance	Attente du lendemain : « *ce bœuf sacré va faire pleuvoir* »	Vénération d'un bœuf sacré	Mort de l'enfant
	Manoel (Deus e o Diabo...)	Misère et le meurtre du colonel	Attente du lendemain : *« le sertão deviendra mer »*	Tensions avec Rosa	Participation au meurtre et viol des paysans
	Fabiano (Vidas Secas)	Misère et **errance**	Attente du lendemain : « *Un jour on sera quelqu'un* »	Tensions avec Vitoria	*« on va continuer à fuir comme du bétail ?*

Soumis à une importante tension présente, les personnages choisissent de se réfugier dans l'espoir d'un avenir meilleur ou dans la nécessité de remonter le temps, afin d'atteindre la source des tensions actuelles. Ces deux attitudes ne peuvent être

que passagères. C'est lorsqu'elles deviennent obsessionnelles et qu'elles s'instaurent en tant que mode de fonctionnement que nous pouvons parler d'aliénation au temps. Cette aliénation condamne les protagonistes à ce qui pourrait ressembler à un choix existentiel : rompre avec l'aliénation, se ressaisir et vivre au présent (c'est le choix de Marcelo, Rodrigo, des paysans affamés et de Manoel) ou céder à l'immobilisme identitaire qui emprisonne le personnage dans l'attente ou le souvenir (Miguel et Fabiano illustrent ce choix). Mais s'agit-il d'un choix ?

C. Les personnages aliénés et la dialectique identitaire dominant/dominé

C'est surtout la soumission comme figure de l'aliénation à autrui qui retiendra notre attention ici. Asservis, esclaves et autres visages de la soumission révèlent, dans notre corpus, le lien entre l'attitude d'occultation de soi face à autrui, comme produit d'une longue tradition de rapport de force, où une des parties doit se plier à l'autre. Albert Memmi brossant le portrait de *L'Homme Dominé* révèle la logique d'un tel rapport[231]. Le visage du personnage aliéné au pouvoir et à la domination d'autrui est celui du premier moment que rapporte Memmi[232], moment qui lentement va se transformer. L'aliénation, fruit d'une histoire, va être à l'origine d'une conception de la vie qui viendra à son tour aliéner un peu plus celui qui en est le porteur. Cette conception, qui s'étaye sur la misère ou la religion, scinde le monde en deux parties : le haut - ou le divin - et le bas - les mortels - ; les forts - les détenteurs du pouvoir - et les faibles - les opprimés - et a pour conséquence immédiate pour celui qui l'accepte comme vraie, de s'en remettre à Dieu ou aux forts, bref d'être dépossédé de son propre destin. Dans cette vision du monde, béquille illusoire de l'opprimé, la vie est fatalité, et la raison du plus fort est toujours la meilleure. São Bernardo, qui raconte l'histoire de Paulo Honorio, personnage assoiffé de pouvoir sur autrui, nous donne,

[231] A.MEMMI, L'Homme Dominé, Payot, Paris, 1968. Creusant les caractéristiques de grandes figures Noires Américaines dans leur lutte contre le racisme, Memmi écrit : « *Il existe un rythme de la révolte :* et c'est celui-ci : King, ou Baldwin mais sûrement après, Malcom X (...) King est le modéré, sachant rassuré ses adversaires (...) Baldwin est l'intellectuel, émotif et sincère (...) il a compris que les modérés ont déjà tort (...) Or, la violence, c'est Malcom X (...) Malcolm ne comprend plus et ne veut plus comprendre (...) » pp. 11 - 12

[232] Idem pp. 13 : A propos des « visages de l'opprimé » Memmi écrit : « Il n'y en a qu'un seul, qui bouge, qui se transforme lentement, de l'étonnement douloureux et encore plein d'espoir, à la haine et à la violence, aux envies de meurtre et de destruction. »

dans ce court extrait, l'illustration du fait que l'oppression est d'abord un produit de l'histoire.

Dans cet extrait, trois personnages sont mis en rapport : un employé Noir, Marciano qui s'occupe du bétail du propriétaire des terres de São Bernardo, Paulo Honorio. Padilha, quant à lui, est un précepteur aux idées progressistes qui n'a pas le courage de ses idées.

São Bernardo - Extérieur jour - La domination de Paulo Honorio
0 :57 :30 à 0 :58 :29

1. Plan d'ensemble : devant le domaine, Padilha et Marciano - un employé Noir- discutent.
Paulo Honorio (criant off) : *« Marciano ! Va travailler ! T'as pas fini ! »*
Marciano (regardant vers la gauche hors champ): *« Si M. Paulo, j'ai fini ! »*
Paulo Honorio (off) : *« T'as pas fini ! »*
Marciano : *« Si M. Paulo, je vous le jure !*
Paulo Honorio (criant toujours off) : *« Menteur ! Le bétail est affamé ! »*
Marciano : *« Ils ont déjà mangé ! J'ai jamais vu du bétail manger autant ! On en peut plus sur ces terres, on peut jamais se reposer... »*
Paulo Honorio entre comme une furie dans le champ. Il va vers son employé et le pousse.
Paulo Honorio (frappant son employé tombé à terre) : *« Imbécile ! Paresseux ! Va travailler ! »*
(Il le pousse, ils sortent du champ, Paulo revient dans le champ)
Paulo Honorio (pointant vers Padilha) : *« le coupable c'est toi ! »*
Padilha : *« Moi ? »*
Paulo Honorio : *« Oui, avec ces idées que tu leur mets en tête ! »*
Padilha : *« Moi ! ?, vous êtes injuste ! C'est lui qui est venu me voir ! Je lui ai même dis « Marciano, il vaut mieux que tu ailles nourrir le bétail ! ». Il n'a pas voulu y aller ! Ca m'a même agacé ! Je vous assure, je ne supporte pas ce gars ! »*

Paulo Honorio traite son employé comme un esclave et ce dernier, Marciano, accepte finalement d'être battu parce qu'il se conçoit lui-même comme esclave, à l'image de ce qu'étaient réellement ses parents ou grands-parents.

Ce glissement dans le rapport entre maître et esclave et employeur et employé se retrouve aussi dans Vidas Secas. Dans l'extrait précédent, nous pouvions voir dans ce rapport, l'attitude de « maître » de l'employeur, Paulo Honorio. Voyons dans celui qui suit celle de l'employé qui, dans un très bref soubresaut tente de se dégager de la place que son employeur lui réserve :

Vidas Secas. Intérieur jour. Le salaire de Fabiano.
0 :34 :49 à 0 :36 :40
(cet extrait de séquence survient alors que Fabiano vient chercher son salaire. Il arrive au moment où le colonel mange. Ce dernier lui demande d'aller chercher le cahier des comptes. Dans la maison, Fabiano croise un violoniste qui joue dans une pièce, écouté par des membres de la famille du colonel.).

1. Plan poitrine du colonel à table. Il mange et boit du café. Fabiano entre dans le champ avec le cahier des comptes qu'il tend au colonel. Il a posé son chapeau et garde les mains jointes. Il s'assied à table tandis que le colonel regarde le cahier et sort de l'argent de sa poche. Il tend l'argent à Fabiano et continue de manger. Fabiano compte l'argent tandis que le colonel boit son café.

Fabiano (lui tendant l'argent) : « *Il en manque... »*. (Le colonel reprend son argent, le recompte)
Le colonel (rendant l'argent à Fabiano) :*« non, tout est là ! «*
Fabiano (insistant) : « *C'est ma femme, elle dit que c'est plus, il en manque... ».*
Le colonel : « *Non, la différence c'est les intérêts de l'argent que je t'ai prêté toute cette année. Je te dis que tout y est ! »*
Fabiano : *« mais ma femme, elle dit que c'est plus. Elle sait compter. Moi je ne sais même pas lire mais... »*
Le colonel : « *Ta part est là. Il n'y a rien de plus ! »*
Fabiano : « *C'est pas juste, je ne suis pas un nègre ! »*
Le colonel : « *Y a pas de nègre ici, et j'aime pas les insolents. Si t'es pas comptant va trouver un autre boulot ! »*
Fabiano s'est levé, il garde son chapeau entre les mains.
Fabiano (parlant doucement) :*« D'accord, d'accord, ne criez pas...*
2. Plan poitrine **.Fabiano** :« *J'ai dit ça comme ça. Excusez-moi, je ne recommencerai plus. C'est de la faute de ma femme patron.... »*
3. Contrechamp en légère plongée : le colonel qui mange toujours.
Fabiano (off) : « *Moi je sais pas lire, c'est elle qui a dit c'est tant, alors moi je l'ai cru... »*
Le colonel (continuant à manger): « *OK, va travailler maintenant ! »*
4.Champ :Plan taille. **Fabiano** « *Je vous assure que je ne recommencerai plus. Excusez-moi. »* Il se tourne et sort du champ.
5.Contrechamp : Le colonel qui continue à manger.

L'employeur n'a que du mépris pour son employé. Aucune considération, aucune marque de respect n'émerge de ses rapports avec celui-ci. *« Ce n'est pas juste ! Je ne suis pas un nègre »* dit Fabiano, mais très vite il va s'excuser de cette « insolence » vis-à-vis de celui qui possède le pouvoir et qui le domine. Car pour l'aliéné, la raison du plus fort est la meilleure et le cri du faible demeure étouffé au fond de sa gorge ou de sa conscience. Lâcheté ? impuissance ? C'est que l'opprimé finit par avoir de lui-même, le sentiment que sa vie ne lui appartient pas. Il continue de respecter celui qui le méprise comme l'illustre l'extrait suivant de Terra em Transe. Dans cet extrait, un homme du peuple, Felicio, résiste à l'ordre de quitter les terres d'un grand propriétaire terrien :

Terre en transe - Extérieur jour - la revendication du peuple
0 :28 :01 à 0 :28 :47
1. Felicio en plan poitrine et plongée. Sur la droite, en amorce, un journaliste lui tend un micro.
Felicio : *« ...si la justice dit qu'on doit partir, on préfère mourir, mais on part pas. »*
2.En plan américain, Felicio au 1er plan qui se retourne, le journaliste est au 2nd plan entre Vieira, le gouverneur et Paulo. A l'arrière-plan, Moreira.
Paulo (sèchement) : *« Du calme Felicio ! Respecte le gouverneur ! »* (il avance vers Felicio, le forçant à reculer)
Felicio : *« M. Paulo, M. Paulo...* (zoom avant jusqu'à un gros plan de Vieira. Felicio continue off)*...on est bien obligé de crier ! »*
Paulo (off) : *« Crier avec quoi ? »*
3. Plan moyen, sur une pente, Felicio et Paulo de profil. Felicio recule tandis que Paulo avance.
Felicio : *« avec ce qu'il nous reste ! Avec nos os, avec tout ! »* (zoom arrière jusqu'à plan large, les autres personnages apparaissent dans le champ).
Paulo : *« Tais-toi ! Vous n'avez rien du tout ! »*
Felicio (reculant toujours): *« M. Paulo, vous étiez mon ami ! vous nous aviez promis ! »*
Paulo : *« J'ai rien promis ! »*

Felicio : *« Je ne suis pas un menteur ! »*
Paulo : *« Tu es un pauvre type ! Un lâche, un faible ! »*
Felicio : *« M. Paulo, ne dites pas ça !* (il s'avance vers lui pour le frapper, Paulo pare le coup et le pousse à terre avant de le frapper)*...ne dites pas ça ! »*
Paulo : *« Tu vois bien que tu ne vaux rien !"*

Paulo, le poète politicien méprise ce peuple qui pourtant continue respectueusement à le considérer (il s'agit toujours de « Monsieur Paulo »). Traité en esclave que l'on peut battre afin d'anéantir sa parole, l'opprimé intègre que son destin est à remettre entre les mains d'un plus puissant que lui. Le deuxième extrait de Terra em Transe souligne l'idée selon laquelle, la parole n'est partagée avec l'aliéné que lorsqu'il accepte de la refuser. Felicio avait pris la parole, il l'avait arrachée en quelque sorte. Dans cet extrait, un autre homme du peuple, Jeronimo, se voit lui, accorder un droit de parole - un fragment de pouvoir, en somme - voyons ce qu'il en fait :

Terre en transe - Extérieur jour - la voix du peuple
1 :16 :40 à 1 :17 :25

1.Lors de la nouvelle campagne de Vieira. Sara et Paulo sont dans la foule. Sara pense que Vieira est dans un gouffre politique, Paulo critique le peuple . Sara saisit un homme dans la foule. Cet homme est Jéronimo.

2.Sara et Jeronimo en gros plan.

Sara : *« C'est Jeronimo le peuple ! Parle Jeronimo ! »*

3. Plan serré de Moreira mitraillette à la main qui tire en l'air pour que le silence se fasse.

4. Plan américain d'un vieil homme (richement habillé) de la foule qui s'avance vers Jeronimo (panoramique d'accompagnement)

Le vieil homme : *« Parle mon fils, n'aie pas peur ! Tu es le peuple ! »* (Zoom avant puis zoom arrière, Jeronimo reste silencieux quelques secondes, se tournant vers les uns et vers les autres, un zoom avant le cadre en plan poitrine).

Jeronimo (hésitant) : *« Je suis un homme pauvre, je ne suis qu'un ouvrier, président de mon syndicat, je suis dans la lutte des classes, je crois que tout va mal. Je ne sais pas quoi faire, le pays est en crise. Le mieux est d'attendre les ordres du président »*

Paulo surgit derrière lui, lui met la main sur la bouche pour le faire taire. Les deux hommes sont face caméra. Zoom avant jusqu'à un plan serré des deux hommes.

Paulo (exalté) : *« Tu vois ton peuple ? Un analphabète, complètement dépolitisé ! Imaginez Jeronimo au pouvoir ! »* (zoom arrière)

« *le mieux est d'attendre les ordres du président* » dit Jeronimo, représentant d'un peuple aliéné à la domination des hommes de pouvoir. Mais il serait trop simple de penser que Jeronimo se soustrait de cette parole qui lui est offerte de lui-même. C'est bien davantage la conscience que, quoi qu'il y paraisse, la place qu'il occupe impose, depuis toujours le silence et la conscience que briser ce silence c'est risquer sa vie, qui explique son attitude. Un dernier extrait du même film, nous ramenant à Felicio, le démontre.

Terre en transe - Extérieur jour - Le peuple assassiné
1 :18 :12 à 1 :18 :43

1.En plan poitrine, un homme du peuple surgit de la masse, en amorce sur la droite puis au centre, face caméra, la main de sa femme sur son épaule, il semble hésitant.
Felicio : *« Avec votre permission messieurs, j'aimerais parler. Jeronimo, il fait de la politique, mais c'est pas le peuple...*(l'homme baisse les yeux et se crispe, au 2nd plan Sara et Paulo quittent le champ)*...le peuple c'est moi qui ai 7 gosses, pas de travail et pas de toit ! »*

2. De la foule surgit Moreira en plan taille qui l'empoigne, lui passe une corde autour du coup, tandis que la foule scande *« communiste !communiste ! Tuez-le ! »*. L'homme est étranglé et tombe à terre.

L'aliénation du dominé au dominant est une construction historique. Ignorer les jalons de cette histoire c'est accuser l'aliéné d'avoir choisit d'être un lâche. Dans le film Os Fuzils, Gaùcho, un ancien militaire converti à la cause du peuple va accuser celui-ci. Tout comme Paulo le faisait dans le film précédent.

Les Fusils - Intérieur jour - La révolte de Gaucho
1 :09 :12 à 1 :10 :28

1. Dans un petit bar, au 1er plan, Gaucho en plan serré dos à la caméra, à l'arrière-plan, à l'extérieur du bar, un paysan qui avance, son enfant mort dans les bras, il entre dans le bar face caméra. Panoramique d'accompagnement en gros plan du paysan qui s'arrête au comptoir.
Le paysan (s'adressant au commerçant) : *« S'il vous plaît, vous n'auriez pas un carton vide, je voudrais pas l'enterrer comme ça...*
Au 2nd plan, Gaucho entre dans le champ, la bouteille à la main. Il pose la bouteille sur le comptoir et regarde le commerçant tendre une grande boite vide au paysan.
Gaucho (s'adressant au paysan) : *« C'est ton fils ? »*
Le paysan : *« Oui »*
Gaucho : *« Il est mort de quoi ? »*
Le paysan : *« Y avait rien à manger... »*
Gaucho (se redressant indigné): *« de faim ? Ton fils ? Il est mort de faim ?...*(la caméra suit les mouvements de Gaucho qui se rapproche du paysan, en gros plan, puis se dirige vers l'extérieur tandis qu'un moteur de camion gronde en même temps que les paysans entonnent des chants tristes)*...Ton fils est mort de faim et t'as rien fais ? Rien ?* (Gaucho revient vers le paysan qui a les yeux baissés) *...Et là, ils embarquent la nourriture ! Espèce de lâche ! »*

L'homme ne se choisit pas aliéné, il tente au mieux de donner du sens à ce qui n'en a pas en justifiant son aliénation par une conception de la vie héritée de l'histoire des rapports humains. S'arracher à l'aliénation, quelle qu'elle soit, n'est pas qu'une attitude ou un acte isolé de tous les autres. C'est une pratique de chaque instant, un défi situationnel[233], celui que relèvent ceux qui s'engagent dans une forme de dissidence subversive aux multiples visages et qui sans cesse risque de se dérober .

[233] M.BENASAYAG, 1998, op.cit, p. 50 : « (...) ainsi, si nous voulons articuler destin et liberté, nous devons pouvoir concevoir le destin comme ce qui à un moment donné, dans une coupe de la situation, apparaît comme l'enjeu, ce qui est donné en tant que défi à assumer »

2. Subversion, révolte et insoumission :

A. Espaces de subversion, champ d'un désir identitaire : devenir autre

Les espaces de subversion sont tous les espaces de renversement de l'ordre établit. Dans le sens, même la fête - le carnaval - peut être considérée comme un espace subversif, dans le sens où l'*inversion* en est le mot d'ordre. Mais nous nous intéresserons davantage ici, à des espaces au sein desquels, le renversement est moins provisoire et tente de s'encrer de façon structurelle plutôt que conjoncturelle - comme c'est le cas à l'occasion de festivités -. Les *Quartiers Généraux* d'opposants politiques sont emblématiques de tels espaces. Des films comme Lamarca, Alma Corsaria, O Que é Isso Companheiro et Ação entre Amigos, parce qu'ils portent sur la résistance politique, mettent en lumière ces espaces. Ces espaces sont généralement des lieux clos - des chambres - habités par une parole exaltée et par plusieurs personnages condamnés à la clandestinité. Au sein de ces espaces réduits, les tensions se manifestent ici et là, sans porter réellement atteinte au projet initial de changer l'ordre injuste du monde. Au-delà des ces Q.G., d'autres espaces, plus métaphoriques, retiennent notre attention. Le premier est le désert de Suez, espace ouvert sur le vide, où Lamarca (Lamarca) désertera psychologiquement d'abord, son engagement militaire. Le second est la salle de projection - espace clos ouvert sur le monde - où Lenine (El Justiceiro) va comprendre le sens de l'engagement véritable. Ces deux espaces, le désert et le cinéma, peuvent paraître éloigné l'un de l'autre et éloignés des précédents. Pourtant, quelques points essentiels font d'eux des espaces communs du basculement, de l'insoumission ou de la révolte. Commençons par nous remémorer le désert de Suez :

Lamarca. Extérieurs/ Jour et Nuit. Le désert de Suez
2 :09 :47 à 2 :13 :36

1. En plongée. Une table autour dans le fond d'une cour. Autour de la table, la famille - 11 membres - est regroupée pour fêter le retour de Lamarca.

Le père : *« Raconte-nous comment c'est, la vie dans le désert... »*

Lamarca : *« C'est triste.... »*

Le père : *« Raconte Carlinhos.... »*

2. La nuit. En plan poitrine, Lamarca est de profil, accoudé à une chaise. Il regarde vers le bas. Son père est face à la caméra. Ses bras sont croisés sur le dossier de la chaise. (Bande son : musique du désert).

Lamarca : *« C'était l'enfer...Dès que nous sommes arrivés dans le désert, j'ai entendu la voix de cette femme. Une longue plainte qui n'arrêtait pas, jour et nuit....*

3. Lamarca de face, en plan poitrine.

Lamarca : *« C'était comme un long cri de douleur, papa....J'entends encore, dans ma tête cette Arabe....*

4. Plan taille de Lamarca de face. Le père est de profil au 1er plan.

Lamarca : *« Vers le troisième jour, le soir, on est descendu en patrouille pour voir ce que c'était...du sable jusqu'aux genoux. Soudain, ils étaient là-bas : une tribu de bédouin. Tu ne peux pas imaginer, papa, sans eau, mourant de faim, sentant la chair pourrissante. Je ne comprenais pas ce qu'ils disaient mais la femme était là, parmi eux, un enfant dans les bras, l'autre emmitouflé dans des haillons.....Quelle misère papa ! »*

Le père : *« Comme dans notre Nordeste ! »*

5. Retour plan 3. Lamarca en plan poitrine.

Lamarca : *« Les enfants étaient brûlants de fièvre. Ils avaient des croûtes sur la tête. Alors nous les avons pris avec nous, dans notre campement, pour que le médecin les examine.....Alors la femme a arrêté sa complainte.*

6. Le père en plan poitrine.

Lamarca (off): *« Le plus jeune est mort sur le trajet....*

7. Retour plan 3. Lamarca en plan poitrine.

Lamarca : *« l'autre enfant est mort à l'infirmerie. Je n'ai pas accepté, papa. J'ai pleuré. Pleuré.* (il lève ses yeux vers son père)*...Le major, notre médecin m'a ordonné de m'arrêter de pleurer...Mais je n'y arrivais pas. Alors, il m'a dit : « Lieutenant, vous n'êtes pas venu au Canal de Suez pour sauver des enfants, vous êtes venu ici pour instaurer la paix ». Mais quelle est cette paix qui ne sert qu'aux grandes puissances qui veulent le pétrole des Arabes ?* (Il se tourne)

8. Retour plan 4. Lamarca et son père de profil.

Lamarca : *« Il ne peut pas y avoir de paix avec l'exploitation et la misère ! J'ai tellement pensé au Brésil ! Papa, nous devons transformer ce pays ! »*

9. Retour plan 6. Le père en plan poitrine.

Le père (soupirant) : *« Ah, mais cela n'est pas facile ! Personne n'accepte de se défaire aisément de ce qu'il possède, Carlos ! Ni les propriétaires terriens, ni les chefs d'entreprises, ni personne. Ce pays va finir à feu !*

10. Retour plan 4. Lamarca et son père de profil.

Lamarca : *« Suez a transformé ma façon de voir les choses. Le travail militaire est un travail politique ! Papa, se la guerre était déclarée, je passerais du côté des Arabes. »*

11. Retour plan 6.Père en plan poitrine.

Le père : *« Alors, tu serais déclaré traître ! »*

12. Lamarca en gros plan.

Lamarca : *« Traître ? être loyal, qu'est-ce que c'est ? Etre loyal c'est se taire devant les pires injustices ?Etre loyal c'est être contre le peuple ? J'ai toujours voulu être un militaire et je ne cesserais pas de l'être. Mais je change de camp : je passe du côté des exploités.*

13.En légère contre plongée, Lamarca et son père assis, les bras croisés sur le dossier de leurs chaises.

Le désert, où se fait entendre la plainte d'une femme et où meurent des enfants va être le lieu à partir duquel Lamarca va *« transformer (sa) façon de voir les choses »*. Notons que, loin du Brésil, cette expérience le rapproche cependant de son pays (*« J'ai tellement pensé au Brésil »*).

Observons maintenant, ce qui se déroule dans la salle de projection où le film que Lenine - alias Asdrubas - a réalisé sur El Justiceiro - alias Jorge - vient d'être projeté :

<u>El Justiceiro</u>. Intérieurs. Un espace de retournement

1 :32 :19 à 1 :33 :26

1.A l'intérieur d'une salle de projection. (après avoir visionné le film de la vie d'El Jus réalisé par Lénine). Au 1er plan la tête d'El Jus, au 2nd, celle de Lénine.

Lénine: *« Alors qu'est-ce que t'en pense ? »*

2.Gros plan d'El Jus se tournant vers Lénine.

El Jus :*« Bon, j'y vais, c'est pas mal ! »*

3 .Retour au plan 1. El Jus se lève. Lénine se lève à son tour. El Jus quitte le champ.

Lénine: *« Sois sincère Jorge, c'est absolument ridicule, un film banal comme il y en a beaucoup...*

4.Des photos d'acteurs sur le mur. El jus apparaît dans le champ en plan poitrine, un léger panoramique sur la gauche l'accompagne.
Lénine (off) poursuit : *« Une histoire vide, banale, sans rien d'extraordinaire ! »*
5.Plan taille face à la caméra d'El Jus.
El Jus : *« Banal ? ma copine est enceinte de moi et refuse de m'épouser et toi tu trouves ça banal ? »*
6.Contrechamp : Lénine en plan américain et légère contre plongée.
Lénine : *« Ta vie n'a pas de sens Jorge. Elle ne fait pas un grand livre, ni un grand film ! Dis-moi, quel rapport il y a entre ta personne et les graves problèmes que traverse le pays, les enfants qui meurent de faim dans le Nordeste,* (la salle de projection est plongée dans la pénombre) *etc, etc ? »*
7.Champ : plan taille d'El Jus en pleine lumière du projecteur face caméra.
El Jus : *« Asdrubas, laisse tomber ! ».*
Lenine (off) *« Qui se soucie de savoir...*
8.Contrechamp (retour plan 6) :
Lénine :*...si tu vas te marier ou pas avec Ana Maria, dis-moi qui ? »*
9. Champ :**El Jus** (répondant après un court silence) : *« moi ! ».* Il sort du champ.

Cet espace de la projection va également être celui du retournement de Lenine. Ce dernier s'était engagé à écrire un livre ou faire un film sur la vie du bourgeois des beaux quartiers, El Jus. Après la réalisation de ce projet, il conclut à la banalité de son œuvre et cette conclusion transforme sa façon de voir les choses. Eloigné des réalités dramatiques du Brésil, ce moment de projection le rapproche cependant de celles-ci (*Dis-moi, quel rapport il y a entre ta personne et les graves problèmes que traverse le pays, les enfants qui meurent de faim dans le Nordeste ?*). Là aussi, il est question d'enfants qui meurent de faim. Etablissons maintenant un parallèle entre ces deux espaces métaphoriques de subversions et les Quartiers Généraux des opposants politiques :

Tableau LVII : Espaces métaphoriques

Espaces métaphoriques	
Le désert **(Lamarca)**	**La salle de projection** **(El Justiceiro)**
• Situation de départ : Lamarca est un militaire au service du pouvoir en place	• Situation de départ : Lenine est un journaliste au service d'El Jus (représentant d'un pouvoir en place)
• L'engagement initial est remis en question à l'intérieur d'un espace (le désert) éloigné des réalités brésiliennes qui paradoxalement font prendre conscience de celles-ci	• L'engagement initial est remis en question à l'intérieur d'un espace (le film réalisé) éloigné des réalités brésiliennes qui paradoxalement font prendre conscience de celles-ci
• Lamarca parle de femme seule et de mort d'enfant	• Lenine parle de mort d'enfant, El Jus parle de femme seule et enceinte

Cet espace métaphorique est celui de *l'insupportable* - espaces de la souffrance des femmes et des enfants - et de *la défaillance masculine* - les hommes y sont cyniques

(*«...lieutenant, vous n'êtes pas venu au Canal de Suez pour sauver des enfants... » « ma copine est enceinte de moi et refuse de m'épouser et tu trouves ça banal ? »*). Un espace où l'homme va se saisir de ses responsabilités va alors émerger : il s'agit de l'espace des quartiers généraux.

Tableau LVII I: Quartiers Généraux

Quartiers Généraux			
Quartiers de Lamarca	**Bâtisse « Pompeia » Alma corsaria**	**Appartement du MR8 (O que é Isso...)**	**Chambre d'hôtel (Ação entre amigos)**
Action commise et célébrée : braquage d'un coffre	Action commise et célébrée : lectures à voix haute et mises en scènes de textes défendus : Marx, Malcom X...	Action commise et célébrée : kidnapping de l'ambassadeur Américain	Action commise : braquage d'une banque

Cet espace est celui de *l'interdit* : les actions commises consistent à se mettre hors la loi d'un système qui condamne les femmes et les enfants à mourir et les hommes de pouvoir à être de cyniques oppresseurs. Ici, les hommes - Lamarca, Torres, Fernando ainsi que Miguel et ses amis - deviennent les sauveurs pourtant bientôt condamnés.

L'espace de la subversion est celui qui permet à l'homme de désirer le contre-pouvoir en choisissant de se placer au-delà de l'opposition force/faiblesse . C'est l'espace du choix nécessaire.

B. Subversion du temps, un repli identitaire : « on était jeune »

Le temps de la remise en question d'un pouvoir établi est-il forcément le temps de la jeunesse et de ses espoirs ? Les principaux films de notre corpus de recherche, qui traitent de la question au niveau politique (O Beijo da Mulher Aranha, Lamarca, Alma Corsaria, O Que é Isso Companheiro et Ação entre Amigos) semblent répondre par l'affirmative à cette question. Non seulement l'aptitude à critiquer le système et s'engager pour le changement est affaire de jeunesse mais en plus, il semble que, passé un certain délai temporel, ces choix ne soient plus revendiqués. Cette ambiguïté du discours cinématographique brésilien sur la subversion durant la période de la dictature militaire mérite d'être attentivement étudiée. Pour ce faire,

commençons par relever, dans chacun des films cités, les éléments significatifs d'une telle ambiguïté.

Tableau LIX : Espoirs et ambivalences de l'engagement

Films	Contexte politique représenté	Opposants politiques	Devenir des opposants	Paroles des opposants dans l'après-coup
O Beijo da Mulher Aranha	Dictature latino-américaine des années soixante-dix	Valentin, Américo	Capture et mort	*« ce rêve est court mais il est heureux »*
Lamarca	Dictature militaire brésilienne des années soixante-dix	Lamarca, Clara, Kid...	Capture, suicide, mort (indifférence du peuple)	Clara : *« C'est drôle de vivre en sachant qu'on ne va pas vieillir »*
Alma Corsaria	Dictature militaire brésilienne des années soixante à soixante-dix	Torres, Eliana, Le Prophète et autres membres de « pompeia »	Capture et libération (mort ?) délation de la part du peuple	
O Que é Isso Companheiro	Dictature militaire brésilienne des années soixante à soixante-dix	Fernando, Maria, Jonas, Toledo et autres membres du MR8	Capture, torture, mort pour certains	Fernando : *« Ca a été un rêve qui ne s'est pas réalisé (...) On s'adresse au vent, personne n'écoute ce qu'on a à dire... »*
Ação entre Amigos	Dictature militaire brésilienne des années soixante à soixante-dix	Miguel, Lucia, Eloi, Oswaldo et Paulo	Folie de Miguel, fragilité identitaire de Oswaldo	Lucia : *« Réveille-toi, c'est un sacrifice inutile, c'est une guerre perdue, je ne veux pas mourir »* Paulo *:« Pourquoi se souvenir ?, on avait vingt ans ! »* Miguel *:« Faire bouger les choses dans ce pays ? »*

Nous pouvons d'abord constater qu'en dehors de O Beijo da Mulher Aranha - adaptation du roman de l'Argentin Manuel Puig[234] - les autres films se referment sur une certaine amertume de la part des protagonistes. Une amertume qui s'explique d'une part, par le sentiment que le peuple ne suit pas le mouvement des quelques opposants qui risquent leurs vies, et d'autre part, le sentiment verbalisé que cela n'a pas valu la peine. Il s'agit d'oublier au plus vite ce qu'il s'est passé. Ne pas oublier conduit à la folie de Miguel qui, décidant, plus de vingt ans après les faits de se venger de son tortionnaire, fait éclater l'amitié qui l'unissait à Oswaldo, Paulo et Eloi et l'amène à tuer deux d'entre eux. L'ambiguïté du discours autour de l'engagement de cette période est aussi à relever dans O Que é Isso Companheiro, qui donne à un moment, la parole - une âme ? - à un des tortionnaires de la dictature : *«c'est mon boulot, pourquoi crois-tu que je fasse cela (la torture) parce que ça me fait plaisir ? »* va-t-il dire sa compagne. *« Tu arrives à bien dormir, toi ? Moi non, je rêve que tout est à l'envers »* dit-il à un autre moment à son collègue de travail, alors même qu'il se prépare à piéger les jeunes militants. Faut-il en plus, de l'oubli, tenter de comprendre ? Arrivés à la maturité[235] - par l'épreuve du temps ou des faits qui ont tourné en leur défaveur - il semble qu'il soit préférable, pour les protagonistes, de se réveiller des rêves de jeunesses qui condamnaient *« à vivre en sachant qu'on ne va pas vieillir »* pour se tourner vers l'avenir et l'oubli.

1°) Personnages subversifs, au nom de tous les autres :

« Mais c'est que la figure du révolté n'est pas belle, voilà l'affreuse vérité ; elle est de moins en moins supportable à mesure qu'il consent à sa révolte. Elle se couvre de grimaces et de tics, qui sont les fleurs vénéneuses de l'humiliation intérieure et de la colère, dorénavant impossibles à contenir [236]». S'ils sont seuls face au peuple que pourtant ils défendent, seuls contre un système qui oppresse les plus démunis, les

[234] La littérature hispano-américaine a produit dans les années soixante et soixante-dix, un nombre important d'œuvres engagées et proprement subversives. Plus, nous semble-t-il que la littérature brésilienne à la même époque. Nous pensons que cette différence d'engagement se retrouve également dans le cinéma hispano-américain d'une part et brésilien de l'autre. Mais bien entendu, il s'agit là de présupposés qui mériterait une recherche, une étude comparative à part entière pour être confirmés. Pour un panorama de la littérature hispano-américaine et les années de dictatures voir en particulier Cl. CYMERMAN, « le roman de la lutte armée et de l'exil », in Cl. CYMERMAN, CL. FELL (dir), Histoire de la littérature Hispano-Américaine de 1940 à nos jours. pp. 349 - 353.

[235] O Que é Isso Companheiro est le seul de ces films où un homme d'âge mûr fait partie d'un groupe de révolutionnaire. Il s'agit de Toledo - second rôle -. Mais Toledo, présenté comme « vétéran de la guerre d'Espagne » et expert en actions révolutionnaires n'a que très peu la parole (quelques tirades seulement) au sein du groupe. Il est capturé et meurt à la fin du film.

personnages de la subversion politique agissent au nom d'un idéal collectif auquel ils veulent croire envers et contre tout. Nous venons de voir dans le point précédant le sentiment exprimé par les militants, d'être coupés du peuple qui ne soutient pas les actions des opposants, nous avions déjà observé qu'à plusieurs reprises le « peuple » pouvait faire preuve d'une aliénation extrême les conduisant à la lâcheté ou à la délation. En réalité, l'engagement est une nécessité personnelle qui entretien des liens particulier à responsabilité et qui condamne les personnages concernés, à osciller entre l'exaltation et le désespoir de comprendre les risques encourus. Un choix individuel entre *ne pas voir et cautionner* ou *voir et réagir* à n'importe quel prix.

2°) De la plainte à l'engagement :

L'extrait suivant est tiré de Os Fuzils. Gaùcho est un ancien militaire qui a quitté l'uniforme pour être chauffeur routier. Dans un village où la population est affamée, d'anciens camarades militaires gardent l'épicerie de M. Vincente, pour éviter que les paysans ne volent des denrées, car aux dires du propriétaire de l'épicerie, *« la faim est mauvaise conseillère »* . Dans cet extrait converse avec son camarade d'autrefois, Mario :

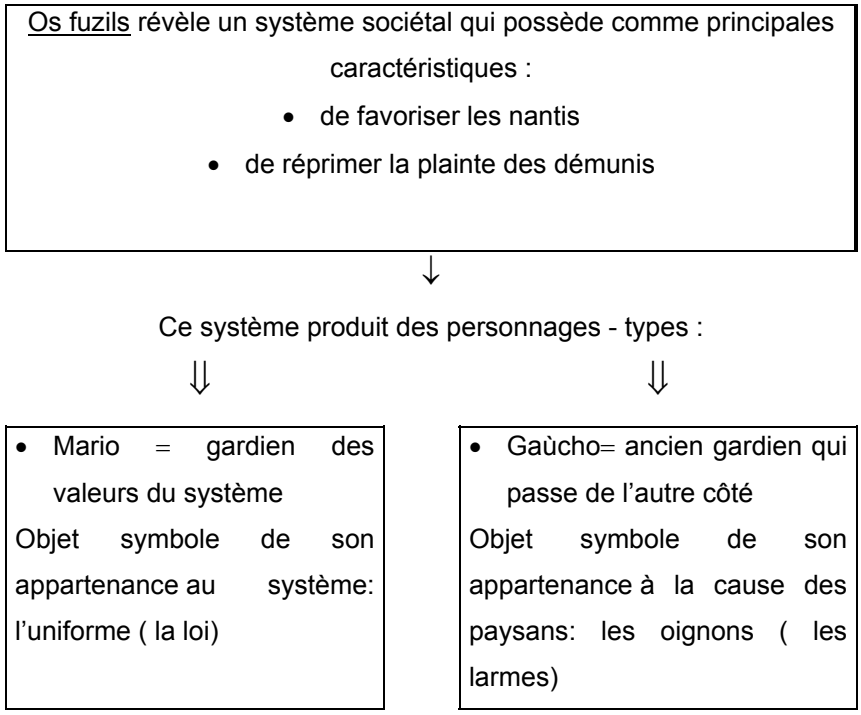
Les Fusils - Extérieur jour Le choix de Gaucho
0 :34 :07 à 0 :35 :32

1. Gros plan sur un tas d'oignons. La main de Gaucho entre dans le champ et tâte un oignon et le jette . (Rire off de Mario)
Gaucho (off): *« Tu te fous encore de moi, hein...*
Travelling oblique ascendant : Gaucho torse nu est au-dessus de sa cargaison d'oignon, Mario est au 2nd plan et à l'arrière-plan, de nombreux paysans sont assis par terre sur la place du village.
Mario (riant et s'épongeant le visage) : *« Que veux-tu que je fasse d'autre ? »*
Gaucho (remettant sa chemise et descendant du camion pour aller vers Mario) : *« Ca se voit bien que ce ne sont pas tes oignons !, T'es à sec comme moi ! »*
Mario (se dirigeant vers la place, dos à la caméra) : *« Fallait pas quitter l'armée ! »*
Gaucho : *« Ah moi, j'ai des oignons pourris, mais toi tu as l'uniforme pourri !...*(panoramique ascendant accompagne la progression des deux hommes vers la place où sont les paysans)*...toi-même tu pourri et tu le sais même pas ! »*
Mario (ironique et mal à l'aise) : *« y a sûrement des oignons qui sont pas pourris ! »*
Gaucho : *« Ceux qui sont pas pourris ont été volés !* (durcissant le ton) *Qu'est-ce que tu fais là, toi ? »*
Mario : *« On est pas venu surveiller tes oignons, on est venu maintenir l'ordre. »*
Gaucho : *« L'ordre ?Quel ordre ? »*
Mario : *« L'ordre, t'as jamais lu le drapeau ?* (référence au drapeau brésilien : ordre et progrès) *regarde, tout est en ordre... »*
Gaucho : *« Tout le monde crève de faim et t'as le culot de dire que tout est en ordre ! »*
Mario : *« Personne ne se plaint... »*
Gaucho : *« Moi je me plains ! Moi je perturbe l'ordre, alors...fais quelque chose ! »*
Mario : *« Non, tu pousse des petits cris, c'est tout... »*
Gaucho : *« Et si tout le monde se met à crier ? »*

[236] A.MEMMI op.cit. 1968, p. 15

Mario : *« Pourquoi ? On leur vole rien ! »*
Gaucho : *« On leur vole leur travail mais eux ne s'en rendent même pas compte ! La seule chose qu'ils savent c'est que sans pluie, on ne tire rien du sol. Ils veulent manger. Et plutôt que de la bouffe ils vous envoient ici pour maintenir l'ordre ! Vous êtes ici pour garder l'épicerie de Vincente Ferreira*

Cet extrait contient des éléments importants pouvant contribuer à la compréhension de la nécessité intérieure - ainsi pourrait-on l'appeler - qui pousse un sujet à s'engager dans une forme de dissidence et cela au prix de sa vie. Ces éléments peuvent être schématisés de la façon suivante :



Le dialogue entre les deux hommes nous révèle que Gaùcho s'installe d'abord dans une plainte détournée : ses oignons sont pourris, « *Ca se voit bien que ce ne sont pas tes oignons »*. A cette plainte, Mario répond « *il ne fallait pas quitter l'armée »*. Nous comprenons dès lors que le choix de Mario vis-à-vis de l'armée - choix qu'il remettra plus ou moins en question à la mort de Gaùcho - est un choix qu'il se représente comme étant le pur produit du système dans lequel soit on oppresse soit on est oppressé.

A partir de là, la plainte initiale et détournée de Gaùcho va prendre toute sa vérité. Car il ne s'agit pas de pleurer sur les oignons (*« Ah moi, j'ai des oignons pourris, mais*

toi tu as l'uniforme pourri !. toi-même tu pourri et tu le sais même pas ! ») mais bien plutôt sur l'homme, sur l'humanité injuste, imperturbable et aveugle (*« Moi je me plains ! Moi je perturbe l'ordre... »*). L'homme de l'engagement, de la révolte, de la subversion est l'homme dont le désir dépasse celui de transformer un système - dont il pressent en être lui-même le produit -. Son désir est celui de transformer l'homme, de déserter, le cas échéant, ses semblables qui acceptent l'aveuglement. Le désir de Gaùcho, comme celui de Lamarca, ou de tous les personnages subversifs de notre corpus est d'exprimer une plainte inexprimable vis-à-vis de l'humanité et des modes de relations qu'elle érige en système. Une certaine honte, en somme, d'être un homme et de se voir seul et impuissant.

3. Liberté :

A. Espaces de liberté : un espace où être soi

Les espaces de liberté sont tous ceux qui empêchent l'aliénation sous toutes ses formes mais se sont surtout des espaces de *devenir*, de construction identitaire, des espaces qui, à l'instar des rêves au cœur des prisons et des *quilombos* des esclaves en fuites, protègent les personnages de l'anéantissement. Ces espaces possèdent des caractéristiques propres qui permettent de les identifier en tant que tel. Nous en avons relevé trois : premièrement ces espaces sont les fruits d'espaces d'aliénation - les espaces clos en particulier mais pas uniquement - et on donc une fonction de compensation du sentiment de perte d'identité ou de fragilisation identitaire produit par les premiers. Deuxièmement, ils entretiennent avec les espaces d'aliénations un rapport de force dans la mesure où ils cherchent à se constituer comme une réalité de substitution venant niée celle produite par l'aliénation. Troisièmement, ils sont mouvants et peuvent se transformer à leur tour en nouvelle aliénation s'ils ne constituent pas une simple transition vers une attitude générale visant à une pratique quotidienne de la liberté. Illustrons ces caractéristiques à l'aide d'exemples les plus significatifs de notre corpus :

Tableau LX : Espaces de liberté

Films et personnages	Espaces d'aliénation⇒ espaces de liberté	Manifestation du rapport de forces entre ces deux espaces	Figure mouvante de l'espace de liberté et nouvelles aliénations
O Beijo da Mulher Aranha Personnage : Molina	Prison ⇒ les films que raconte Molina comme espaces d'évasion	La réalité des films est celle de Molina : *« Je suis toujours l'héroïne »*	Incapacité de comprendre la réalité du dehors et la propagande nazie colportée par ces films
Iracema Personnage : Iracema	Amazonie qu'elle ne parvient à quitter⇒ rêves d'ailleurs et de voyages	Sur les routes avec Tião : « *mon truc c'est voyager, aller partout dans ce monde »*	Incapacité de voir qu'elle n'a pas quitter son aliénation
Quilombo Personnages : Ganga Zumba et Zumbi	Asservissement ⇒ création des *quilombos* comme espace de liberté	Le Quilombo s'institue en collectivité et accueille ceux qui fuient la dureté des hommes	Impossibilité de négocier avec les Blancs ⇒ césure à l'intérieur du Quilombo
A Ostra e o Vento Personnage : Marcela	L'île semi-déserte ⇒ création d'un amant imaginaire : le vent	La relation avec Saùlo (le vent) devient de plus en plus réelle pour Marcela	Marcela s'enfonce progressivement dans la folie
Vidas Secas **Deus e o Diabo...** **Os Fuzils** **O Dragão...** Personnages : les paysans affamés	Le sertão qui affame ⇒ création du rêve d'un lendemain meilleur	Mysticisme fiévreux ou cangaço violent ou rêve éveillé devient la réalité quotidienne	Acceptation passive du système

Comme nous pouvons le remarquer, l'espace de liberté, produit par l'état d'aliénation entretien un rapport si intime avec celui-ci qu'il peut être à double tranchant. S'il s'instaure pour que la révolte ne puisse pas éclore - c'est le cas des rêves de lendemains meilleurs des paysans du Nordeste, par exemple - il ne tarde pas à se révéler espace de maintien et d'acceptation de l'aliénation.

Une autre figure, plus métaphorique, d'un espace de liberté se manifeste à travers le *savoir* qu'enseigne un professeur à ses élèves : connaître son histoire pour la comprendre et tenter peut-être de dégager les mécanismes d'aliénation et de

révoltes qui se révèlent à travers celle-ci. Tel semble être la préoccupation du Professeur du film, O dragão da maldade... :

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Les leçons de l'Histoire

0 :01 :49 à 0 :02 :53

1.Plan Large : une place de village. Au 1er plan une vingtaine d'enfants entourent le professeur et répondent à ses questions. A l'arrière-plan, les maisons du village.

Le professeur : *En quelle année a été découvert le Brésil ? »*
Les enfants (en chœur) *: « en 1500 ! »*
Le professeur : *« oui ! Encore une fois ! En...*
Les enfants (en chœur) *: « en 1500 ! »*
Le professeur : *« OK. Et l'indépendance du Brésil ça a été en quelle année ? »* (à l'arrière plan, un homme sur son âne traverse le champ)
Les enfants (en chœur) *: « 1822 ! »*
Le professeur : *« oui ! encore une fois ! »* (à l'arrière-plan un troupeau de vache traverse le champ, un vacher traverse le champ)
Les enfants (en chœur) : *« 1822 ! »*
Le professeur :*« Et l'abolition des esclaves, ça été en quelle année ? »*
Les enfants (en chœur) *:« 1888 »*
Le professeur : *« 1888 ! Encore une fois (avec les enfants) 1888 ! Et la république ? »*
Les enfants (en chœur) : *« 1889 ! »*
Le professeur : *« Et Lampião en quelle année il est mort Lampiao ? »*
Les enfants (en chœur) : *« 1938 ! »*
Le professeur :*« Voilà ! Encore une fois !* (Avec les enfants) *1938 !*

Cette leçon d'histoire est intéressante, car elle parle d'indépendance, d'abolition et de révolte : il faut du temps pour acquérir l'indépendance - une figure possible de la liberté - et plus de temps encore pour que celle-ci soit partagée par tous, pour qu'un souci de démocratie s'établisse et pour que les grandes figures de la dissidence cessent de raisonner dans les esprits.

Ce savoir comme espace de liberté et possible instrument de révolte est aussi à l'œuvre dans São Bernardo. Les élèves du professeur Padilha, ne sont pas des enfants, mais des employés à la pause :

São Bernardo - Extérieur jour - la leçon de Padilha

0 :33 :06 à 0 :34 :13

1. Plan d'ensemble : devant la propriété de Paulo Honorio, Padilha, l'enseignant discute avec deux employés. Ils se tiennent à côté de la porte de la propriété coloniale aux nombreuses fenêtres.

Padilha (exalté) : *« C'est du vol ! C'est ce qui a été catégoriquement démontré par les philosophes et les livres ! Des tas d'hectares, du bétail, un étang, tout ça pour un seul homme ! C'est pas juste, si ?*
Un employé : *« Vous avez raison monsieur, moi je suis un homme simple, je n'ai pas de savoir mais parfois j'en perds le sommeil : on se tue au travail,*(s'adressant à l'autre employé) *tu trouves pas Casimiro ?*
Casimiro : *« Je sais pas, depuis le début des temps ça toujours été comme ça !*
Padilha : *« Mais non ! La vérité c'est qu'on se tue au travail pour enrichir les autres ! »*
Paulo Honorio, le patron, surgit à une des fenêtres.
Paulo Honorio (vociférant à la fenêtre) : *« Quoi le travail ? Quel travail ? Paresseux ! Parasite ! »*
Padilha (timidement) : *« Mais non, M. Paulo, c'est rien, j'expliquais certaines théories... »*

Paulo Honorio (criant toujours) : *« pas sur mes terres !...*(il quitte la fenêtre et réapparaît sur le pas de la porte d'entrée)*..Prenez vos affaires et foutez le camp ! Avec un prof comme ça je suis bien, moi ! Espèce d'imbécile...*(il quitte la maison et sort du champ suivit de Padilha)
Padilha (le suivant et s'excusant) : *« Ne vous énervez pas...vous me croyez capable de propager des idées subversives ?... »*

Le savoir est un espace de liberté et de subversion dès lors qu'il devient instrument de critique d'un système et dès lors qu'il permet ou favorise l'acquisition d'un *langage* permettant l'analyse pertinente de ce système. D'où le danger qu'il représente. Mais ce savoir, s'il ne s'instaure pas en pratique, est infertile : Padilha est un homme aussi aliéné que l'employé Casimiro, au patron, Paulo Honorio. Tandis que le second manifeste son aliénation par l'expression de sa conception fataliste de la vie : « *Je sais pas, depuis le début des temps ça toujours été comme ça !* », Padilha manifeste la sienne en reniant le pouvoir de son savoir.

B. La liberté inscrite dans le temps, la liberté comme pratique quotidienne :

« Là réside la vérité, dans le voyage ou dans la lutte elle-même. Toute arrivée est illusoire, et n'est dans le meilleur des cas, qu'un nouveau point de départ.[237] ». Ce qui fait que l'acte de liberté est une pratique au quotidien, un défi à relever dans les différentes situations traversées. Quelques personnages du corpus de film de notre recherche, soulignent ce choix de l'instant : reprenons, quelques exemples significatifs :

- le Professeur pacifiste de O Dragão da Maldade... qui enseignait l'histoire du Brésil, à ses élèves. Ce professeur, va décider de verser le sang à un moment crucial où la situation qu'il traverse - symboliquement, un face à face entre le vieux colonel tout puissant et les paysans - exige qu'il prenne part à celle-ci. Il va alors dire en reprenant les paroles d'une chanson chantonnée lors d'une partie de billards « *l'heure est arrivée* » et il va poursuivre, *« Moi qui vous parle, je n'ai jamais versé le sang de personne mais je suis disposé maintenant à verser le mien pour venger la moitié de ces paysans... »*. Le professeur est cet homme dont nous parle Benassayag lorsqu'il rappelle que « les hommes ne sont pas libres

[237] M.BENASAYAG, D.SZTULWARK, op.cit, 2000, p. 85

parce qu'ils peuvent regarder depuis l'extérieur d'une situation et éventuellement décider « dominer » leur devenir. Au contraire, l'homme aura quelque chose à voir avec la liberté dans la mesure où il pourra se penser comme terme, comme élément de chaque situation qu'il habite (...) [238]»

∗ Marcelo, journaliste déprimé par le coup d'état militaire de O Desafio, sera aussi l'homme d'un défi situationnel. Cette situation est celle qu'il va vivre lorsqu'il choisira de repousser les avances de la femme d'un collègue à la dérive. Avant cette rencontre pathétique, Marcelo erre dans la ville et dans ses souvenirs. Cette situation et le choix qu'il manifeste de se reprendre vont en faire un homme qui retrouve l'envie de se battre. *« C'est un temps de guerre* » nous dit la chanson off de la bande son.

∗ Autre exemple, celui de Pierina de O Quatrilho. Le mari de celle-ci est parti avec Teresa, la femme d'Angelo. Les deux couples avaient acheté un domaine, travaillaient et vivaient ensemble. Angelo boit, déprime et pense à revendre sa part. Pierina fait un autre choix face à cette situation comme nous rapporte ce dialogue qu'elle entretien avec Angelo, juste après le départ de leur conjoints respectifs:

Angelo : *« Je crois que tu dois retourner chez ta mère, on vend ce qu'on a ici...*
Pierina : *« Non ! Moi je ne vends pas ma part.*
Angelo : *« Les gens vont parler...*
Pierina : *« Ma conscience est tranquille, on a rien fait de mal ! »*

D'autres exemples foisonnent à l'intérieur des films du corpus que nous étudions. Ceux-ci illustrent simplement que le temps propice à la liberté n'est pas le lendemain des révolutionnaires, n'est pas un objectif en soit, mais une pratique de l'instant présent. Cette pratique s'érige en nécessité malgré les risques - de sang versé, de

[238] M.BENASAYAG, op.cit. 1998, p. 89

mal être ou de commérage dans les trois exemples ci-dessus - et se présente toujours comme un choix identitaire : le professeur (O Dragão da Maldade...) a enseigné l'histoire du Brésil et de ceux qui sont morts pour des idées, il trouve l'occasion de devenir l'acteur de son enseignement ; Marcelo (O Desafio) a cultivé l'espoir et l'engagement, il va trouver l'occasion de renouer avec ses anciennes convictions en s'extrayant du désespoir qui lui tend les bras. Pierina (O Quatrilho) a quitté, comme d'autres immigrants Italiens, son pays natal pour se construire une vie heureuse et fructueuse au Brésil, elle trouvera dans la situation de rupture qu'elle traverse, l'occasion de réitérer les raisons de sa venue au Brésil. Ces personnages, comme tous ceux qui se perçoivent comme *élément* ou *terme* des situations, ont en commun de ne pas *contourner* les situations mais de réellement les *traverser* afin d'en relever les défis qu'elles contiennent et semblent nous transmettre l'idée selon laquelle *être libre* c'est saisir l'occasion de se rapprocher, malgré les obstacles, d'une certaine idée de soi et de l'humain à travers soi.

C. Les personnages libres : la solitude des étrangers

Nous l'avons dit, la liberté ne peut être comprise comme un attribut mais comme l'expression singulière d'une attitude particulière à un moment donné de l'histoire de chacun. Nous disions, au début de ce chapitre que l'étranger - dès lors qu'il cesse d'être réduit à une dimension géographique, psychosociale ou psychanalytique - est la métaphore du voyage sans cesse entrepris qui va de l'aliénation à la liberté. Ce point d'arrivée, point d'un nouveau départ, est celui qui révèle que l'étranger a su se défaire de regard stigmatisant de celui qui le renvoyait à son étrangeté. Mais c'est aussi - et c'est pour cela qu'un nouveau voyage reste à accomplir - celui qui fait de lui un personnage qui échappe à autrui, qui semble sortir de la masse. En somme, un étranger.

Nous pouvons illustrer ce qui vient d'être dit par l'extrait suivant, tiré du film Carlota Joaquina. Rappelons brièvement les principaux éléments : Carlota, princesse du Brésil tombe amoureuse d'un Noir, Fernando. Il va devenir son amant avant d'être écartée de la princesse par le mari de celle-ci. Rappelons que cette époque de la

colonisation est celle de l'esclavage - et de quelques affranchissements - . C'est en affranchi que Fernando s'éloigne de la princesse qui désespère de ne plus le voir. Un jour, il accepte de la rencontrer à nouveau. Carlota est maintenant vieille et plus disgracieuse que jamais. L'extrait suivant, met en scène ces retrouvailles en faisant intervenir, un personnage important : Gertrude, la femme de Fernando. Observons la liberté des propos de cette femme métisse - et donc fille d'esclaves ou d'anciens esclaves - désaliénée du regard d'autrui :

Carlota Joaquina. Intérieurs. Une femme libre

1 :44 :20 à 1 :46 :15

1. Felisbindo, le valet Noir de Carlota, en plan serré est bousculé. Panoramique sur la droite c'est Gertrude, la jeune et jolie femme de Fernando qui vient d'arrivée., Fernando et Carlota apparaissent dans le champ. Travelling avant jusqu'à un plan américain des personnages.

Carlota (s'adressant à Gertrude): *« Comment oses-tu entrer dans les appartements d'une reine ? »* (Fernando est au 2nd plan, dos à la caméra. Le valet se tient entre les deux femmes).

Gertrude (hautaine) : *« Je ne vois aucune reine ici ! Je ne vois qu'une femme diabolique et sans scrupule qui tente de me voler mon mari ! »*

Fernando (tentant de calmer le jeu) : *« Gertrude ! »*

Carlota (s'adressant au valet): *« Gardes ! Gardes ! Felisbindo appelle les gardes ! »* (le valet sort du champ)

Carlota est maintenant en plan taille au 1er plan face à la caméra, fulminante, Fernando est de dos, sa tête appuyée contre le mur à l'arrière-plan. Gertrude est au 2nd plan. Bande son : musique espagnol de corrida « olé ! »)

Carlota (se tournant vers Gertrude): *« Fille de pute !* (se jetant sur elle)*...Hors d'ici ! »*

2. Carlota et Gertrude en plan taille. Carlota pousse Gertrude.

Carlota : *« Hors d'ici avant que j'ordonne qu'on te fouette ! »*

Gertrude (toujours triomphante) : *« Regarde bien Fernando !* (un travelling avant centre les deux femmes en plan poitrine)*...Regarde bien et compare. C'est pour cela que je suis venue.* (Fernando entre dans le champ, il tente de retenir Carlota qui se débat).

Carlota (se libérant de Fernando et criant) : *« Vache !Métisse ! Carioca ! Bonne-à-rien !...Tu vas me payer ça ! »* (Carlota crache au visage de Gertrude. Gertrude sans se départir de sa fierté, essuie son visage et tire Fernando à elle. Ils quittent le champ. Panoramique vers Carlota qui se jette sur son lit en pleurant bruyamment.

Carlota (sanglotant sur son lit): *« J'ordonnerai qu'on lui brise les os ! »*

Carlota commence à s'adresser à Gertrude comme elle pourrait s'adresser à une esclave ou une domestique : *« comment oses-tu... »*. Mais Gertrude, d'emblée se défait de ce regard aliénant en refusant à Carlota son statut et en faisant d'elle une simple femme: *« Je ne vois aucune reine ici ! Je ne vois qu'une femme diabolique et sans scrupule... »*. Remarquons ensuite l'effet déstabilisateur que produit cette remarque sur Carlota qui s'entoure alors des attributs matériels ou verbaux que lui confère son rang : des gardes et la possibilité de donner des ordres. Trop libre pour être impressionnée par ce subterfuge défensif, et profitant de l'effet de déstabilisation, Gertrude prend alors la place qui va lui donner une supériorité sur Carlota. En demandant à son mari de comparer les deux femmes, Gertrude se sachant belle et jeune, humilie Carlota comme celle-ci aurait voulu humilier la « métisse » Gertrude.

Cette liberté - synonyme ici d'insolence triomphante - Gertrude va la payer très cher puisqu'au final, Carlota l'assassinera. Mais ce qu'il est intéressant de noter ici est que les personnages Noirs ou métisses illustrent - dans ce film qui rapporte une période de l'histoire qui comprend leur aliénation et leur oppression - chacun un moment sur la trajectoire vers la désaliénation :
Felisbinto est le valet, aux ordres de Carlota. Fernando se trouve entre le regard aliénant de Carlota et l'attitude dangereusement libre de Gertrude. Gertrude est le personnage libre. Mais dans une société ou dans un contexte historique où les fils d'esclaves doivent du respect aux maîtres, elle devra mourir. Sortant de ce qu'exige sa condition de naissance, elle se condamne d'une certaine façon. Et tout est à recommencer pour qui voudrait avoir la même audace.

Un dernier exemple viendra conclure ce point sur la solitude des *étrangers* désaliénés. Une autre femme, Tieta, illustre ce prix à payer pour cette liberté. Tieta do Agreste, rappelons-le, raconte l'histoire d'une femme de retour dans son village natal, vingt-six ans après en avoir été expulsée par son propre père. Elle revient en se présentant comme une riche veuve mais tous découvriront que l'affaire prospère dont elle jouit à São Paulo n'est autre qu'une maison close. Le père meurt avant de pouvoir la condamner à nouveau. L'extrait suivant, tiré de la fin du film, rend compte du nouveau départ de Tieta. Se sachant découverte, elle ne peut que repartir, comme vingt-six ans auparavant :

Tieta do Agreste. Extérieur Jour. Le départ de Tieta.
minutage

(Cette séquence fait suite au moment où le scandale ayant éclaté, Léonora a essayé de se suicider en se noyant et où Tieta la récupère sur la plage et lui dit qu'elles vont repartir et précède le moment où Elisa va demander à Tieta de l'emmener avec elle et où arrive enfin l'électricité - le camion d'installation de poteaux électriques - dans le village)

1.Plan d'ensemble de la place. Au premier plan des gens de dos regardent le car arrêté qui accueille les voyageurs qui partent.

2.Plan moyen, juste devant le car, Tieta face à la caméra (en perruque blonde et décolleté, la vieille canne de son père à la main), à côté d'elle le poète Barbosinha.

Barbosinha : *« Reste Tieta ».*
Tieta (sans le regarder): *« Rester ? Comment Barbosinha ? »*
Barbosinha : *« Epouse-moi »*
Tieta (enjoué, elle se tourne vers lui) : *« T'épouser ? »*
Barbosinha : *« Je sais je ne suis plus tout jeune, mais j'ai un nom honoré. »*
Tieta (se pressant contre lui et déposant un baiser sur ses lèvres) : *« Et tu danses le boléro comme pas un !* (elle s'éloigne de lui)*...Mais pour l'instant ce n'est pas possible, mais un jour, quand je serais bien vieille, je reviendrai et là on se mariera... »*

Barbosinha (souriant) : *« T'as vu le journal ? Agreste ne va pas être l'égout d' Embratania...*La voix off de Barbosinha continue à raconter les dernières nouvelles sur différents plans (la jeune fille à sa fenêtre qui regarde Tieta d'un œil indifférent tout en mangeant du gâteau tandis qu'à l'arrière-plan un vieil homme se rhabille, le prêtre du village qui détourne le regard des enfants de Tieta, Carmosinha qui détourne ses yeux tristes) *...Tu pourras revenir contente, Mangue Seco va être comme il a toujours été... »*

3.Plan serré de Carmosinha qui fait un discret au revoir à Tieta.

4.Contrechamp. Tieta répond à Barbosinha.

Tieta : *« C'est ce que tu crois Barbosinha, rien ne reste jamais comme il a été. »*

5.Plan moyen face au bar, le mari d'Elisa fuit le regard de Tieta.

6.Plan taille Tieta et Barbosinha : Tieta se rapproche de Barbosinha et met son bras sur son épaule.

Tieta : *« Ecoute mon poète, je me trompe rarement sur les hommes, il me suffit de poser les yeux sur eux et je peux dire sans me tromper, la qualité du caractère et la taille de la queue !*

Barbosinha *« La qualité du caractère et la taille de la...Ah cette Tieta* (en riant)*..Elle est folle ! »*

Pour échapper au regard stigmatisant de ceux de son village, Tieta a deux choix possible : repartir - et ainsi se soustraire aux regards désapprobateurs - se marier - et avoir un nom honoré - . Ces deux solutions paraissent être des fuites face à autrui. Le mariage est une hypocrisie pour Tieta qui connaît les hommes et qui vit à sa guise. Le départ, va être un acte libertaire dans la mesure où un retour s'annonce : *« un jour quand je serais bien vieille je reviendrai et là, on se mariera... »*. Revenir veut dire que finalement ce regard de mépris - tout comme celui d'antan - ne va pas l'anéantir. Elle qui paraissait libre et joyeuse, sans va de nouveau sur les routes de sa vie à la recherche de cette liberté et joie que le poète Barbosinha nomme *« folie »*. Tieta est l'image même de la femme libre et résistante[239] : elle se crée un univers propre - peu importe qu'il soit à moitié fictif - elle résiste à la tristesse dans une époque marquée par l'impuissance et les larmes, elle ne désire pas le pouvoir mais s'installe joyeusement dans le contre-pouvoir de ses choix qui choquent la bonne société et ainsi faisant elle échappe au « regard fixé sur nous » et paralysant dont nous parle Sartre[240].

[239] Cette idée de résistance est centrale dans le livre de M. BENASAYAG et D. SZTULWARK (op.cit. 2000) qui se referme sur un intéressant manifeste du Réseau de résistance alternatif dont les différents points parlent d'eux-mêmes : *résister, c'est créer ; résister à la tristesse ; la résistence c'est la multiplicité ; résister c'est ne pas désirer le pouvoir ; résister sans maîtres ; résister au repli ; résister à l'ignorance* entre autres points, pp. 147- 163

[240] J.P.SARTRE,1976, op.cit. p.304

CONCLUSION

1. Principaux résultats d'analyse

C'est à partir de la représentation de la rencontre avec l'Autre qu'émerge progressivement, au sein des récits, l'identité individuelle et collective des protagonistes. Considérer cette représentation du rapport à autrui - cet *étranger* - nous a permis, dans un premier temps, de révéler la fonction de condition de différentiation identitaire et condition d'élaboration identitaire dont cet Autre aux multiples visages se trouve être porteur. Dans un deuxième temps, en considérant les territoires de l'identité, nous avons entrepris d'agencer, au travers de la représentation de quelques-uns des lieux, chemins et enjeux de l'identité et au travers de l'étude du rapport du sujet à lui-même, une réflexion sur les liens entre l'identité, le choix et la responsabilité.

Pour appréhender **la fonction de condition de différentiation identitaire** inscrite au sein du rapport à l'Autre, nous avons considéré les appartenances - nationales ou sociales - aux groupes minoritaires comme champs de définition de l'*étranger*. Réduit à des critères purement géographiques, la présence de l'étranger en tant que *figure du lointain*, nous a permis de vérifier la présence de stéréotypes et lieux communs en ce qui concerne certaines nationalités (ainsi, nous avons pu remarquer sans grande surprise que les Françaises et Espagnoles sont assimilées à la marge, au plaisir et au raffinement, les Français sont le plus souvent mentionnés en tant qu'artistes, amants ou poètes et ainsi de suite). Nous avons également souligner la nécessité pour le personnage étranger de réaffirmer sans cesse son identité nationale, objet de confusion pour autrui. Plus intéressante, nous semble être, la comparaison que nous avons effectuée entre *les personnages étrangers au Brésil* et les *Brésiliens à l'étranger*. Cette comparaison nous a en effet, permis de remarquer qu'alors que le Brésil est le plus souvent représenté comme une terre d'adoption pour les étrangers, l'ailleurs, n'est pour les personnages brésiliens qu'un

lieu de transit le plus souvent douloureux et l'occasion de faire coïncider un discours sur soi avec un discours sur le Brésil. L'expérience de l'étranger met en exergue, la difficulté d'élaboration d'un discours sur le pays d'origine ainsi que le vécu d'un renversement identitaire. L'ailleurs transforme celui qui le côtoie.

Considéré en tant qu'être stigmatisé par l'appartenance aux groupes sociaux minoritaires, l'*étranger* endossant, *la figure du proche*, a mis en évidence qu'au delà des appartenances nationales, *être un étranger*, c'est surtout être en dehors des normes dominantes. Ainsi, l'analyse au sein de notre corpus de recherche, des personnages en errance sociale (les exclus, expulsés, déracinés, prisonniers, traqués et hors-normes), en errance psychologique (les fous, les dépressifs et dépossédés) ou encore des personnages présentant un handicap physique, confirme au travers de l'étude de la représentation des caractéristiques de ces personnages et de la représentation spatiale de ces errances ou différences, la fonction de différentiation identitaire de l'*étranger*. L'étranger se vit autre, cette différence se retraduit au niveau spatial qui devient un écho de son identité. Adoptant des attitudes diverses face à leur différence à laquelle ils ne cessent d'être renvoyés, l'ensemble de ces personnages font émerger trois grandes fonctions de l'étranger aux prises avec son aptitude à révéler la différence : Une première fonction est celle *de figure du destin* , le plus souvent illustrée par des personnages féminins qui possèdent un rapport particulier à la vie et à la mort. Incarnation silencieuse du destin déchiré des hommes ou messagères de la mort, les femmes sont les parques du destin. Une deuxième fonction est celle *de figure de la dissidence politique, religieuse ou institutionnelle*, instaurée par un rapport particulier au pouvoir et à la loi, empêchant le personnage de se plier à la pression ou norme - peut-être est-ce la même chose - du groupe. Une troisième fonction, *celle de métaphore de la condition absurde de l'homme*, justement étayée par un rapport particulier à autrui, comme frère ou semblables au-delà des différences. Nous avions remarqué les *fonctions phoriques* que représentent ces personnages, exilés d'une conception normative de l'individu et qui assurent ainsi des fonctions de porte-parole, porte-symptôme, porte-rêve pour l'ensemble de la collectivité qui pourtant les exclus.

Lorsque nous avons cherché à saisir **la fonction de condition d'élaboration identitaire** de l'Autre, l'étude de la construction de l'identité collective brésilienne

nous a semblé illustrée au mieux l'identité en tant que produit d'une histoire et mémoire commune. Nous avons alors abordé, dans un premier temps, l'analyse de la façon dont le cinéma brésilien rend compte de la rencontre fondatrice de notre identité - la rencontre entre trois grands peuples : Indiens, Blancs et Noirs - Au delà de la représentation du fondement de l'identité brésilienne, cette analyse nous a entrouvert un espace de réflexion sur la place assignée à chacun de ces peuples au sein de l'identité collective . Nous avons alors proposé, au travers des concepts psychanalytiques de *refoulement* et *forclusion*, au travers de l'analyse de quelques fragments de l'histoire du Brésil - à savoir des lois de l'interdit concernant l'asservissement des Noirs et des Indiens - ainsi qu'au travers de l'étude de la présence du Noir et de l'Indien au sein de la cinématographie brésilienne, l'idée selon laquelle il y aurait un refoulement du Noir et une forclusion de l'Indien. Bien que peu récurrentes les figures du Colon Blanc, de l'Indien anéanti et du Noir asservi a été à l'origine de l'élaboration d'un modèle d'analyse du cinéma brésilien par un jeu de correspondances et d'oppositions avec d'autres figures plus présentes, quant à elles, au sein de la cinématographie brésilienne. en fonction des thématiques qu'il aborde. Dans un deuxième temps, cherchant à comprendre comment, à l'intérieur d'une conception dominante de la société brésilienne, l'individu - le personnage - pouvait exprimer son identité et en quoi cette expression individuelle pouvait être rattachée à la représentation collective des réalités brésiliennes, nous avons considérer le Brésil en tant qu'objet de discours. L'analyse de la source, du message véhiculé et du destinataire dépeint un Brésil paradoxal et déchiré entre l'idée d'un lieu de l'utopie passé présente ou à venir et celle d'un lieu de l'affrontement social, politique et humain. A l'intérieur de ce Brésil, où il est dit que la misère constitue la principale impasse et où l'illusion d'un changement vient nourrit bons nombres de dialogues dans l'ensemble des oeuvres étudiées, des personnages inscrivent un destin identitaire qui, lorsqu'on cesse de le regarder du strict point de vue individuel, nous apparaît comme un écho du collectif : miroir, impasse ou mirage du collectif brésilien s'actualisent dans l'identité individuelle qui devient alors le lieu d'une tension ressentie par le personnage et qui peut prendre la forme d'une mésalliance déchirante entre un désir individuel une réalité collective. Déniant la réalité qui le domine, le personnage va tenter de préserver une image positive de soi en se dégageant de la responsabilité de son destin. Dans d'autres cas, l'illusion d'un pouvoir sur la réalité collective permettra au personnage de préserver un équilibre

identitaire qui a chaque instant menace de rompre. Réfléchir sur l'articulation entre l'individuel et le collectif nous a conduit à entreprendre, au travers des relations duelles, l'étude de l'expression du *soi.* Puisque l'Autre est une condition d'élaboration identitaire, la rencontre avec un intime pouvait nous servir de cadre d'étude pour l'approche des personnages et de leurs discours sur eux-mêmes d'une part, ainsi que sur le jeu des influences réciproques et déterminantes d'autre part. Nous avons alors pu dégager, les mécanismes de reconstruction de son histoire permettant aux personnages concernés de se dire et d'être.

L'exploration des territoires de l'identité s'est attachée à mettre en évidence, tout d'abord **le glissement entre intériorité et extériorité de l'identité**. Les objets et espaces identitaires sont appréhendés comme autant d'échos métaphoriques de ceux qui les possèdent ou les traversent. Ainsi, nous avons noter au cours de l'analyse de l'expérience du miroir et du corps comme des lieux de l'identité quelques données intéressantes. Tout d'abord, la relation au miroir en tant que source d'identité survenait pour compenser le sentiment de morcellement provoqué par des situations d'impasses. Le miroir était également le médiateur d'une métaphore d'un regard sur soi en tant que prise de conscience identitaire. L'analyse du rapport au corps a surtout permis de mettre en évidence tout d'abord, la présence des fantômes et autres « disparus » (autant de corps absents présents) comme liée à l'obsession de ce qui n'est plus. Ensuite, de la souffrance du corps à la mise en scène de celui-ci au travers de déguisements ou panoplies, nous avons repérer le désir d'être autre, d'échapper à soi. Enfin, le corps pouvait être l'instrument de l'instauration d'un pouvoir sur autrui. Après avoir analyser les différentes frontières franchies par les personnages. L'étude des frontières, des passeports et des valises ont constitué un autre versant de ces objets ou espaces identitaires. Les remarques les plus intéressantes à rapporter concernent d'une part le lien établi entre le franchissement de frontières géographiques ou sociales et d'avancées difficiles. D'autre part, le lien établit entre la fragilité identitaire et l'idée d'identité de papier - les passeports - ou identité à la merci de laissez-passer symboliques ou réels. La fragilité identitaire, la tentative de remaniement et le rapport obsédant à la mort se retrouve dans la mise en place des lieux d'oubli, de fuite et de consolation que constituent le carnaval, le candomblé, le foot et le jeu. Ces lieux, notons-le, ont une fonction plus complexe qu'il n'y parait. En effet, au sein de ces espaces, les personnages feront l'expérience

d'une nouvelle identité mais paradoxalement, ces espaces vont se trouver être ceux de l'évocation de la faille masculine et paternel.

Nous avons ensuite entrepris de dégager un questionnement qui nous a semblé habité notre corpus. **Exister est-ce se choisir ?** Les personnages du cinéma brésilien incarnant un destin et les stratégies identitaires qui le sous-tend, mis à l'épreuve des lieux, des rencontres et des événements, illustrent la complexité du rapport à l'Autre et du rôle de celui-ci dans son devenir. Partage d'une parole énigmatique - qui métaphorise un destin - , stratégie de survie, au travers d'une rencontre amoureuse, ou découverte d'un double et de la nécessité d'entrer dans un processus d'individuation lors d'une rencontre amicale, le rapport à l'Autre exige à un certain moment de son histoire, la prise en considération d'une certaine forme aliénation au regard d'autrui. Ce regard est celui qui ne cesse de le renvoyer à sa différence. S'il se choisit libre - choix toujours provisoire - le personnage vient à incarner un cheminement lui permettant de s'extraire de cette aliénation. Mais l'échappée belle hors de l'aliénation de l'autre n'est pas aisée. Elle utilise mille subterfuges tant la liberté consiste en un défi vital, qu'est capable de relever un personnage donné à un moment donnée de son parcours. Et nous arrivons là, à la mise à jour d'une certaine ambiguïté de la formule sartrienne selon laquelle, il n'y aurait pour la réalité humaine, pas de différence entre exister et se choisir. Se choisir, pour le subversif politique par exemple - nous en avons étudié quelques-uns dans notre corpus - va être d'entreprendre, au sein de la révolte, la mise en place d'un désir identitaire personnel : devenir autre, être celui qui parle au nom de tous les autres . Dès que l'on quitte le cadre de l'individuel, le choix cesse d'être évident. La masse de paysans ne se révolte pas, choisit-elle d'être aliénée ? l'analyse des différentes situations met plutôt à jour un système social produisant tout à la fois le représentant du système, la victime et la voix de la révolte, issue d'un des deux rangs d'ailleurs. Les personnages de notre corpus semblent davantage illustrer l'idée d'une inexorabilité du destin lui-même tracé par un système qui d'en haut, décide du choix de chacun. Au sein d'une telle représentation, même certains espaces de liberté - le candomblé et le carnaval des pauvres - deviennent suspects. Espaces de

liberté ou d'oubli de soi ? Liberté ou soumission librement consentie ?[241] Le cinéma brésilien, au travers de la recherche que nous avons menée, transforme la formule Sartrienne en question, sans jamais parvenir à y répondre : exister est-ce réellement se choisir ?

2. Les champs du possible...

Au sein de cette recherche, certains points mériteraient peut-être un approfondissement ultérieur. Nous en voyons deux - l'un très général, l'autre plus pointu - qui nous intéressent plus particulièrement et dont nous pouvons dire d'ores et déjà quelques mots.

Le premier de ces points, est l'alliance de l'analyse cinématographique et de concepts et cadres théoriques issus du champ de la psychologie sociale. Cette alliance nous a semblé des plus fructueuses, tant au niveau du regard et des interprétations qu'elle permet, qu'au niveau des liens qu'elle cherche incessamment à établir entre le monde interne d'une œuvre - cinématographique en l'occurrence - avec les phénomènes de communication sociale au niveau des rapports entre individus, entre individus et groupes et entre groupes. Questionnant l'articulation entre l'individuel et le collectif et discutant la frontière de partage entre psychique et social, la lecture psychosociale se révèle soucieuse de replacer la relation à l'*alter*[242] - présent ou absent de la scène - comme facteur de médiation constante entre le sujet et lui-même dans son rapport au monde. Ce faisant, l'analyse psychosociale d'une création artistique met en relief, la formule de Doise[243] selon laquelle *« la psychologie sociale est la science des phénomènes de l'idéologie* (au sens des cognitions et représentations sociales) *et des phénomènes de communication »*.

L'autre point, est l'utilisation du modèle élaboré à partir des trois entités Noir - Indiens - Blanc, dans le cadre de l'analyse de la construction de l'identité collective (page 155). Peut-être serait-il intéressant, pour « valider » celui-ci et prolonger une réflexion autour de l'identité, de réaliser une étude comparative entre des cinémas

[241] Nous paraphrasons ici le titre d'un ouvrage de psychologie sociale des plus intéressants. Il s'agit de R.V.JOULE, J.L. BEAUVOIS, La soumission librement consentie « comment amener les gens à faire librement ce qu'ils doivent faire ? », Paris, PUF, 1998.
[242] Alter ego ou pas, alter en tant qu'autre individu ou en tant que groupe, alter présent ou absent.

issus de pays colonisés et des cinémas issus de pays colonisateurs. Vaste étude qui pourrait se concentrer autour d'un élément signifiant transversal et commun au diverses cinématographie. Cet élément pourrait être, par exemple, la représentation - dans chacune de ces cinématographie - de la rencontre actuelle - ou de nos jours - de l'ancien colonisé et de l'ancien colonisateur (Français/Algériens[244] Américains/Anglais...). Qu'en est-il, au sein de cette représentation des rapports d'influence, de pouvoir et qu'en est-il des traces de l'histoire des affrontements? Qu'en est-il de l'évolution de la figure de l'*étranger ?* Les anciens *rapport à l'Autre* sont-ils déterminants pour les actuels ?[245]

3. Etrangeté, identité et cinéma brésilien

C'est presque intuitivement que nous avions choisi d'étudier la *figure de l'étranger* au sein du cinéma brésilien. C'est aussi, par une sorte de conviction intime, qu'il nous a sembler nécessaire, à un certain moment de cette réflexion, d'entamer un questionnement sur la *liberté*. Maintenant que la recherche a été menée et bien que de multiples questions doivent encore et toujours être abordées, nous nous apercevons qu'intuition et conviction intime n'ont été qu'une façon particulière d'appréhender une information qui depuis toujours est là. *Cinéma brésilien*, *étranger* et *liberté* vont, pourrait-on dire, ensemble.

Nulle surprise au fait que l'étranger - quelque soit le critère de définition - trouve une place de choix au sein du cinéma brésilien. Nous avions vu en dès l'avant-propos, au travers de quelques citations, que la référence à l'étranger est intimement liée à la formulation ou tentative de formulation de soi brésilienne. Nous avons découvert l'importance de ce personnage « conceptuel » tout au long de cette recherche. L'étranger est celui qui tend le miroir dans lequel il se regarde, à l'autre ou à la société qui l'accueille ou l'exclu. Ce faisant, il devient lui-même un miroir fascinant et aliénant parce que, dans un double mouvement, il réactive un

---

[243] W.DOISE, L'explication en psychologie sociale, Paris, PUF, 1982

[244] La thèse de A. BENALI L'espace maghrébin dans le cinéma coloniale français (1919-1939), Paris X - Nanterre, 1997, aborde la questions du regard du colon/ colonisé.

[245] Considérant toujours les rapports entre Français et Algériens - bien qu'il ne s'agisse pas de cinéma - l'ouvrage de B.STORA, Le transfert d'une mémoire, « de l'Algérie française au racisme anti-arabe », Edition La Découverte, Paris, 1999, apporte des éléments de réponse à cette question.

irréductible manque à être et il nous emprisonne dans notre désir de nous contempler pour tenter de saisir l'insaisissable de notre identité.

Nulle surprise au fait que l'identité se trouve en lien direct avec l'idée de liberté. Faisant référence au cinéma latino-américain des années soixante, le critique José Carlos Avellar, dit qu'il « est né de la volonté de transformer la société, avant même d'être un geste politique effectivement capable de réaliser cette transformation (...). Il est né entre la poésie et la politique, en partie par nécessité en partie par choix [246]». Comment dès lors, imaginer un seul instant, qu'une telle cinématographie et l'histoire de la répression qu'elle a connu peut ne pas nous parler de mille façons différentes[247] de la dialectique de l'aliénation et la liberté ? Comment pourrait-elle échapper au questionnement sur ce que c'est d'*être* et d'*être libre* ?

[246] J.C.AVELLAR, A Ponte Clandestina, Editora 34, Rio de Janeiro, 1995, p. 311

[247] Les espaces totalitaires ne favorisent-ils pas une parole métaphorique qui cherche à échapper à la censure, parole qui demeure vivante même après la mort des dictatures ?.

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE1 :CORPUS DE FILMS, LES SYNOPSIS. 399

ANNEXE 2 LES FILMS EN FICHES 404

ANNEXE 3 : ELEMENTS ETRANGERS 492

Tableau 1 : Relevé des éléments significatifs de la présence de l'étranger au sens géographique 492

Tableau 2: Relevé descriptif des éléments étrangers 496

Tableau 2A : les premiers plans : 496

Tableau 2B : les arriere- plans : 497

Tableau 2C : les evocations 498

ANNEXE 4 : AUTRES FORMES D'ETRANGETE : LES PERSONNAGES STIGMATISES 500

ANNEXE 5 TRAJETS, MOTIVATIONS, GAINS ET PERTES DES PERSONNAGES 504

ANNEXE 6 : NOIRS ET INDIENS 507

Tableau 6a : Présence noire et indienne en 1er rôle ou 2nd rôle important : 507

Tableau 6b : Héritage culturelle syncrétique : 509

ANNEXE 7 : JUSTIFICATION DE LA REPARTITION DES FILMS A L'INTERIEUR DES ZONES DE LA FIGURE 2 511

ANNEXE 8 : LE BRESIL, OBJET DE DISCOURS 515

ANNEXE 9 : FILMS DU CORPUS METTANT EN EVIDENCE L'EXPERIENCE DU MIROIR 521

ANNEXE 10 : PASSEPORTS, LAISSER- PASSER ET FRONTIERES : LES CHEMINS DE L'IDENTITE 523

ANNEXE 10 A: regroupement des tableaux en fonction du type de frontière 525

Tableau 1 : frontières géographiques, attention danger. 525

Tableau 2 : les frontières temporelles, un regard sur le passé. 525

Tableau 3 : les frontières hors espace - temps, une conception joyeuse et ludique de la vie qui tente de masquer la hantise de la mort. 526

Tableau 4 : les frontières sociales : difficultés, illusions ou prix élevé à payer 526
ANNEXE 10 B : regroupement des tableaux en fonction du type de passeport ou laissez-passer 527
Tableau 1 : passeport et identité de papier, fragilités de l'identité 527
Tableau 2 : laissez-passer symbolique « anonyme » : 527
Tableau 3 : laissez-passer symbolique « nominatif » 528
ANNEXE 11 : VALISES ET OBJETS METAPHORIQUES : LES CHEMINS DE L'IDENTITE 530
Tableau 11a : l'objet métaphorique comme parole du devenir du personnage 533
Tableau 11b : l'objet métaphorique comme parole du rêve du personnage533
Tableau 11c : l'objet métaphorique comme parole de la problématique identitaire du personnage 535
ANNEXE 12 : FIGURES DU JEU 537
ANNEXE 13 : IDENTITES A L'EPREUVE DES LIEUX, DES EVENEMENTS ET DES RENCONTRES 538
Tableau 13 a : Répartition du corpus en fonction des types de lieux où se déroule la diégèse 538
Tableau 13 b Répartition du corpus en fonction des types d'événements moteurs qui se déroulent dans la diégèse 538
Tableau 13 c : un événement particulier : la rupture 539
Tableau 13d: Répartition du corpus en fonction des types de rencontres essentielles, qui se déroulent dans la diégèse 541
Tableau 13e : rencontre et remaniement identitaire : 541
ANNEXE 14 : CONSTITUTION DES GRILLES POUR LE RECUEIL DE DONNEES DE DEPART 543
tableau 14a : grille d'observation descriptive 543
Tableau 14b : grille d'observation analytique 543
ANNEXE 15 : BREF APERÇU HISTORIQUE DU CINEMA BRESILIEN 544

ANNEXE1 :CORPUS DE FILMS, les synopsis.

Les titres originaux sont suivis des titres de sortie en France lorsque ceux-ci existent et qu'ils diffèrent. A chaque film, nous avons attribué un numéro repris dans le corps de la thèse.

N°	TITRE ORIGINAL (et traduit)	Résumé du film
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos** **BRESIL 1955 NB**	Les enfants des bidonvilles dans leurs grandes difficultés et petites joies de la vie quotidienne de Rio.
2	**RIO ZONA NORTE** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1957 NB**	Tandis qu'il agonise, un compositeur de samba revoit sa vie et ses vaines illusions
3	**VIDAS SECAS (sécheresse)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1963 NB**	Une famille erre à travers le sertao pour échapper à la sécheresse et la misère. Mais l'horizon n'est que sécheresse.
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** **(Le Dieu noir et le Diable Blond)** **Glauber Rocha** **BRESIL 1963 NB**	Déambulation d'un couple de paysans du Nordeste condamné à une fuite qui les mènera d'abord sur le chemin du mysticisme puis de la violence avec les cangaceiros avant de comprendre que la terre n'appartient ni à Dieu ni au Diable
5	**OS FUZIS (Les fuzils)** **Ruy Guerra** **BRESIL 1963 NB 123mn**	Alors que la population du Sertão meurt de faim, des militaires arrivent dans un village pour garder une épicerie. Gaucho, l'ancien militaire reprendra les armes mais pour se révolter contre ceux qui cautionnent ce système injuste.
6	**O DESAFIO** **(Le Défi)** **Paulo Cezar Saraceni** **BRESIL 1965 NB**	Au lendemain du coup d'état, un homme s'interroge sur le devenir de sa relation amoureuse et de son pays.
7	**MENINO DO ENGENHO** **(L'enfant de la plantation)** **Walter Lima Junior** **BRESIL 1965 NB**	Après la mort de sa mère, un adolescent découvre la vie et ses pertes.
8	**A FALECIDA** **Leon Hirszman** **BRESIL 1965 NB 85'**	Zulmida rêve d'échapper à sa vie simple et sans joie, en rêvant d'un enterrement grandiose qu'un ancien amant payerait. Elle meurt et est enterrée très simplement.
9	**EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1967 NB**	Un garçon des quartiers chics jouent, grâce à son argent et à son assurance cynique, au justicier.
10	**TERRA EM TRANSE (Terre en Transe)** **Glauber Rocha** **BRESIL 1967 NB 103mn**	Dans un pays imaginaire, un poète qui a cru à la politique et au peuple a perdu ses illusions et préfère en mourir.

N°	TITRE ORIGINAL (et traduit)	Résumé du film
11	**O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO** **(Antonio das Mortes) Glauber Rocha** **BRESIL 1969 NB**	Antonio das Mortes le tueur de cangaceiros découvre un village où ses paradoxes vont servir sa conversion.
12	**MACUNAÏMA** **Joaquim Pedro de Andrade** **BRESIL 1969 Couleur 100'**	Naissance et mort de Macunaïma, indien à la peau noir qui deviendra blanc, paresseux et baratineur qui avant de mourir racontera son histoire à un perroquet.
13	**MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA** **(Il tue sa famille et va au cinéma)** **Julio Bressane** **BRESIL 1969 - NB 78'**	Un homme, sans raison apparente tue ses parents et va au cinéma pour s'y retrouver tout comme s'y retrouve une jeune femme qui s'apprêtait à quitter son mari.
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES** **(Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1971 couleur**	Au cours du XVIème siècle, un Français capturé par des indiens et pris pour un Portugais, va être constitué prisonnier puis mangé par la tribu cannibale.
15	**SAO BERNARDO** **Leon Hirszman** **BRESIL 1972 Couleur 110'**	Paulo Honorio, un homme volontaire mais autoritaire et jaloux possède les terres de São Bernardo où, à la mort de sa femme, il va s'interroger sur le sens de sa vie.
16	**JOANA FRANCESA** **(Jeanne la Française)** **Carlos Diegues** **BRESIL 1973 Couleur**	Joana, une Française résidente au Brésil écrit ses mémoires et ce que fut sa vie : entre le bordel dirigé à Sao Paulo et la découverte d'une famille et ses moeurs dans un domaine du Nordeste.
17	**AMULETO DE OGUM** **(L'amulette d'Ogum)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1974 Couleur**	Protégé par le Dieu Afro-Brésilien Ogum, un jeune homme du Nordeste qui possède le « corps fermé » (rien ne peut l'atteindre, pas même les balles) intègre la pègre d'une banlieue de Rio.
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA** **(Iracema)** **Jorge Bodanski** **BRESIL 1974 Couleur**	La rencontre entre Iracema, petite prostituée d'Amazonie et portrait d'un Brésil avec Tiao Brasil Grande qui lui, croit en la grandeur du pays.
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS** **(Dona Flor et ses deux maris)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1976 Couleur**	Après la mort de Vadinho, son mari joueur, fantaisiste, infidèle et amoureux Dona Flor se remarie avec le pharmacien du village, un homme à principe et vie réglée. Vadinho revient de l'au-delà et Flor garde ses 2 maris.
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues** **BRESIL 1976 Couleur**	Histoire de Xica, esclave séduisante qui va mener, grâce à son charme, une vie de dame de cours dans le Minas Gerais du XVIIIème siècle, avant l'arrivée d'un contrôleur de la cour.
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1980 Couleur**	Itinéraire de deux musiciens provinciaux : de leur rencontre à leur gloire.
22	**GABRIELA Bruno Barreto** **BRESIL 1982 Couleur**	Rencontre entre Gabriela, jeune femme libre et belle qui a fuit la misère du sertao et Nacib, le cafetier du village.

N°	TITRE ORIGINAL (et traduit)	Résumé du film
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA** **(Le baiser de la femme araignée)** **Hector Babenco** **BRESIL 1984 Couleur**	Dans une prison latino-américaine, un homosexuel et un prisonnier politique qui partagent la même cellule vont apprendre à se connaître grâce aux films que l'un d'eux raconte à l'autre.
24	**QUILOMBO Carlos Diegues** **BRESIL 1984 Couleur**	L'échappée des esclaves hors d'une plantation et leur installation au Quilombo de Palmares qui restera le lieu mythique de la révolte des esclaves avec à leur tête Ganga Zumba puis son successeur Zumbi.
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra** **BRESIL 1986 Couleur**	En période de 2nde guerre mondiale, l'histoire de Max, petit trafiquant qui rêve de grandes affaires et qui aime deux femmes.
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS** **(Rio Zone)** **Carlos Diegues** **BRESIL 1987 Couleur**	Vina, jeune saxophoniste recherche à travers la ville, Nicinha, son amie disparue.
27	**LAMARCA Sergio Rezende** **BRESIL 1994 Couleur**	Histoire véridique du capitaine de l'armée de terre qui adhère à la lutte armée des subversifs vers la fin des années 60 et devient l'un des plus importants chefs révolutionnaires.
28	**CARLOTA JOAQUINA Carla Camurati** **BRESIL 1994 Couleur**	Histoire de Carlota, racontée par un narrateur écossais à sa petite fille, qui grandit en Espagne et se maria avec Don Joao VI qui quitta le Portugal au XVIIIème siècle pour devenir roi du Brésil.
29	**ALMA CORSARIA** -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB	Itinéraire de deux amis d'enfance revécu à l'occasion du lancement de leur livre de poèmes. Les joies et peines de leur vie et la mort qui les appelle.
30	**SABADO Ugo Giorgetti** **BRESIL 1995 Couleur**	Une équipe de tournage vient réaliser un clip publicitaire dans un vieil immeuble du centre de Sao Paulo classé patrimoine historique mais qui tombe en ruine.
31	**O QUATRILHO Fabio Barreto** **BRESIL 1995 Couleur**	Retrace l'histoire de l'immigration italienne dans le sud du Brésil dans les années 30 à travers la tragédie passionnelle d'un mari qui s'en va avec la femme de son associé.
32	**CINEMA DE LAGRIMAS** **(Cinéma des larmes)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1995 Couleur**	Un réalisateur déçu de l'échec de sa pièce de théâtre par au Mexique, va chercher dans une cinémathèque, le sens du suicide de sa mère.

N°	TITRE ORIGINAL (et traduit)	Résumé du film
33	**TERRA ESTRANGEIRA** **(Terre lointaine)** **-Walter Salles et Daniela Thomas** **BRESIL 1995 NB**	L'errance de Paco et Alex, deux jeunes Brésiliens exilés au Portugal, à la recherche de ce que leur pays se refuse à leur offrir.
34	**TIETA DO AGRESTE** **(Tieta du Brésil)** **Carlos Diegues** **BRESIL 1996 Couleur**	Retour d'une fille prodige et scandaleuse dans son village natal, 26 ans après y avoir été expulsée par son père.
35	**CORISCO E DADA Rosemberg Cariry** **BRESIL 1996 Couleur**	Histoire de Corisco, le célèbre cangaceiro ami de Lampiao et de sa compagne Dada. Histoire d'amour dans les terres sèches du Sertao
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto** **BRESIL 1997 Couleur**	Reprise du thème du film de Lima Barreto de 1953 : l'amour qui amène Téodoro a déserter la bande du cangaceiro Galdino.
37	**OS MATADORES Beto Brant** **BRESIL 1997 Couleur**	
38	**A OSTRA E O VENTO** **(l'huître et le vent)** **Walter Lima Junior** **BRESIL 1997 Couleur**	Marcela a grandit sur une île, seule avec son père et un vieil homme qui lui sert de professeur. Rêvant de quitter enfin cet endroit, la jeune fille se heurte à la volonté de son père.
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO** **(Four Days in September)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1997 Couleur**	Histoire véridique de l'enlèvement de l'ambassadeur américain au Brésil en 1969, par un groupe de jeunes militants idéalistes.
40	**BAILE PERFURMADO** **(Bal Parfumé)** **Lirio Ferreira et Paulo Caldas** **BRESIL 1997 Couleur 94 '**	A la mort de Padre Cicero, Benjamin Abrahão part avec une caméra dans le sertão filmer le célèbre cangaceiro Lampião tandis qu'une époque est à l'agonie.
41	**ACAO ENTRE AMIGOS** **(l'engagement)** **Beto Brant** **BRESIL 1998 Couleur**	4 amis ont participé à l'opposition armée au gouvernement militaire à la fin des années 60 et en ont payé le prix fort (arrestation, torture). Aujourd'hui l'un d'eux ayant retrouvé la piste de leur bourreau va convaincre les trois autres que l'heure de la vengeance a sonné.
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles** **BRESIL 1998 Couleur**	L'histoire d'amitié entre une vieille femme aigrie par la vie et un petit garçon à la recherche de son père qui mènera les protagonistes jusqu'au Nordeste.
43	**MINUIT** **Walter Salles et Daniel Thomas** **BRESIL 1998 Couleur**	l'histoire de la rencontre d'un évadé de prison heureux d'être libre et certain que le passage vers 2000 va tout changer et d'une jeune femme suicidaire à la suite d'une rupture sentimentale

N°	TITRE ORIGINAL (et traduit)	Résumé du film
44	**ORFEU Carlos Diegues** **BRESIL 1998 Couleur**	L'histoire d'amour et de mort entre Orfeu un musicien qui vit au bidonville Morro da Carioca et Euridice, qui y arrive après la mort de son père.
45	**HANS STADEN** **Luiz Alberto Pereira** **BRESIL-PORTUGAL 1999 Couleur 1'32**	Capturé par les Tupinambas, Indiens anthropophages, l'allemand Hans, qui prétend être Français, obtient un délai avant d'être mangé et fini, par ruse, à quitter les Indiens en jurant revenir.

ANNEXE 2 LES FILMS EN FICHES

RIO 40°
Nelson Pereira dos Santos
BRESIL 1955 NB

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts-métrages. Ses longs-métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

Rio 40° annonce le Cinéma Novo et la volonté d'une génération issue des mouvements étudiants et des ciné-club de trouver une thématique brésilienne pour explorer et dénoncer les difficultés et misères du peuple. La censure de ce film va donner lieu à cette importante réflexion qui trouvera son expression dans le Cinema Novo.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Les enfants du bidonville (vendeurs de cacahouètes dans les quartiers de Rio) :
Paulinho, le plus petit, qui part vendre ses cacahouètes avec son petit lézard « Catarina » qui le conduira jusqu'à un zoo pour y mourir alors que Paulinho s'y fait expulser.
Jorge dont la mère est malade. Il va mourir écrasé par une voiture en tentant de fuir la persécution d'autres enfants des rues qui en veulent à son argent.
Ascenas, ramassé par la police après avoir été persécuté par un vieux qui n'accepte pas qu'il vende ses cacahouètes sans lui donner la moitié de ses gains, il est reconduit au bidonville où on apprend qu'il n'a pas de parents mais est recueilli par la mère de Jorge.
Zeca : plus chanceux que les autres pour la vente de cacahouète.
Shérif : qui veut que chacun apporte sa cotisation pour payer un ballon de foot.

PERSONNAGES SECONDAIRES

- **Au bidonville :**

Alice , sœur de Zéca, ouvrière et reine de l'école de samba, elle a deux prétendants, Waldomiro, le bagarreur et Alberto
Wanda, l'amie d'Alice qui l'accompagne au marché et lui rappelle que c'est grâce à Waldomiro qu'elle est la reine de l'école de Samba.
Waldomiro, prétendant malheureux d'Alice qui finira par accepter de voir sa « reine » être la fiancée d'un autre.
Alberto devra attendre avant d'épouser Alice, car son père étant au chômage, ses parents comptent sur elle pour assurer un revenu.
Zeca(Quinca) le père d'Alice : il dépense le peu d'argent qu'il a au jeu
Sa mère : qui aide sa voisine malade en lui portant à manger.
Dona Elvira : la mère de Jorge. Elle est malade et demande à son fils de vendre assez de cacahouètes pour pouvoir acheter ses médicaments.
Najib le turc qui réclame le loyer de l'électricité aux habitants du bidonville qui ont beaucoup de mal à payer.

- **Au Quinta da Boa Vista :**

Pedro un officier marinier qui a mis Judith enceinte et qui hésite à accepter de l'épouser.
Judith, la fille enceinte qui demande à Pedro de parler à son frère et de la demander en mariage.
Tonho, le frère de Judith, ouvrier qui réagira sèchement en apprenant de la bouche des futurs mariés qu'elle attend un bébé.

- **Sur la plage de Copacabana :**

Edouardo, **Bebeto, Maria Hélène** et quelques autres, représentants d'un milieu plus aisé qui se prélassent sur la plage.

- **Au Maracanà :**

Daniel joueur de foot écarté de son club qui cherche à un placer un autre.
Foginho le remplaçant de Daniel qui montrera sa valeur lorsque Daniel l'aura lui-même encouragé.
Dr. Pires le médecin qui décide d'écarter Daniel.

- **Au Pain de Sucre :**

Dr Dourão un riche député, propriétaire terrien séduit par intérêt par Maria Hélène.
Mr Francisco le père de Maria Hélène - qui connaissant des problèmes avec la justice, tente d'obtenir les services de Dourão

LIEUX

Bidonville de Rio (Zone Nord) et les points de ventes de cacahouètes à Rio :
Copacabana Maracanà Le Pain de Sucre Quinta da Boa Vista.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

La vie difficile d'enfants du bidonville mise en relation avec des événements survenant dans leurs points de vente de cacahouète.
Copacabana et la relation débutante de Bebeto, le dragueur des plages et Maria Hélène qui bousculent le vendeur de cacahouète.
Maracanà et la relève assuré par un nouveau joueur de foot que le public finit par acclamer.
Le Pain de Sucre et les démêlés d'un vendeur de cacahouète avec un vieux raquetteur à qui il échappe grâce à un groupe de touristes italien
Corcovado et la visite d'un riche propriétaire terrien, futur député.
Quinta da Boa Vista et la relation de Judith et Pedro qui la mise enceinte.

TEMPS

Une journée ordinaire

RIO ZONA NORTE
(Rio Zone Nord)
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1957 NB

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts-métrages. Ses longs-métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Espirito da luz Soares compositeur de chanson d'une école de Samba. Il tombe d'un train et se souvient des grands moments de sa vie.
Lorival fils d'Espirito. Il vit dans un foyer depuis la mort de sa mère. Il s'enfuit de ce foyer prétextant à son père qu'il veut partir pour Sao Paulo, en fait ses mauvaises fréquentations le recherchent, vont agresser son père pour le retrouver et il mourra en tentant de défendre son père.
Adelaide nouvelle compagne d'Espirito, elle s'intéresse à lui quand elle remarque l'intérêt que lui portent un homme de Radio et un musicien, mais elle le quittera voyant que rien ne change dans sa vie.
Claudio le bébé d'Adélaide qui s'installe avec elle chez Espirito.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Alaor da Costa chante les chansons d'Espirito à la radio prétextant que ce sont les siennes
Moacir un compositeur qui promet d'aider Espirito mais qui manque de temps à lui consacrer. Il sera averti de la mort d'Espirito, car son nom est le seul indice inscrit sur un papier, que possède le Héros sur lui, permettant de l'identifier.
Mauricio Silva homme de radio, il manipule Espirito et lui vole ses chansons pour les faire chanter par Alaor.
Helen amie de Moacir.
Gracinda filleule d'Espirito.
Seu Figueiredo propriétaire du bar où chante Espirito. Il se fera voler par Lorival qui sera sévèrement réprimandé par son père.
Dr. Souza médecin qui opère Espirito
Angela Maria chanteuse brésilienne qui va décider de chanter une de ses chansons.

LIEUX

Bidonville de Rio (Zone Nord) et quartiers plus chics d'en bas.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Espirito da Luz Soares est tombé d'un train, il est sur la voie ferrée et va avant de mourir à l'hôpital se souvenir des principaux événements de sa vie : son désir de voir ses chansons enregistrer, la manipulation de Mauricio qui vole ses chansons, sa rencontre avec Adelaîde, son désir de récupérer son fils qui meurt dans ses bras en tentant de le défendre contre une agression, sa rencontre avec la chanteuse Angela Maria qui chantera sa chanson.

TEMPS

Quelques heures retraçant les souvenirs de toute une vie.

VIDAS SECAS
(sécheresse)
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1963 NB

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts-métrages. Ses longs-métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

Vidas Secas est l'adaptation cinématographique du roman de Graciliano Ramos, emblématique du roman régionaliste du Nordeste des années 30-40, chargé d'une vision critique et dénonçant la misère sociale. Le film Vidas Secas actualise près de 30 ans après, la survivance de la misère du peuple de cette région.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Fabiano : le père de cette famille errante qui fuit la sécheresse du sertao.
Vitoria : la mère qui rêve d'avoir un jour un lit en cuir et de devenir quelqu'un.
Les 2 enfants qui subissent et observent impuissant leur misère.
Baleia la chienne qui sera achevée par le père.
Le perroquet : qui est tué par la mère pour être mangé par la famille.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Le colonel : qui commence par chasser la famille puis finalement accepte que Fabiano travaille pour lui et s'occupe de son bétail.
Le flic : qui fait mettre Fabiano en prison parce qu'ensemble ils ont perdu au jeu. Fabiano sera roué de coup.
Le compagnon de cellule : filleul d'un personnage important, il sortira en même temps que Fabiano, et lui il proposera de travailler pour son parrain mais celui-ci refusera.
La veille mystique : qui fera une prière sur le corps roué de coup de Fabiano pour le protéger. Elle évoquera l'enfer, ce qui aura pour effet de faire un des enfants se questionner sur cet endroit et se demander s'ils ne s'y trouvent pas.

LIEUX

Le sertao infini.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Accompagnés de leur chienne Baleia et d'un petit perroquet, une famille (le père, la mère et deux petits garçons) tentent de fuir la misère et la sécheresse du sertao. Leur longue marche est éreintante, ils ne se nourrissent que de farine, finissent par tuer leur perroquet pour le manger. Avec l'arrivée de la pluie, ils s'arrêtent quelques jours dans une « fazenda » avant l'arrivée du propriétaire, un colonel, qui dans un premier temps les chasse avant d'accepter que Fabiano, le père, s'occupe de son bétail. Un dimanche, la famille se prépare à aller à la messe et fête du village. Fabiano sera nargué par un flic qui le force à être son partenaire de jeu, à jouer son argent puis le jette en prison, fâché d'avoir perdu. Fabiano sera roué de coups.
Un jour il rencontrera ce flic seul au cœur du sertao : il voudra d'abord se venger mais le laissera finalement partir. Au retour de la sécheresse, Baleina blessée sera achevée par le père à la grande peine des enfants et comme le bétail du colonel, la famille devra partir. A l'horizon, le sertao infini.

TEMPS

de 1940 à 1942 .

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
(Le dieu noir et le diable blond)
Glauber Rocha
BRESIL 1963 NB

Glauber Rocha. Chef de file du Cinema Novo, Rocha est né à Bahia (Nordeste) en 1939 et mort à Rio en 1981. Il commence des études de Droit et fait du journalisme. Il collabore à la production de films comme Ménino do Engenho (W.L.Junior 1965), figure dans Vent d'Est (J.L.Godard 1969) rédige le manifeste du cinéma Novo *Esthétique de la Violence* (1965) parmi d'autres textes et réalise différents court-métrages et longs-métrages avec pour devise *« une caméra à la main et une idée en tête ».*

« Deus e o Diabo na terra do sol apporte une inestimable contribution à l'établissement d'un art cinématographique national, il est à la hauteur d'un cérémonial liturgique ou d'une tragédie classique shakespearienne, chargé de cette envergure et exubérance il est un témoignage de sacrilège, de sensualité, de beauté parfois indescriptible »[248]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Manoel , cherchant le sens de la vie, il va d'abord suivre la voie du mysticisme puis celle de la violence avant d'atteindre la mer, avenir du sertao.
Rosa sa femme, lucide, elle refuse tout d'abord la soumission à la foi aveugle imposée par Sebastião puis résiste à sa façon, à la violence de Corisco par le détachement.
Sebastiao, le mystique qui emmène ses fidèles vers Monte Santo en leur promettant un ailleurs utopique. Il sera tué par Rosa écoeuré d'avoir assisté au sacrifice du bébé.
Corisco, le dernier cangaceiro : il a juré de venger la mort de Lampiao en faisant régner la violence au cœur du sertao. Accepte que Manoel le rejoigne et le baptise alors « Satanas ».
Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiro, d'abord payé par le prêtre du village pour se débarrasser de Sebastiao le mystique qui fait du tort à l'église en drainant de plus en plus de fidèles. Antonio das Mortes va massacrer les fidèles, et laisser la vie sauve à Manoel et Rosa pour qu'ils puissent ainsi raconter l'histoire. Puis il part à la recherche de Corisco pour réaliser son destin de tueur de cangaceiro.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Colonel Moraes : le patron de Manoel avec lequel éclate un conflit saignant qui force Manoel à s'enfuir.
Dada : femme de Corisco. Rosa y verra un miroir dans son silence lucide.
Sabia et Macambira : compagnons de Corisco.
L'aveugle :va croiser Antonio das Mortes au moment du massacre des fidèles. Pacifiste, il demande à Corisco d'anéantir ce diable qu'il a dans le corps et le préviendra de l'arrivée d'Antonio das Mortes. Il annonce que la terre n'appartient ni à Dieu, ni au Diable.

LIEUX

Sertao ; Monte Santo ; La mer.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

A la suite d'un conflit avec son patron qui refuse de lui donner le bétail qu'il lui doit, Manoel le tue et doit alors prendre la fuite avec Rosa à travers le sertao. Le couple s'intègre d'abord à un groupe de mystiques conduits par Sebastiao, illuminé qui promet à tous l 'eldorado où le sertão se change en mer. Rosa résiste à la foi aveugle de tous et finit par être accusée d'être possédée par le démon ce qui empêche le groupe d'atteindre l'ailleurs promis. Pour « laver » le corps de Rosa, Sebastiao va exiger le sang d'un innocent et va sacrifier un bébé. Traumatisée Rosa le poignarde au moment où Antonio das Mortes engagé par un prêtre massacre les fidèles. Il laisse la vie sauve au couple qui s'enfuit et croise la route de Corisco qui représentera une nouvelle figure du destin de Manoel. Corisco sera tué par Antonio das Mortes et Manoel et Rosa vont courir vers un nouveau destin, là où le

[248] Paulo Perdigao, *Diario de Noticias,* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp 279.

sertao devient enfin la mer.

TEMPS

Difficile à déterminer : des semaines ? des mois ?

OS FUZIS
(Les fuzis)
Ruy Guerra
BRESIL 1963 NB

Ruy Guerra fils de colons portugais, est né au Mozambique en 1931, qu'il quitte pour le Portugal puis la France. Après l'IDHEC à Paris, il s'installe au Brésil à la fin des années 50. Il participe du Cinéma Novo, crée l'Institut National de Cinéma du Mozambique avec pour projet la création d'un cinéma d'action politique et sociale. Documentariste, monteur, parolier de chansons populaires brésilienne.

Os Fuzis « est un film qui capture les premiers plans pour y inscrire sa narration. Il n'existe pas, à proprement parler, d'histoire mais simplement une situation : des soldats gardent une épicerie dans une région éreintée par la sécheresse, pour éviter que le peuple affamé ne vole des aliments. C'est de cette façon que ces hommes se trouvent hors du monde. »[249] . La force du personnage de Gaucho est d'illustrer les étapes d'une prise de conscience : la désertion d'une structure qui contribue à maintenir le peuple dans la misère (il n'est plus soldat) suivit de l'inévitable combat contre cette structure (il prend les armes contre les soldats).

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Gaucho ancien soldat, Gaucho est maintenant un conducteur de camion qui transporte des oignons et des paysans. Arrivé à Milagres, une panne de camion le force à s'arrêter dans ce village où se trouvent des soldats qui gardent l'épicerie de M. Vincente pour éviter que les paysans affamés n'envahissent celle-ci. Parmi ces soldats se trouve un ancien ami. Critique vis-à-vis des militaires et révolté par la situation des paysans, Gaucho va se révolter face à la soumission du peuple. Il prend les armes et meurt criblé de balles en se disant qu' « *on ne meurt bêtement que lorsqu'on meurt de faim ».*

Mario ancien copain de Gaucho il lui doit la vie. Il tentera en vain d'empêcher que ses camarades tuent Gaucho. A la mort de celui-ci qui coïncide avec le départ des militaires, Mario pensera à quitter l'armée.

Sergent, soldat 301 José et Pedro : les autres militaires qui protègent l'épicerie.

PERSONNAGES SECONDAIRES

M. Vincente le propriétaire de l'épicerie qui craint que ses denrées ne soient volées par les affamés qui arrivent chaque fois plus nombreux dans le village.

Luiza jeune femme du village avec laquelle Mario noue une relation amoureuse.

Le mystique et ses fidèles adorateur du bœuf sacré.

LIEUX

Nordeste : Bahia, dans le village de Milagres.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Alors qu'une procession de fidèles adorateur d'un bœuf sacré avance dans le Sertão et que le peuple affamé par la sécheresse gagne le village de Milagres, le Sergent, Mario, Pedro et 301,des soldats arrivent dans le village pour y assurer la sécurité : garder l'épicerie de M. Vincente et éviter que la population ne lui vole ses denrées, la faim étant « *mauvaise conseillère »*. Dans ce même village Gaucho, chauffeur de camion est victime d'une panne de camion. A Milagres, Gaucho va revoir son ancien copain Mario. Gaucho a quitté l'uniforme et possède des convictions critiques sur le travail que ces soldats assurent dans le village de Milagres. Lors d'un pari entre les soldats, Pedro tue un paysan croyant tirer sur un veau. L'histoire est étouffée et présentée comme légitime défense aux paysans toujours résignés. Cette résignation de l'homme du peuple va atteindre son apogée, lorsqu'un paysan, un enfant mort dans les bras, entre dans l'épicerie pour y demander un carton vide pour y enterrer son enfant mort de faim. Gaucho se révoltera alors contre la lâcheté du peuple qui se laisse mourir de faim, prendra un fusil et finira par mourir criblé de balle.

TEMPS

Quelques jours en 1963.

[249] José Carlos Avellar *Jornal do Brasil* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990, p.163.

O DESAFIO
(Le défi)
Paulo Cezar Saraceni
BRESIL 1965 NB

Paulo Cezar Saraceni est né à Rio de Janeiro en 1933. Etudes de Droit, critique de film, acteur et assistant de direction au théâtre , participe activement à l'activité liée aux ciné-clubs. Avec Rocha, Pereira dos Santos, carlos diegues et d'autre il lance le Cinema Novo pour lui *« une proposition différente de Holywood, des chanchadas de l'Atlantica et du cinéma de Vera Cruz, plus proche du néoréalisme, avec des plans long et l'influence du cinéma russe »*[250]

Ce film censuré à la sortie, certains passages du film ont été coupés ou d'autres ont vu leurs dialogues transformés.

« Ce qu'il y a d'unique dans le Défi (un titre qui tient ses promesses) c'est la volonté irrésistible de construire un débat d'idées, un drame purement idéologique dans [251]*lequel nulle diversion anecdotique ne vient accommoder ou édulcorer l'argument dressé dans une splendide rigueur »*

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Ada : mariée à un riche industriel elle a un amant avec lequel la rupture s'annonce, ce qu'elle vit difficilement.
Marcelo : Journaliste, amant de Ada, il vit une dépression depuis l'instauration du coup d'état militaire et n'ayant plus d'espoir pour des jours meilleurs il n'en met plus non plus dans son histoire avec Ada ;

PERSONNAGES SECONDAIRES

Mario : le mari d'Ada. Il ignore ce qui se passe réellement (au Brésil comme dans son couple). Il pense qu'un voyage pourrait faire du bien à sa femme qui d'après lui se laisse influencer par ses amis gauchistes.
Otavinho : leurs fils. Son existence fait qu'Ada a du mal a quitter son mari et la vie facile et superficielle qu'il lui offre.
Les collègues du journal où travaille Marcelo.
Virginia la femme d'un des collègues, qui tente de séduire Marcello tandis que son mari est presque ivre mort endormi.

LIEUX

Rio (?)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Au moment du coup d'Etat de 1964, un couple d'amants vit une crise : alors qu'Ada veut dévoiler son histoire à son mari, Marcelo est sur le point de rompre. En effet la prise de pouvoir par les militaires lui enlève l'espoir de temps meilleurs pour le Brésil. Ada est une bourgeoise et il cherche a s'éloigner aussi de tout ce qu'elle représente. Ada reste attaché à son histoire d'amour et tente de récupérer Marcelo alors que lui ne pense qu'aux détenus et torturés. C'est le temps de guerre qui commence comme le chante Maria Betania, où chacun devra se déterminer par rapport à ce qu'il vit ou choisit de vivre.

TEMPS

1964 : Quelques jours (4) et des séquences flash-back qui ramènent à avant le coup d'état.

[250] Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990 pp 308.

[251] Robert Benayoun »cangaço 65 :cris du Brésil, de l'officiel au semi-clandestin » inPositif n°73 février 66

MENINO DE ENGENHO
(L'enfant de la plantation)
Walter Lima Junior
BRESIL 1965 NB

Walter Lima Junior est né à Rio de Janeiro en 1938 . Etudes de Droit et d'Histoire, il participe aux activités de ciné club et va s'initier au Cinema Novo en tant qu'assistant de Glauber Rocha dans Deus e o Diabo na terra do sol (le Dieu noir et le Diable blond). Egalement documentariste, Menino do Engenho est son premier long-métrage .

Adaptation cinématographique du roman de José Lins do Rego, *« Fidèle à l'esprit de l'œuvre original, parfait dans sa reconstruction de l'atmosphère ambiante, Menino do Engenho est la fusion parfaite entre une œuvre littéraire et le cinéma ».*[252]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Carlos : enfant, il voit sa mère mourir d'une balle tirée par son père. Son père ira dans une Maison de Santé et lui, partira à l'intérieur de l'Etat, à Santa Rosa pour vivre avec ses oncles, tantes et grands-parents. D'attachements en séparations, il quittera Santa Rosa adolescent et transformé par sa vie.
Ana Clarissa : la mère de Carlos qui meurt au début du film.
Joaquim de Melo (dit Jucas) : l'oncle de Carlos . Il l'accueille à Santa Rosa. Séducteur, il va rendre une servante enceinte en laissant accuser un noir et va essayer de séduire l'amie dépressive de Maria Menina.
Dona Maria Menina : la tante douce et généreuse qui constituera le premier support pour Carlos. En se mariant à Enrique, elle va quitter le domaine de Santa Rosa.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Lili : une jeune cousine malade qui meurt.
Colonel Zé Paulinho Le grand-père de Carlos, propriétaire de la sucrerie familiale qui raconte aux enfants l'arrivée de la modernité et les nouveaux problèmes que cette modernité amène.
Antonio Silvino. Le cangaceiro qui rend visite à Santa Rosa.
Colonel Lula ami de Zé Paulinho.
Jasmin : le mouton de Carlos qui sera tué pour être mangé
Ricardo : le copain noir de Carlos, serviteur dans le domaine.
Maria Clara :cousine et premier amour de Carlos.
Maria Lucia : l'amie dépressive de la tante de Carlos

LIEUX

Santa Rosa (Paraîba -Nordeste)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Après la mort de sa mère (vraisemblablement assassinée par le père pour adultère) Carlos part quelques temps à Santa Rosa, domaine familial constitué autour d'une sucrerie . Les temps changent, les usines modernes remplacent les vieux moulins, et Carlos lui aussi va se transformer : nouvelles pertes (sa petite cousine Lili qui meurt, sa tante bien-aimée qui se marie et quitte le domaine, Jasmin son mouton qui est tué, Ricardo son ami qu'il doit quitter pour retourner à la ville) de nouvelles expériences (la vie dans le domaine, la prise de

[252] Valerio de Andrade, *Visao,* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.192

conscience de la différence de classes, l'expérience sexuelle) feront de lui un adolescent qui dit au revoir à l'enfance qui, comme le paysage de Santa Rosa vue du wagon qui le ramène à la ville, défile à toute allure sans que rien ne puisse être retenu, si ce n'est par les souvenirs.

TEMPS

1920

A FALECIDA
Léon Hirszman
BRESIL 1965 NB

Leon Hirszman Rio de Janeiro en 1937 - 1987. Il participe des activités de ciné-club à Rio sous l'impulsion du chercheur et journaliste Djean Magno Pellegrin. Il fait partie des fondateurs du Cinema Novo et réalise des documentaires surtout à visée sociale ;

Adaptée d'une pièce de théâtre de Nelson Rodriguez, A Falecia « tire ses ressorts dramatiques de deux pôles déjà couverts de la vie brésilienne : la superstition morbide de son héroïne, Zulmira, équilibre la folie sportive de son mari maniaque de Pélé et Adamir et fabrique une machine infernale dont la fatalité n'exclut pas une certaine exultation des deux héros. »

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Zulmira pour fuir la réalité de sa vie sans exaltation depuis que Glorinha,une lointaine cousine l'a surprise dans la rue avec son amant, Zulmira a une idée fixe : préparer sa mort, une sortie théâtrale avec un enterrement grandiose. A la suite d'une pneumonie, sur son lit de mort, elle demande à son mari d'aller trouver un certain Pimentel, en se faisant passé pour un cousin pour qu'il accepte de payer l'enterrement très cher qu'elle a déjà commandé.

Antonio le mari, est un fou de football et préfère jouer au billard plutôt que de chercher un travail. A la mort de sa femme il va trouver Pimentel et lorsqu'il apprend que celui-ci a été son amant, menace de tout raconter à la presse et le force à donner l'argent qui payerait l'enterrement. Mais écoeuré par sa découverte, Antonio commandera l'enterrement le plus simple possible.

João Guimarães Pimentel ancien amant de Zulmira, ce millionnaire et propriétaire des transports de la ville, s'il raconte à Antonio qu'il pense être le cousin de Zulmira comment il a rencontré cette dernière, refuse dans un premier temps de mettre autant d'argent pour un enterrement. Lorsqu'Antonio décline sa véritable identité et menace de faire un scandale, il donne l'argent.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Une cartomancienne qui apprend à Zulmira qu'elle doit se méfier d'une femme blonde de son entourage. Zulmira va déduire qu'il s'agit de sa cousine Glorinha.

Glorinha la cousine qui surprend Zulmira au bras de Pimentel. Sans rien dire, elle passe son chemin et ne dira jamais rien à ce propos. Zulmira apprendra par sa mère qu'un cancer l'a amputée du sein droit.

Timbira, Aristide et un autre employé de la morgue où Zulmira commande son enterrement. Cyniques, ces employés ne pensent qu'au foot et à se faire le maximum d'argent sur le chagrin et deuil d'autrui.

LIEUX

Rio de Janeiro.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Revenant d'une cartomancienne Zulmira raconte à son mari Antonio, qui lui revient d'une partie de billards, qu'elle doit se méfier d'une blonde de son entourage. Zulmira arrive à la conclusion qu'il s'agit de sa lointaine cousine et voisine Glorinha. Cette dernière ne lui adresse plus la parole depuis qu'elle l'a surprise au bras d'un autre homme. Zulmira qui tousse, pense que sa cousine l'a envoûtée et petit à petit se laisse aller au désir de mourir avec l'idée fixe d'obtenir un enterrement grandiose. Elle se rend aux pompes funèbres pour les préparatifs et tandis que son mari ne pense qu'au foot, elle n'hésite pas à passer du temps sous la pluie battante afin d'aggraver sa maladie. Sur son lit de mort, elle prévient son mari que tout est prêt pour son enterrement, en se réjouissant d'imaginer la tête que fera sa cousine face à un si bel enterrement. Elle lui demande d'aller trouver le riche Pimentel en se faisant passer pour son cousin et lui garantit qu'il acceptera de payer. Antonio, très abattu par la mort soudaine de sa femme se rend chez Pimentel pour y apprendre qu'il était son amant. Il refuse de payer un enterrement aussi cher mais fini par céder à la pression d'Antonio qui dévoile sa véritable identité. Ecoeuré par ce qu'il a appris et pour se venger de sa femme, Antonio commande l'enterrement le plus simple et le moins cher de la ville. Il n'assiste pas à la mise en bière, mais laisse explosé sa peine en pleurant et jetant

l’argent obtenu de Pimentel sur les gradins du stadium, lors du match de foot auquel qu’il rêvait d’assister.

TEMPS

Le carton du début précise : « à l’époque où Pélé était Adamir » (début des années 60)

EL JUSTICEIRO
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1967 NB

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts-métrages. Ses longs-métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

Adaptation de la nouvelle de Joao Bethancourt, As vidas d'El Justiceiro, qui lance le réalisateur dans la comédie cinématographique : *« une comédie sophistiquée sur la petite bourgeoisie de la Zone Sud et sa justice improvisée »*[253] . Ce film constitue une critique irrévérencieuse à la dictature militaire[254].

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Jorge Dias das Neves alias **El Justiceiro** Jeune homme de Rio, issue de la riche bourgeoisie commande sa biographie à son ami Lenine. Acteur et spectateur de celle-ci, il va comprendre que sa vie n'intéresse que lui.
Joaquim Asdrubas Pimentel, alias **Lenine** : ami et biographe du premier, il va passer de la fascination au constat désabusé que la vie d'El Justiceiro n'intéresse personne.
Selma : amie de Lenine, celle-ci ne peut pas se rendre chez lui pour cause de voisinage gardien de la bonne moralité des habitants de l'immeuble.
El général : le père d'El Justiceiro.
Otavio alias **El bufalo** chef d'une bande rivale aussi distinguée et riche que celle d'El Justiceiro, il est le frère de celle dont El Justiceiro tombera amoureux.
Ana Maria : sœur d'El Bufalo, elle va avoir une relation avec El Justiceiro, être enceinte de lui, refuser de l'épouser dans un premier temps pour accepter face à son insistance ainsi que celle des familles.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Sargento : sorte de valet ou garde du corps d'El Justiceiro.
Tania : conquête d'El Justiceiro convoité par El Général.
Artur, alias Furunga : ami d'El Justiceiro qui tente de se faire de l'argent en louant le smoking à 600 dollars qu'il emprunte à son ami prétextant une fête exceptionnelle.
Lucinha : Fille avec laquelle danse Artur au moment où El arrive pour réclamer son smoking qu'il aperçoit porté par un autre. Lucinha finira la nuit avec El Justiceiro.
Dona Alice : vieille connaissance d'El et son père, présente à la fête.
Araci : amie de Selma, militante préoccupée par l'avenir du Nordeste, qui a une relation avec El Bufalo et que la bande d'El Justiceiro tente d'empêcher.
El Peixe, El Piranha et d'autres « El » : bande de copains d'El Bufalo.
Duda da Briga : un noir qui donne aux blancs de quoi se défendre contre le racisme.

LIEUX

Rio. Quartiers de la classe moyenne et quartiers chics.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

A Rio, un jeune homme riche et cynique avec ses conquêtes fait l'objet d'une biographie par son ami Lenine payé pour ce faire. Utilisant son argent facilement gagné et le prestige de son père, il se concocte une réputation de justicier. Mais ses actions de justices se résument en fait à payer le gardien de l'immeuble pour que celui-ci laisse des jeunes filles entrer dans un immeuble pour voir des copains alors que le règlement l'interdit, surveiller une jeune fille pour l'empêcher de perdre sa virginité avec un de ses doubles ou encore récupérer son smoking dans un duel ellipsé. El Justiceiro va tomber amoureux d'une jeune fille de sa classe sociale aux idées avant-gardistes, lorsqu'il découvrira qu'elle n'est plus vierge, El Justiceiro va connaître de profonds et graves tourments. La jeune fille enceinte, contre toute attente ne veut pas se marier. Au final, El insistera tellement

[253] *Filme Cultura* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.300.
[254] F.RAMOS, L.F.MIRANDA (dir) Enciclopédia do cinema brasileiro, Editora Senac, São Paulo 2000, p. 494

qu'elle acceptera. Ce qui aura constitué le film d'une vie, semblera à Lenine, bien inintéressant, mais El aura compris que lui a de l'intérêt pour sa vie.

TEMPS

Quelques jours à Rio.

TERRE EM TRANSE
(Terre en transe)
Glauber Rocha
BRESIL 1967 NB

Glauber Rocha. Chef de file du Cinema Novo, Rocha est né à Bahia (Nordeste) en 1939 et mort à Rio en 1981. Il commence des études de Droit et fait du journalisme. Il collabore à la production de films comme Ménino do Engenho (W.L.Junior 1965), figure dans Vent d'Est (J.L.Godard 1969) rédige le manifeste du cinéma Novo *Esthétique de la Violence* (1965) parmi d'autres textes et réalise différents courts métrages et longs métrages avec pour devise *« une caméra à la main et une idée en tête ».*

Terra em Transe « est un film dérangeant, irritant. La prose de Paulo Martins, longue et fatiguée nous apparaît à première vue comme un excès littéraire contre la structure du film, qui serait basée sur l'action et la politique. Ses mots à l'agonie sont pourtant, ce qu'il y a de plus beau - et de terrible - dans un film, qui en vérité est une réflexion final (et mortelle) sur la politique. Chaque plan de Terra em Transe, est l'image d'une attitude morale ou d'un doute politique. »[255]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Paulo Martins poète et utopiste, Paulo à l'agonie revit les quelques dernières années d'un parcours au côté d'hommes qu'il pensait pouvoir et vouloir changer le monde. Il mesura, au côté de Sara, sa maîtresse, le gouffre séparant ses poèmes de la réalité sociale insupportable et révoltante. N'hésitant à condamner les politiciens et le peuple stupide et lâche, il meurt à l'image du continent latino-américain : *« nos rêves, nos coeurs, nos amours, vous avez tout vendu ! »* en homme pillé.
Vieira gouverneur de la province d'Alecrim, il fait campagne sur l'idée - qui s'avère fausse - qu'il représente les intérêts du peuple.
Don Porfirio Diaz sénateur, il fait campagne en mégalomane et en se servant de sa foi en Dieu.
Sara ancienne enseignante, et militante elle se lie à Paulo pour mener la campagne de Vieira.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Silvia (fille de Porfirio Dias ?) elle partage un temps la vie désabusée de Paulo.
Felicio, paysans, il réclame ses droits à la terre et sera frappé par Paulo et assassiné par **Moreira** un homme de main de Vieira.
Julio Fuentes patron de presse, il se croit indépendant. Accepte de travailler pour la campagne de Vieira se croyant la cible de l'EXPLINT mais tournera sa veste en se faisant manipuler par Diaz.
Alvaro ami de Paulo, il sera aussi dégoutté que lui du monde politicien et préviendra Paulo de la traîtrise que prépare Fuentes à son encontre.
Fernandez le président mis au pouvoir par les intérêts étrangers représentés par l'EXPLINT .

LIEUX

Pays imaginaire - Eldorado - dans la province d'Alecrim.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

En Eldorado, dans la province d'Alecrim, le gouverneur Vieira apprend que le président Fernandez demande sa démission. Il accepte sans résister. Paulo Martins, poète et politique tourmenté, quitte le palais avec Sara se disant qu'il aurait fallu prendre les armes et résister. Alors qu'il force un barrage, une balle l'atteint et dans sa lente agonie, le poète va se souvenir de ses dernières années : quatre ans auparavant il était à côté de Don Porfirio Diaz qui venait tout juste d'être élu sénateur et qui lui proposait de le marier à Silvia et de devenir député. Paulo avait préférer partir pour se consacrer à la poésie et continuer son travail de dénonciation sociale dans le journal indépendant de Julio Fuentes. Sara, collaboratrice de Vieira était alors venue le chercher pour qu'ensemble ils battissent dans la joie et l'utopie la campagne politique de celui qui se présenterait comme la voix du peuple. Vieira, en bon candidat va promettre au peuple ce qu'il ne pourra tenir. C'est alors que Paulo Martins connaît une grave crise politique mise en relief par l'assassinat d'un paysan réclamant ses droits à la terre et assassiné par un des hommes de Vieira. Paulo démissionne et s'abandonne aux plaisirs nocturnes et éphémères avant de revenir une nouvelle fois auprès de Sara et Vieira dans l'objectif de convaincre Julio

[255] Mauricio Gomes Leite *Jornal do Brasil* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990,p.279.

Fuentes, de mettre son journal au service de Vieira pour empêcher que l'Explint - multinationale ayant mis le président au pouvoir - ne réussisse à mettre Diaz, son candidat au pouvoir. Après une nouvelle campagne, un nouvel assassinat et une nouvelle crise politique, Paulo Martins quitte le palais pour mourir sous les balles et tentant en va in, dans une dernière exaltation lyrique, de concilier poésie et politique.

TEMPS

Indéfini.

O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
(Antonio das Mortes)
Glauber Rocha
BRESIL 1969 NB

Glauber Rocha. Chef de file du Cinema Novo, Rocha est né à Bahia (Nordeste) en 1939 et mort à Rio en 1981. Il commence des études de Droit et fait du journalisme. Il collabore à la production de films comme Ménino do Engenho (W.L.Junior 1965), figure dans Vent d'Est (J.L.Godard 1969) rédige le manifeste du cinéma Novo *Esthétique de la Violence* (1965) parmi d'autres textes et réalise différents courts métrages et longs métrages avec pour devise *« une caméra à la main et une idée en tête ».*

Dans ce film, Rocha renoue avec le Nordeste mystique et violent raconté dans Deus e o Diabo na terra do sol. On y retrouve le personnage de Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiro qui acquiert ici encore davantage de complexité grâce à une pensée qui s'interroge sans cesse et le pousse à une forme de conversion.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Antonio das Mortes : le tueur de cangaceiro, qui recherche maintenant l'esprit de Lampiao, la bande de Coirana.
Le professeur : homme désabusé et romantique qui va tomber amoureux de la folie de Laura.
Docteur Mattos : commissaire ambitieux , amant de Laura, dont la lâcheté amènera sa maîtresse à l'assassiner.
Colonel Horacio : mari de Laura, il est aveugle et en proie à un constant délire mégalomaniaque.
Coriana : le nouveau cangaceiro qui se dit être l'héritier spirituel de Lampiao.
Santa : sa compagne qui représente pour Antonio das Mortes un souvenir de jeunesse.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Batista : serviteur du colonel, il l'aide à se déplacer, rapporte à celui-ci que Laura le trompe avec Mattos, il sera tué par une balle (perdue ?) lorsque le scandale explosera sur la place du village.
Le prêtre : en pleine crise mystique.
Mata-Vacas (« tue-vaches ») un homme du colonel Honorio qui va devoir affronter Antonio das Mortes.

LIEUX

Jardim das Piranhas/ Le sertao du Nordeste.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Antonio das Mortes est appelé à Jardim das Piranhas par le Dr. Mattos pour en finir avec Coirana et sa bande de cangaceiros. Dans le village, il va découvrir le drame individuel de chacun (Laura face à la lâcheté de son amant, le vieux colonel et son délire mégalomaniaque, le Dr. Mattos et ses ambitions politiques douteuses, le professeur romantique et sa conscience lucide) avant de vivre son propre drame : la découverte d'une proximité avec ces cangaceiros qu'il a toujours pourchassé et la nostalgie qu'évoque en lui Santa, la compagne de Coriana.

TEMPS

Une journée après 1945 et des références à différentes dates historiques pour le Brésil.

MACUNAIMA
Joaquim Pedro de Andrade
BRESIL 1969 Couleur

Joaquim Pedro de Andrade Né à Rio de Janeiro en 1932 et mort en 1988, il est l'un des initiateurs du Cinema Novo et participe du mouvement de ciné-club à Rio avec Saraceni, Hirzman, Diegues. Un de ses premiers court-métrages lui valu une bourse d'étude pour la France, ainsi que des stages en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis.

Macunaïma est adapté du roman homonyme de Mario de Andrade (1893-1945) écrivain emblématique du modernisme brésilien. Le héros du livre est un Indien à la peau noire qui devient blanc et symbolise ainsi le Brésil multiracial.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Macunaïma : noir de peau, il naît dans une hutte, au milieu de la forêt, ne parle qu'à l'âge de 6 ans et se montre malicieux et paresseux. Devenu blanc, il gagne la ville avec ses frères, et y découvre l'amour. A la mort de sa compagne, il tente de reprendre au géant Venceslas une pierre porte-bonheur, le Mouiriquitan, ayant appartenu à sa femme. De retour au village et délaissé par ses frères, fatigués de sa paresse, il devient l'ami d'un perroquet à qui il racontera sa vie et meurt en rejoignant dans l'étang la bête mangeuse d'homme qui se présente sous les traits d'une jeune femme.
Jigué : le frère noir de Macounaïma et **Maanape** le frère blanc accompagnent Macunaïma dans sa quête à travers la vie.

PERSONNAGES SECONDAIRES

La mère de Macunaïma, à la suite d'un caprice de Macunaïma,elle l'abandonne et ne le voit revenir que le jour où elle meurt.
Sofarà : première compagne de Jigué, un peu sorcière, elle tire de son corps une cigarette qui transforme une première fois Macunaïma en prince charmant blanc. Jigué, jaloux de sa relation avec Macunaïma la chassera.
Iriqui : deuxième compagne de Jigué. Elle accompagne les frères en ville et s'approche davantage de Macunaïma une fois celui-ci devenu blanc. Arrivée en ville, elle trouve du travail et quitte les trois frères.
Ci : compagne de Macunaïma, spécialiste des explosifs et recherchée par les autorités, Ci possède autour du cou, un Mouïraquitan, une pierre porte-bonheur. Elle va donner un enfant noir à Macunaïma. La mère et l'enfant vont mourir à cause d'une bombe mal réglée. Jetée à la mer, son Mouriquitan sera retrouvé par le géant Venceslau en mangeant du poisson.
Venceslau Pietro Pietra : celui qui possède la pierre que veut récupérer Macunaïma. Il finira par l'obtenir et venir à bout du géant.

LIEUX

La campagne amazonienne et la ville.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Dans une hutte indienne, naît Macunaïma à la peau noire. Paresseux, il ne se décide à parler qu'à l'âge de six ans, vivant avec ses frères Jigué, le noir et Maanape le

blanc, il séduit involontairement Sofarà, compagne du Jigué, un peu sorcière qui le transforme une première fois en prince blanc. Sofarà sera chassé par le frère et remplacée. Lors d'une période de disette, seul Macunaïma possède la connaissance d'un lieu sec où se trouvent des bananes. Il y emmène sa mère mais refuse que celle-ci partage les fruits avec ses frères. Excédée, sa mère l'abandonne. Errant pendant quelque temps, Macunaïma finira par retrouver le chemin de chez lui en annonçant qu'il a perdu une dent. « Présage de mort » dit la mère avant de mourir. Les trois frères décident de partir vers la ville. En route, un jet d'eau miraculeux transforme définitivement Macunaïma en un homme blanc. En ville, il connaîtra une femme qui fuit la traque des autorités, Ci, spécialiste d'explosifs. Leur amour se terminera par la mer de Ci et de leur enfant, victime d'une bombe mal réglée. La lecture d'un journal apprend à Macunaïma que Venceslau Pietro Pietra a trouvé dans le ventre d'un poisson le Mouïraquitan, la pierre porte-bonheur que Ci portait autour du cou. Décidé à récupérer la pierre, Macunaïma et les deux frères élaborent différents stratagèmes pour approcher le géant Venceslau. Parvenu à leurs fins, les frères regagnent l'intérieur des terres. Macunaïma toujours peu enclin au travail sera abandonné par ses frères, racontera sa vie à un perroquet et finira par mourir dans l'étang où la bête mangeuse d'homme rôde sous l'aspect d'une charmante jeune femme.

TEMPS

Vie et mort de Macunaïma

MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA
Julio Bressane
BRESIL 1969 Couleur

Julio Bressane né à Rio de Janeiro en 1946, il est assistant réalisateur sur O ménino de Engenho de Walter Lima Junior. Figure emblématique du Cinéma Marginal fait à Rio.

Matou a familia e foi ao Cinéma est l'expression de l'éclatement de l'homme face à ses pulsions profondes et la projection de celles-ci sur un écran géant. Le héros tout comme Marcia va au cinéma pour découvrir ce qu'il est au plus profond de lui-même. L'éclatement entre la fiction donnée comme telle - le film Perdus à cause de l'amour - et la fiction à laquelle nous assistons - Matou a familia e foi ao cinema - témoigne de la frontière ténu entre le monde donné comme fictif et les profondeurs humaines.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Un homme : il tue, sans raison apparente ses parents Amelia et Horacio avant d'aller au cinéma. Dans un fragment du film qu'il regarde - « Perdus à cause de l'amour » -, le même homme se trouve être torturé et tué ; dans un autre, il tue sa compagne qui menace de le quitter et son enfant.
Marcia, mariée à un homme qui n'aime que les armes et qui est parti en voyage, elle se réfugie à Pétropolis pour faire le point lorsque son amie Marcia vient la rejoindre. Dans Perdus à Cause de l'Amour les deux femmes se suicident après s'être aimées. La fin de ce film va être raconté par Marcia à son amie, en lui disant que ce film lui a fait penser à l'époque où elle était venue lui tenir compagnie à Petropolis.
Virgina : l'amie de Marcia. Elle part à Petropolis consoler son amie et se retrouve dans un fragment du film, tuée ainsi que son enfant par l'homme qu'elle menace de quitter.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Amelia et Horacio, les parents tués. Ils passent leur temps à s'accrocher entre eux à cause de peccadilles : la boisson trop froide, la chaîne de télé changée.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un homme tue ses parents et par au cinéma assister à la projection de « Perdus à cause de l'Amour » . Marcia, lasse de son mari Artur, part pour pétropolis où vient la rejoindre une amie intime, Virginia. Au bout d'une nuit d'orgie, les deux jeunes femmes se suicident. Un homme est torturé à mort. Deux jeunes femmes qui s'aiment sont surprises par la mère de l'une d'elle et va en mourir. Une femme est assassinée ainsi que son bébé par l'homme qu'elle menace de quitter à cause de difficultés financières. Marcia, racontera à Virginia un film qu'elle est partie regarder avec Artur et qui avait pour thème entre différents crimes, celui d'une femme qui lasse de son mari part pour pétropolis où vient la rejoindre une amie intime et où au bout d'une nuit d'orgie les deux jeunes femmes se suicident...

TEMPS

De nos jours.

COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES
(Qu' il était bon mon petit Français)
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1971 couleur

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts-métrages. Ses longs-métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

« la vie à Rio de Janeiro au XVIème siècle. S'inspirant des aventures de Hans Staden qui fut prisonnier des Tupinambas, sur les lettres et compte-rendu des chroniqueurs de la colonisation et des sociologues contemporains, Nelson Pereira dos Santos fait un véritable inventaire ethnographique du Brésil dans ces années 1500. »[256]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Le français capturé : le prenant pour un Portugais - donc un ennemi - les Tupinaniquins projettent de le manger. Il répète tout le long de l'histoire qu'il est Français, mais il n'est pas cru. Le chef lui donne une épouse qui sera pour lui un vecteur d'intégration.
Le vieux Français : il vient voir les indiens régulièrement pour faire du troc avec eux (peigne et miroirs contre le bois du Brésil). Il aurait pu témoigner et sauver le précédant en confirmant qu'il s'agit d'un compatriote mais il préfère dire que l'autre ment. Le jeune finira par le tuer.
Cunhanbebe : chef des indiens Tupiniquins, il veut de la poudre pour combattre les Portugais et des Indiens ennemis.
Sebaipepe : sœur du chef donnée en épouse au jeune Français. Elle lui enseignera les coutumes allant jusqu'à le faire répéter le rôle qu'il doit jouer durant les festivités où il servira de repas.
Le sorcier qui prédit que les ancêtres sont favorables au combat.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Des indiens Tupininquins et d'autres tribus qui se livrent combats.
Des Portugais, ennemis déclarés des indiens qui possèdent la poudre des cannons.

LIEUX

Littoral brésilien

EVENEMENTS PRINCIPAUX

[256] José Carlos Monteiro *Nosso Cinéma80 anos* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.301.

Au cours d'une guerre opposant des Portugais à des Indiens, un Français se fait capturer. La coutume veut que les prisonniers soient mangés, mais le jeune Français va avoir droit à un temps de sursis parce qu'il leur promet de la poudre et possède des connaissances en artillerie qui s'avèrent utiles aux combats que livrent les Indiens Tupininquins. Le chef va lui offrir une épouse grâce à laquelle il s'intégrera à la communauté Indienne. Il découvrira un trésor qu'il tentera d'échanger contre de la poudre (l'objet tant convoité par les Indiens et pouvant donc lui donner la liberté) auprès d'un vieux Français pratiquant le troc avec les Indiens, mais celui-ci après l'avoir renié auprès des Indiens, tente en plus, de voler son trésor ; Le jeune Français tuera d'un coup de pelle le vieux. Un jour il essayera de s'enfuir et sera empêché par sa compagne qui lui décochera une flèche et l'empêchera ainsi de quitter cette prison. Il sera mangé au cours d'un repas rituel célébrant un nouveau combat indien.

TEMPS

8 mois durant le XVIème siècle.

SAO BERNARDO Leon Hirszman
BRESIL 1972 couleur

Leon Hirszman Rio de Janeiro en 1937 - 1987. Il participe des activités de ciné-club à Rio sous l'impulsion du chercheur et journaliste Djean Magno Pellegrin. Il fait partie des fondateurs du Cinema Novo et réalise des documentaires surtout à visée sociale ;

São Bernardo, adaptation cinématographique du roman homonyme de Graciliano Ramos, « est une voix inespérée dans le cinéma brésilien d'aujourd'hui. Le film reprend la ligne dramatique sur laquelle s'appuie le Cinema Novo : le réalisme critique »[257]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Paulo Honorio après quelques années en prison pour l'assassinat de João Fagundes, l'amant de sa première compagne Germana, il entreprend de devenir le propriétaire des terres de São Bernardo. Il y parvient en asseyant sur ceux qui l'entourent un despotisme implacable. Cherchant à avoir un héritier, il se mariera sans véritable amour avec Madalena. Son délire jaloux poussera la jeune femme à la mort. Deux ans après sa mort, Paulo Honorio fait un triste bilan, s'il pouvait recommencer tout serait exactement pareil, car il ne possède pas la force de se changer.

Madalena sa compagne. Cherchant à avoir un héritier, Paulo s'approche de Madalena en lui proposant un poste d'enseignante dans l'école qu'il compte ouvrir sur São Bernardo. Celle-ci refuse. Il la demande en mariage et elle accepte en lui avouant qu'il s'agit davantage d'un mariage de raison. Cultivée intelligente et possédant des idées progressistes, Madalena va susciter sans le vouloir un délire jaloux de la part de son mari qui ne peut la maîtriser totalement. Dépressive et lasse, elle s'abandonnera à la mort, trois ans après son mariage.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Luiz Padilha premier propriétaire de São Bernardo, il finit par céder les terres à Paulo Honorio à qui il doit de l'argent. Ce dernier l'engage comme enseignant dans son école. Ses idées progressistes et révolutionnaires mal assumées vont le rapprocher de Madalena sous l'œil jaloux de Paulo Honorio qui le chassera.

Dona Gloria tante de Madalena, elle rencontre Paulo Honorio dans un train et lorsque celui-ci épouse sa nièce elles viennent toutes les deux habiter São Bernardo. Plus d'une fois, la vieille femme fera les frais du caractère autoritaire et dur de Paulo Honorio avant de pleurer sur le lit de mort de sa nièce.

Gondim, Nogueira et le prêtre **Silvestre** font partie du cercle d'habitués de São Bernardo où sont échangés des points de vues sur l'état du pays et les possibles réformes.

Mendonça un voisin menaçant de s'approprier d'une partie des nouvelles terres de Paulo Honorio. Il sera tué par **Casimiro Lopes**, un homme de main de Paulo Honorio.

[257] Jean Claude Bernardet *Opinião* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.168.

LIEUX

Etat d'Alagoas dans le Nordeste.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un homme, Paulo Honorio, raconte son histoire : après avoir assassiné l'amant de sa première compagne il fait trois ans de prison durant lesquels il apprend à lire et écrire. A la sortie de prison, il travaille et ambitionne de devenir le propriétaire des terres de São Bernardo. Le propriétaire, Luiz Padilha lui doit de l'argent et sous la pression de Paulo Honorio, il accepte de lui céder sa propriété. Il fait fructifier la terre, décide d'y construire une église et une école. Sur son entourage, Paulo Honorio exerce un pouvoir implacable. Il recrute Luiz Padilha comme enseignant et réfléchissant à une descendance propose à Madalena, intelligente et cultivée, un poste dans le but de s'approcher de la jeune femme et de l'épouser. Le mariage passé, Paulo Honorio se montre de plus en plus tyrannique sur ses employés - qu'il n'hésite pas à frapper - et sur ses proches. Sa volonté de puissance est telle, que ne pouvant maîtriser sa femme et les idées progressistes de celle-ci, il est victime d'un délire de jalousie qui finira par conduire la jeune femme à la mort. Deux ans après sa mort, il repense à sa vie, à sa solitude actuelle - où n'y même son jeune enfant ne représente à ses yeux un lien affectueux - et à l'époque où il ne rêvait pas encore de se transformer en cet « explorateur féroce » qu'il est devenu. Mais il sait que s'il lui était donné de recommencer, tout serait exactement pareil.

TEMPS

Fin des années 20.

JOANA FRANCESA
(Jeanne la Française)
Carlos Diegues
BRESIL 1973 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas). Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

« L'action se déroule dans un domaine d'Alagoas, au milieu des années 30, les situations et les personnages portent en eux la marque du récent coup d'état. Les sucreries se transforment en usines, le pouvoir politique et le pouvoir économique passent à d'autres mains (...) C'est le décor que Joana Francesa construit comme scénario pour une histoire dramatico-allégorique sur l'absence de volonté. Une histoire où un à un les personnages se laissent mourir »[258]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Jeanne/Joana : dirige un bordel à Sao Paulo qu'elle quittera pour suivre un client dans son domaine du Nordeste. D'abord étrangère, Joana finira par s'intégrer et devenir un élément du destin de la famille.
Colonel Aureliano : L'amant de Joana qui l'emmène au Nordeste. Fasciné par l'histoire d'un amour fou et adultère entre une baronne du XVIème siècle et un Indien , il mourra comme celle-ci, noyé dans les eaux du lac, brisé par l'apathie et la décadence de sa lignée.
Honorio et Dourinha : enfants d'Aureliano, ils vivent ensemble une relation incestueuse à laquelle Joana tentera en vain de mettre un terme.
Lianinho : fils d'Aureliano, le seul affecté réellement par la mort de sa mère avec laquelle il a eu un enfant incestueux. Lianinho tentera de s'investir dans la politique et la défense familiale et sera tué par le père d'un rival qu'il aura assassiné au cours d'une bagarre avec l'aide du prêtre.
L'enfant débile : un petit enfant (3-4 ans) qui vit enfermé dans une cabane et qui ne cesse d'émettre des cris et gémissement bizarre. Il est le fils incestueux de Lianinho et sa mère. Il sera tué par Joana.
Olimpia : la grand-mère qui dévoilera les secrets de la famille et chargera Joana , avant sa mort, de résoudre.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Das Dores : la femme très malade d'Aureliano ; Elle meurt au moment où Joana Arrive à Santa Rita.
Jismundo : le serviteur de Joana.
Pierre : l'amie de Joana qui veut la ramener en France une première fois lorsqu'elle choisit de partir avec Aureliano et qui vient un jour la chercher à Santa Rita. Il comprendra alors que le destin de Joana est lié à ce lieu qu'elle ne peut se résoudre à quitter.

[258] José Carlos Avellar *Jornal do Brasil* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.120.

Ricardo : fils illégitime d'Auréliano envoyé à Récife pour l'écarter de la famille.
Le Père Seixas : prêtre opportuniste, il mettra l'arme dans la main de Lianinho pour qu'il tue l'adversaire politique de la famille, mais changera de camps lorsque le père de celui-ci viendra venger la mort de son fils.
Le jeune Lima : assassiné par Lianinho avec l'aide du prêtre.
Le père Lima : vengera la mort de son fils en tuant Lianinho.
L'oncle Julio : aveugle et handicapé, il fuira à Maceio, la transformation du domaine sachant que cette période ressemble à l'époque où une épidémie de choléra - en 1856 - avait conduit sa mère à brûler le propre corps de son père mort de cette maladie.

LIEUX

Santa Rita (Alagoas) et Sao Paulo.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Dans les années 30, Joana tient un bordel à Sao Paulo, un de ses clients, dont la femme est très malade lui propose de venir s'installer à Santa Rita dans la propriété familiale. Joana quitte Sao Paulo pour le suivre et découvrir une famille étrange, où la transgression va conduire la grand-mère à demander à Joana d'y mettre de l'ordre avant de mourir. Joana acceptera ce destin, elle tentera d'empêcher l'amour incestueux du frère et de la sœur, finira par tuer l'enfant incestueux du fils avec la mère et se laissera mourir comme la grand-mère et Aureliano, après avoir consigné son histoire et lui donner ainsi une dimension de destin inexorable.

TEMPS

Années 30 et évocation du XVIème siècle (à travers l'histoire de la baronne) et de 1856 (à travers l'histoire du choléra).

AMULETO DE OGUM
(L'amulette d'Ogum)
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1974 Couleur

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts métrages. Ses longs métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

Nelson Pereira dos Santos réalise ce film centré sur les rituels afro-brésiliens et lance alors la réflexion autour d'un cinéma populaire dans la société brésilienne qui lentement se prépare à réouverture politique[259].

PERSONNAGES PRINCIPAUX

L'aveugle : c'est le narrateur du film, un homme qui se fait attaquer par des voyous dans un quartier sombre, et qui propose pour sauver sa peau de raconter l'histoire de Gabriel et son amulette de Ogum. A la fin de l'histoire, lorsque les voyous voudront le tuer il va s'avérer que lui aussi a le corps fermé et qu'il n'est pas aveugle.
Gabriel : encore enfant, sa mère après avoir perdu son mari et son fils aîné, le fait protéger par le dieux Ogum : son corps sera fermé, rien ne pourra l'atteindre tant qu'elle-même sera en vie. Gabriel quitte son Nordeste pour gagner l'Etat de Rio Janeiro, s'intégrer à la pègre avant de devoir la fuir.
Severiano :chef de la pègre de la région, il va engager sur les recommandations d'un ami, Gabriel, plus tard il cherchera à éliminer celui-ci devenu quelque peu encombrant et pour cela il demandera à sa maîtresse de l'aider.
Eneida : maîtresse de Severiano, elle cherchera à séduire Gabriel puis cherchera son point faible. En apprenant que sa vie est préservée tant que celle de sa mère l'est, elle donnera aux hommes de Sévériano l'idée de tuer d'abord la mère avant de s'attaquer au fils.

PERSONNAGES SECONDAIRES

La mère de Gabriel : les hommes de Sévériano penseront l'avoir tuée mais c'est une autre femme qui va mourir à sa place.
Nega : la femme qui meurt à la place de la mère de Gabriel, en ouvrant sa fenêtre.
Le frère de Gabriel : à moitié mort il vient prévenir sa mère que son père a été tué, la mère désespérée va avoir l'idée de faire protéger son fils par le dieu Ogum.
Gogo : « babaloa » spirite qui tente, à la demande de Sévériano de rendre Gabriel plus vulnérable, en vain.
Zé indio et Joacir : hommes de main de Sévériano.
Chico de Assis : celui qui fait le sale boulot pour Sévériano, il va accueillir Gabriel et l'initier au meurtre.
Dr. Baraunda : ami de Sévériano.
Père Erlei : va accueillir Gabriel qui se cache des hommes de Sévériano et qui veut

[259] F.RAMOS, L.F.MIRANDA (dir) Enciclopédia do cinema brasileiro, Editora Senac, São Paulo 2000, p.494

rompre avec cette vie de violence. En apprenant que les hommes ont tué sa mère, il va à leur rencontre, les tue, et lui ne meurt pas parce que sa mère est en fait toujours en vie.

LIEUX

Nordeste
Caxias, une localité de la Baixada Fluminense, région de l'Etat de Rio.
Sao Paulo.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un aveugle raconte aux voyous qui l'agressent l'histoire d'un homme au corps « fermé » :
A la mort de son père et de son frère, Gabriel se fait emmener par sa mère dans une cérémonie de candomblé où la protection du dieu Ogum sera implorer pour lui. A l'issue de cette cérémonie, Gabriel aura une amulette et son corps sera « fermé » : rien ne pourra l'atteindre, ni même les balles. 10 ans après, jeune adulte, Gabriel se rend à Rio à la recherche d'un chef de la pègre, Sévériano, qui accepte de le prendre. Chico de Assis le formera aux techniques de bases et lorsqu'un jour au cours d'une dispute entre les 2 hommes, Chico tirera sur Gabriel et verra que celui-ci ne meurt pas, l'évidence de son corps « fermé » sera admise. Encombrant après avoir tué un grand ponte du monde humanitaire sur les ordres de Séveriano, Gabriel deviendra à son tour une cible. Eneida, la maîtresse de Severiano fuira avec lui. En fait celle-ci obéira aux ordres de Sévériano qui tentera de tendre des pièges à Gabriel et demandera à Eneida de tenter de découvrir son point faible ; la jeune femme se souviendra alors que Gabriel lui a confié un jour que tant que sa mère restera en vie, il ne pourra pas mourir. Les hommes de Sévériano rechercheront la mère et penseront l'avoir tué. Gabriel en apprenant cette nouvelle quittera sa retraite spirituelle et ira se venger, tous vont mourir mais lui restera en vie car sa mère n'est pas morte.
A la fin de son histoire, les voyous vont comprendre que l'aveugle est lui-même un homme au corps « fermé ».

TEMPS

2 temps : le temps qui sert à l'aveugle à raconter l'histoire (quelques heures)
Le temps de l'histoire elle-même : enfance de Gabriel (quelques jours) puis âge adulte (quelques mois) 10 ans après.

IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA
(Iracema)
Jorge Bodanski
BRESIL 1974 Couleur

Jorge Bodanski est né à Sao Paulo en 1942. Etudes d'arts à Brasilia et de cinéma en Allemagne. Photographe de presse, chef opérateur, il travaille pour la télévision allemande et brésilienne en tournant reportages et documentaires

Iracema est un film où la frontière entre la fiction et le documentaire est difficile à établir. Ce film fut censuré plusieurs années au Brésil tant l'image qui en est donnée correspond à une réalité profonde que les discours-formules des années 70 - et présents tout au long du film - tentaient d'occulter. Le triste cheminement d'Iracema, personnage principal du film, illustre au final celui du Brésil et les illusions qu'elle semble garder, celles d'une grande partie du peuple.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Iracema : jeune prostituée, sa route va croiser celle de Tiao, qu'elle suivra quelques temps puis se séparer de celle-ci puis la croiser à nouveau lorsque le temps à passé et qu'il a enlaidit ,vieillit et appauvrit encore Iracema.
Tiao Brasil Grande : Chauffeur d'un grand camion, son surnom lui est donné parce qu'il croit en l'avenir du pays. Ses formules faciles et son assurances ne le quittent pas même lorsqu'à la fin, il n'a plus qu'un simple camion pour transporter du bétail. Pour lui le Brésil est « grand, chaque fois plus grand ».

PERSONNAGES SECONDAIRES

Teresa : copine prostituée d'Iracema, elle rêve de quitter cet endroit.
Piloto : le pilote d'avion qui cherche des prostituées et emmène Teresa et Iracema dans la « fazenda » de l'américain.
Le barbu qui achète des étrangers latino-américains sans papiers.
Le conducteur de camionnette qui passe les étrangers sans papiers et ramènent Teresa et Iracema de retour de la « fazenda ».
Différents anonymes qui dialoguent avec Tiao ou Iracema et sont la voix du peuple face à sa misère.

LIEUX

Belem Amazonie

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Iracema, jeune prostituée croise à Belem Tiao Brasil Grande, un routier originaire du Sud du pays qui croit en la grandeur du pays. Après quelques jours il abandonne Iracema à son sort et reprend la route. Son discours, qu'il délivre à chacun des interlocuteur croisé en chemin est comme celui des autocollants qu'il colle sur son camion où des paroles des chansons qu'offre la bande-son : tout à la gloire d'un pays qui faut « aimer ou quitter ».
Un jour il recroisera Iracema, son camion sera plus modeste, il ne transportera pas du bois précieux acheté à bas prix mais du bétail, la réalité sociale sera criante,

Iracema aura vieilli prématurément et même perdu des dents, mais les discours de Tiao Brasil Grande resteront les mêmes, persuadé qu'il est ,que le Brésil va de mieux en mieux.

TEMPS

Années 70 : époque de la construction de la route transamazonienne.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS
(Dona Flor et ses deux maris)
Bruno Barreto
BRESIL 1976 Couleur

Bruno Barreto est né à Rio en 1955. Enfant il accompagne son père, le producteur Luis Carlos Barreto, sur les lieux de tournage. Comme sont frère plus jeune, Fabio Barreto, il passera à la réalisation de films et sera assister par ce dernier dans Dona Flor e seus dois Maridos..

Adaptation du roman de Jorge Amado, ce film constitue un grand succès du cinéma brésilien. Bruno Barreto adaptera également Gabriela.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Floripedes alias **Dona Flor** : mariée au coureur de jupons et joueur invétéré, elle donne des cours de cuisine. A la mort de son mari Vadinho, un matin de Carnaval, elle se retrouve seule et malheureuse mais se remarie par la suite au pharmacien du village, profil opposé de Vadinho. Tout va pour le mieux dans sa nouvelle vie jusqu'au jour où Vadinho, revenant, revient la tourmenter. Finalement For trouvera un parfait équilibre entre ces deux maris.

Valdomiro dos Santos Guimaraes alias **Vadinho** : joyeux fêtard sa vie se passe entre femmes et jeux au casino. Il aime Flor, aussi lorsqu'il dépasse les limites, il n'hésite pas à jouer de la sérénade ou lui sortir le grand jeu certain qu'elle lui pardonne toujours. Il meurt un matin de carnaval. Mais il revient de la mort pour Flor (qui est la seule à pouvoir le voir) et pour le jeu au casino.

Teodoro Madureira : le pharmacien. Deuxième mari de Dona Flor. Méticuleux, maniaque du rangement, respectueux de sa femme, il est le contraire de Vadinho et la garantie d'une vie tranquille et sans mauvaises surprises.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Dona Rozilda : la mère de Flor. Elle n'a jamais aimé Vadinho qu'elle trouve indigne de l'amour de sa fille.

Norminha : amie de Flor, c'est elle qui va arranger l'éclosion de la liaison entre Flor et Teodoro le pharmacien.

Don Venencio : le prêtre à qui Vadinho demande de l'argent à prêter.

Dr. Argemiro : un des créanciers de Vadinho, qui a beaucoup de mal à récupérer son argent.

Les amis de fête de Vadinho : Carlinhos (joueur de violon) Juvenal (musicien également) Anacleto Porreta, Miradão, Clodoval le poète, Cazuza.

Dionisia : une femme dont Flor soupçonne d'avoir eu un enfant avec Vadinho (mais il s'agit d'une erreur, d'un homonyme noir). En apprenant que Vadinho est revenu, Flor lui demandera de l'aide et elle tentera par l'intermédiaire du **Père Jeronimo** qui préside un Candomblé de renvoyer Vadinho dans l'au-delà.

Leniza Mayer : une chanteuse de Rio qui chante en anglais au Palace.

LIEUX

Pelourinho (Bahia)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un matin de carnaval, Vadinho meurt effondré. Baratineur, séducteur et joueur invétéré, Flor sa femme est inconsolable, car a sa façon elle sait qu'il l'aimait. Mais le temps passe et elle va épouser en seconde noce, Téodoro un pharmacien méticuleux, maniaque et respectueux. La vie de Flor est désormais tranquille et sans grande surprise, jusqu'au jour où Vadinho revient. Flor lui résiste et contacte Dionisia, une connaissance, pour lui raconter l'événement. Dionisia initiée aux secrets du Candonblé contacte le Père Jeronimo pour qu'un rituel soit fait afin que Vadinho soit renvoyé dans l'au-delà. Mais Flor a changer d'avis : elle veut garder ses deux maris.

TEMPS

1943 ;Un an

XICA DA SILVA
Carlos Diegues
BRESIL 1976 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas). Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

« mon deuxième film noir, Xica da Silva, basé sur un épisode véridique de l'histoire du Brésil, est une contribution personnelle et poétique à l'éloge d'un peuple ayant pour projet de civilisation l'amour et l'amour de la liberté. »[260]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Xica da Silva : esclave experte dans les arts de l'amour, elle rend les hommes fous, à commencer par son maître Sargento et son fils, José. Lorsqu'elle apprend qu'un nouveau haut responsable envoyé par Lisbonne va arriver, elle prévoit de le séduire. Elle obtient sa liberté et jouit d'une vie riche jusqu'à l'arrivée d'un contrôleur de la cour qui mettra fin à tout cela.
Joao Fernandes de Oliveira : le nouveau responsable des richesses de Tijuca. Il est séduit par Xica, la rachète à Sargento et lui offre la liberté et une vie de maîtresse en jouissant des fonds qu'il détourne à son profit. Il sera expulsé de Tijuco par le contrôleur qui le ramène à Lisbonne où il devra répondre de tout ses excès.
Dom José Luis de Menezes : le contrôleur de la couronne. Il vient sur ordre du roi, il possède une lettre intimant à Fernandes de venir répondre de ses actes à Lisbonne.
Dona Hortensia :femme de l'intendant, elle est jalouse de Xica et dénonce les agissements de Joao Fernandes auprès d'un homme qui repart à la cour. A cause d'elle, viendra alors le contrôleur.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Teodoro : un bandit qui possède le flair pour découvrir où se trouvent les métaux précieux de la région. Il rachètera la liberté de sa femme Celeste Il sera torturé par les hommes du contrôleur.
Major : le valet du contrôleur. **Cabeca** : le serviteur de Fernandes
Efigénia : belle esclave venue de Bahia que Xica garde par prudence, à son service plutôt qu'à celui de Joao Fernandes.
L'Intendant : mari d'Hortensia.
José : le fils de Sargento, il aime Xica , rejoins les bandits, sera caché dans un couvent pour Noirs et rejoins par Xica à la fin, pour que tout recommence entre eux.

LIEUX

[260] Carlos Diegues cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.120.

Localité de Tijuco

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Xica da Silva, esclave joyeuse et séduisante, attire à elle le nouveau responsable des richesses de Tijuco. Joao Fernandes, qui comme ses prédécesseurs, détournera des fonds à son profit. Eperdument amoureux de Xica, Joao fera d'elle une femme libre aux allures de dame de cour ce qui provoquera la jalousie de Dona Hortensia, la femme de l'Intendant. Cette dernière sera à l'origine de la venue d'un contrôleur de la cour , qui ramènera avec lui Joao Fernandes qui devra répondre de ses actes face à la cour et renverra ainsi Xica à sa condition d'esclave. Xica fuira et ira se réfugier là où autre fois elle avait caché son amant José, le fils de son premier maître recherché pour complicité avec des bandits. Elle retrouvera avec lui, sa joie et son goût pour l'amour.

TEMPS

2ème moitié du XVIIIème siècle.

NA ESTRADA DA VIDA
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1980 Couleur

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste,et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts métrages. Ses longs métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

« Assez de sociologisme » dit le réalisateur à cette époque où il explore un nouveau chemin de sa création cinématographique[261].

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Romeu/ Milionario/ Bentão : peintre en bâtiment venu chercher la gloire musicale, il va s'associer à un compère rencontré par hasard à l'Hôtel des Artiste et connaître le succès.
Cabeludo/ Zé Rico/ Chorão : l'autre musicien du duo. Comme le premier, il a quitter son village pour venir tenter sa chance à Sao Paulo. Leur duo sera baptisé Millionnaire et Zé Riche.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Bigodinho : l'employé de l'hôtel.
Malaquias : l'agent artistique filou qui fait travailler les artistes sans que ceux-ci ne soient jamais payé.
M.Joaquim : le chef de chantier qui licencie le duo parce qu'ils chantent au travail et retardent ainsi la construction.
Madalena et Isabel : les amoureuses du duo.
Mané : leur premier vrai « fan », il chante de mémoire une de leur chanson.
Pedro : le réceptionniste de l'hôtel.
Brancardi : le directeur de la maison d'enregistrement.

LIEUX

Santa Fé do Sul (Sao Paulo)
Sorocada

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Deux hommes venus de leur province pensent trouver à Sao Paulo, la gloire musicale. Ils se rencontrent à l'entrée de l'Hôtel des Artistes et se présentent l'un à l'autre comme étant des chanteurs confirmés et connus là d'où ils viennent. Le lendemain les deux hommes se retrouvent dans le chantier de construction. Ils décident de former un duo, vont enregistrer un disque mais ne connaîtront le succès qu'après avoir demander à Notre Dame d'Aparecida sa protection. Leur disque

[261] F.RAMOS, L.F.MIRANDA (dir) Enciclopédia do cinema brasileiro, Editora Senac, São Paulo 2000, p. 494

passera d'abord sur Radio Aparecida et deviendra ensuite un tube. Après la gloire, les deux hommes veulent retourner chez eux pour montrer à tous ce qu'ils sont devenus.

TEMPS

1979

GABRIELA
Bruno Barreto
BRESIL 1982 Couleur

Bruno Barreto est né à Rio en 1955. Enfant il accompagne son père, le producteur Luis Carlos Barreto, sur les lieux de tournage. Comme sont frère plus jeune, Fabio Barreto, il passera à la réalisation de films ;

Adaptation du roman de Jorge Amado, Gabriela, Cravo e Canela.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Gabriela une belle mulâtresse qui arrive avec d'autres paysans fuyant la sécheresse, après 40 jours de marche dans le petit village d'Ilheus. Elle cherche du travail, va être engagée par Nacib puis épousée. Mais sa nature libre la pousse a vouloir échapper à tous les enfermements. Après une aventure avec Tonico, le séducteur, elle retournera vers Nacib.
Nacib : métis d'Arabe et d'Italien, il tient le bar « Le Vesuvio » et cherche au début de l'histoire une cuisinière. Il va engager Gabriela, tomber amoureux d'elle, l'épouser puis annuler ce mariage lorsqu'il apprendra qu'elle le trompe pour finalement retourner à sa vie avec elle.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Dona Arminda : amie de Nacib, elle accueille Gabriela et remarquant l'effet que celle-ci provoque chez Nacib, lui donne des conseils pour se faire épouser.
Mudinho Falcão : candidat de l'opposition, il tente d'apporter à la petite ville, le progrès.
Sinhazinha et Osmundo : les amants assassinés par le Colonel Jésuino Mendonça, le mari cocu.
Tuisca : le livreur de Nacib, qui part travailler dans un cirque ambulant où Gabriela part l'applaudir.
Chico : le serveur qui rapporte à Nacib que Gabriela le trompe avec Tonico.
Tonico Bastos : Fils du **colonel Ramiro**, époux de Olga et coureur de jupons.
Olga : épouse de Tonico, riche héritière de cacao.
Joao Fulgencio : ami de Nacib.
Professeur Josué : amoureux délaissé de **Malvina** et amant entretenu de Clotilde.
Clotilde : femme infidèle d'un colonel toujours en voyage.
Romualdo Vieira : ingénieur amoureux de Malvina.

LIEUX

Sertao de Bahia/ Ilheus ;
Village : place ; le bar « Le Vésuvio », chez Nacib, chez le Colonel Ramiro, chez Clotilde, dans la chambre de Gabriela, au journal).

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Après 40 jours de marche à travers le sertao, un groupe de paysans arrive dans un petit village à Ilheus. Gabriela qui fait partie de ce groupe va sur la place à la recherche d'un travail. Nacib, qui cherche une cuisinière l'engage. Dona Arminda, son amie accueille la jeune femme et c'est une splendide créature que découvre

Nacib, une fois que celle-ci s'est reposée et arrangée de sa longue marche. Nacib tombe amoureux d'elle. Au village, les habitants commentent l'assassinat de Sinhazinha et Osmundo par le mari cocu, approuvant tous cette attitude virile et vengeresse, chacun y allant de sa note personnelle pour expliquer comment doivent être punies les femmes infidèles. Le village attend également l'ingénieur Romualdo Vieira venu appuyer la candidature d'un parti progressiste qui cherche à en finir avec l'ère des colonels, parti que représente Mundinho Falcão. Nacib amoureux de Gabriela, l'épouse mais très vite cette dernière se sent enfermée par Nacib, qui est devenu très jaloux, elle va le tromper avec Tonico, un coureur de jupons et lorsque Nacib l'apprendra il fera annuler le mariage pour vice de forme (Gabriela n'avait pas d'acte de naissance ni pièce d'identité) pour échapper ainsi à la pression qui voudrait qu'un homme cocu tue sa femme. Clotilde, une femme délaissée par son mari toujours en voyage va s'amouracher de Josué et lorsque son mari l'apprendra, il la mettra simplement dehors, signe du changement des temps. Nacib et Gabriela tristes, finiront par se retrouver et le colonel assassin du début de l'histoire sera jugé et condamné au moment où l'on fêtera, au village, la victoire du nouveau parti.

TEMPS

1925

BEIJO DA MULHER ARANHA
(Le baiser de la femme araignée)
Hector Babenco
BRESIL 1984 Couleur

Hector Babenco est né à Buenos Aires en 1946. Il s'installe au Brésil et adopte la nationalité brésilienne au cours des années 70, il réalise différents documentaires sur le football, la formule 1 avant de se mettre à la fiction. Son dernier film, Coração Iluminado constitue son film le plus autobiographique en évoquant les rencontres amicales et cinéphiliques du jeune Babenco.

Première coproduction américaine du réalisateur, cette brillante adaptation du roman de l'écrivain Argentin Manuel Puig montre à travers son histoire qu ' « on ne se met pas à rêver sans s'en retrouver changé. Molina et Valentin, au terme de tant de récits partagés, ne seront, chacun plus le même. Et le paradoxe est que dans le peu qu'il leur reste à vivre, chacun va se trouver être à la fois plus proche de sa vérité et transformé en héros de cinéma »[262]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Luis Molina : homosexuel retenu pour relation avec mineur, il raconte l'histoire des films qu'il a vu et aimé au cinéma. Le directeur de la prison ainsi qu'un chef de police vont voir en lui un espion pour en savoir plus sur le réseau de son camarade de cellule. Mais Molina s'attache à Valentin et ne peut se résoudre à le trahir.
Valentin Arregui : prisonnier politique qui partage la cellule avec Molina. Il écoute le film de propagande nazi que lui raconte ce dernier et enrage de remarquer aussi peu d'esprit critique chez lui. Avec le temps, il va se rapprocher de cet homme qu'il ne voyait que comme différent de lui et s'inquiétera de son sort jusqu'au dernier souffle de vie.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Marta : la fiancée de Valentin qu'il imagine dans la peau des héroïnes des histoires que lui raconte Molina.
Lidia : la camarade militante qui sera contactée par Molina, à la demande de Valentin et qui tuera Molina quand elle remarquera la police.
La mère de Molina.
Le directeur de la prison et le chef de police qui veulent la collaboration de Molina pour en savoir plus sur Valentin.
Américo : le vieux militant a qui Valentin a donné son passeport pour qu'il puisse partir mais comme Valentin, il est en prison.
Gabriel : un serveur dont Molina tombe en vain, amoureux.
Les amis travestis de Molina qui fêtent sa sortie de prison.
Les personnages des films que raconte Molina : **Werner**, le chef de la contre intelligence SS, **Leni**, la chanteuse Française qui tombe amoureuse de lui, **les résistants**, **Michèle**, la résistante amoureuse d'un SS assassinée par un résistant, **la femme-araignée** qui récupère et soigne un naufragé sur son île tropicale.

LIEUX

Dans une cellule de prison d'un pays d'Amérique du Sud.
(la cellule, l'infirmerie, le bureau du directeur, couloirs et hall de la prison, les rues de

[262] M. Puig *Le baiser de la femme-araignée*, Editions du seuil,Paris 1979.

la ville).

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un homosexuel détenu pour détournement de mineur et un prisonnier politique se retrouvent prisonniers dans la même cellule d'une sordide prison d'Amérique du Sud. Molina, le premier, pour s'évader, raconte au second, des films qu'il a aimé. Valentin, le second, moins romantique, conteste la vision de la vie que possède Molina, son manque d'esprit critique son ignorance des réalités historiques, politiques et sociales. Molina raconte encore et toujours et soigne même Valentin lorsque celui-ci à la suite d'un empoisonnement souffre de troubles digestifs. Molina est régulièrement convoqué par le directeur de prison et un commissaire qui lui rappelent qu'il peut quitter très vite cette prison s'il accepte de collaborer avec eux et d'obtenir de Valentin des informations sur son réseau. Molina, revient de ces entretiens avec une série de mets délicieux qu'il dit à Valentin avoir été apporté par sa mère et que les deux hommes partagent comme une parenthèse de bien-être dans une cellule de prison. Finalement, n'obtenant pas grand-chose de Molina, le policier va avoir un plan : le libérer et le suivre, persuadé que Valentin lui demandera de transmettre un message ou d'entrer en contact avec un des siens. Molina une fois dehors est transformé par sa rencontre avec Valentin et décide de rejoindre la lutte armée mais étant suivit par la police, il sera tué par la camarade militante croyant à une embuscade. Valentin, torturé sera pris en compassion par un infirmier qui lui administrera de la morphine : Valentin aura un dernier rêve au cours duquel Marta, sa fiancée, son héroïne l'emmènera loin de cette prison et où il quittera cette île tropicale de la femme-araîgnée en espérant que Molina aussi s'en est finalement évadé.

TEMPS

années 70 (et années 40 du film que raconte Molina et intemporalité du film de la femme-araignée).

QUILOMBO
Carlos Diegues
BRESIL 1984 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas). Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Abiola/Ganga Zumba : Chef des esclaves rebelles qu'il amène à Palmares, espace de liberté, avec sa venue, Acotirene peut partir, en lui disant qu'il est Ganga Zumba et qu'il veille sur Palmares. Esprit pacifiste, il acceptera l'offre deu Gouverneur de quitter Palmares et partir à Cucaù divisant ainsi ses hommes. Comprenant son erreur, il se suicidera et ses hommes seront ramenés à Palmares par Ana de Ferro.
Francisco/Zumbi : enlevé enfant par les Portugais pour être vendu à un prêtre et élevé dans les pratiques et croyances chrétienne, il fuit son village lors d'une épidémie de peste, gagne Palmares pour y être vu comme Zumbi, celui qui ne meurt jamais. Il voudra venger la mort d'un esclave, s'opposera à Ganga Zumba lorsque celui-ci acceptera l'offre du gouverneur de s'installer à Cucaù ; Il sera finalement tué mais son esprit rebelle et fier vivra toujours.
Gongola : mère de Zumbi. Elle accouchera sur le chemin vers Palmares. Sera tuée par les Portugais et son fils enlevé.
Acotirene : vieille esclave, la sagesse éternelle de Palmares, qui annonce ses problèmes et sa vie sans fin dans le souvenir de tous.
Ana de Ferro : compagne de Ganga Zumba, elle est blanche et ancienne prostituée arrivée à Palmares avec le Capitaine Fernão, elle demande d'y rester et soutiendra Ganga Zumba dans ses décisions, jusqu'à celle de faire passer son suicide pour un empoisonnement et amener ainsi ses hommes à quitter Cucaù et regagner Palmares.
Domingo Jorge Velho : celui qui viendra à bout de Zumbi.

PERSONNAGES SECONDAIRES

André : au début de l'histoire, il est un enfant qui se fera fesser par un esclave nain lorsque la rébellion des esclaves aura sonné. Nous le retrouverons adulte, capitaine envoyé par le gouverneur accompagner les esclaves sur une nouvelle terre - cucaù - où Ganga Zumba se suicidera comprenant qu'il a eu tort d'accepter l'offre du gouverneur.
Dona Olimpia : la mère d'André, elle fait torturer à mort un esclave, par pure curiosité des limites, tandis que son jeune fils André prend un esclave nain pour cheval.
Araroba : vieil esclave qui rêve de repartir en Afrique.
Capitaine Fernão Carilho : capitaine Portugais payé pour faire la guerre à Palmares, mais il préfère échanger contre sa paix, de l'or. Finalement, les seigneurs qui le payent ne seront pas dupes et le constitueront prisonnier.

LIEUX

Pernambuco (santa Rita)

(domaine de la sucrerie, montagne de Palmares, le village, l'église, Cucaù).

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Fuyant la captivité et la cruauté des maîtres des esclaves gagnent le « quilombo »(regroupement collectif d'esclaves en fuite) de Palmares. L'arrivée de Ganga Zumba, permet à Acotirene de se retirer. Ganga Zumba installe à Palmares, un esprit d'égalité et de démocratie qui fait de ce lieu, un lieu où se retrouvent des blancs, des indiens des noirs mais qui surtout provoque la haine tenace de Portugais et nobles au pouvoir. Le successeur de Ganga Zumba, Zumbi « celui qui ne meurt jamais » tentera en vain, de sauver Palmares. Mais il ne survivra que dans le souvenir et la mémoire collective brésilienne.

TEMPS

Fin du XVIIème
(1650, « 5 ans après », « 15 ans plus tard » 1664, « 11 ans après »)

A OPERA DO MALANDRO
Ruy Guerra
BRESIL 1986 Couleur

Ruy Guerra est né au Mozambique en 1931, qu'il quitte pour le Portugal puis la France. Après l'IDHEC à Paris, il s'installe au Brésil à la fin des années 50. Il participe du Cinéma Novo, crée l'Institut National de Cinéma du Mozambique avec pour projet la création d'un cinéma d'action politique et sociale. Documentariste, monteur, parolier de chansons populaires brésilienne.

A Opera do Malandro est l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre de Chico Buarque de Hollanda. « Le choc entre les intentions premières du texte, qui se prétendent critique et politique, et le côté magique du spectacle, fait ressortir le travail de Ruy Guerra, de l'actuelle production brésilienne. » [263]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Max Overseas : « malandro » entretenu par Margot, il traficote ici et là et critique dans un cabaret de Rio, les positions du Brésil dans l'actuelle guerre en levant son verre aux américains, ce qui aura pour effet de provoquer bagarre et casse. Il s'associera avec Ludmila dans une affaire d'import-export et se mariera avec elle, après avoir fait jurer à Margot d'attendre son retour de guerre.
Margot : travaille dans un cabaret duquel elle sera virée lorsque M. Struddell apprendra que son cabaret a été mis sens-dessus sens-dessous à cause de son gigolo, max.
Ludmila : la fille de Strudell, renvoyer de l'école de jeunes filles pour relation avec un de ses professeurs dont elle est enceinte. Elle cherche un associé et un mari en la personne de Max. Elle saura le séduire et finalement l'épousera.
Tigrão : le policier, ex-amant de Margot, vers qui elle retourne lorsqu'elle apprend que Max est avec la fille de Strudell.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Geni : un travesti homosexuel amoureux de Max qui fait son spectacle avec Margot . Il donnera à Max, l'idée de séduire la fille de Strudell pour venger le renvoie de Margot du cabaret. Il sera tué par Tigrão qu'il nargue d'être né perdant contrairement à Max.
M. Strudell : propriétaire du cabaret et maison de passe qui négocie l'indulgence de la police en échange d'argent.
Tigrão : le policier, ex-amant de Margot, vers qui elle retourne lorsqu'elle apprend que Max est avec la fille de Strudell.

LIEUX

Rio (cabaret Hamburgo, port, plage, ruelles, dépotoir)

[263] Geraldo Mayrink *Jornal do Brasil* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.164.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Max Overseas est un petit trafiquant qu'entretien Margot, l'attraction du Cabaret Hamburgo. Un soir qu'il part l'applaudir, Max lève son verre aux alliés américains en signe de protestation contre le soutien brésilien à l'Allemagne nazi. Cet acte provoque une bagarre et la mise à sac du cabaret. Lorsque que le propriétaire Otto Strudell voit les dégâts, il décide de renvoyer Margot qu'il apprend être la maîtresse du responsable de la casse. Sur les conseils de Géni, un travesti amoureux de Max, Max va séduire la fille Strudell pour se venger du père, mais Ludmila, la fille, est bien moins naïve qu'il l'avait soupçonnée. Renvoyer du lycée pour relation avec un professeur, la jeune fille est enceinte et connaît la manière de séduire Max ; Elle lui proposera tout d'abord une association pour créer une entreprise d'import-export. Margot verra d'un mauvais œil, la relation naissante, les deux femmes se disputeront, Margot retournera dans les bras de Tigrão, un ex-amant policier, reviendra à Max lorsque celui-ci lui demandera de l'attendre jusqu'à son retour de guerre. Mais comme le Brésil pendant la guerre, Max aura changer de camp. Et c'est Ludmila que Max épousera.

TEMPS

1941 et 1942

UM TREM PARA AS ESTRELAS
(Rio Zone)
Carlos Diegues
BRESIL 1987 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas). Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

« Dans Um Trem para as Estrelas , il n'y a pas de doute, « Cacà[264] » a trouvé un style personnel, ce qui constitue le plus grand désir de tout cinéaste. Ce serait un film mineur dans la filmographie de Carlos Diegues, dans le sens d'une production modeste et bien moins prétentieuse, mais c'est ici que le cinéaste révèle ses meilleurs qualités et défauts. »[265]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Vina (Vinicius) : saxophoniste passionné et romantique, qui est contacté au début de l'histoire pour remplacer un musicien du célèbre chanteur Brésilien Cazuza. Il l'annonce à Dream (Edouardo) son copain de toujours et Nicinha (Eunice). Mais Eunilce va disparaître après une nuit d'amour à la belle étoile, et Vina courir à sa recherche avec l'aide d'un policier qui tient à ce que rien ne lui échappe. Il retrouvera Nicinha et la laissera partir pour une autre vie.
Dream (Edouardo) : fasciné par les USA, qu'il rêve de connaître depuis qu'il était petit sont vocabulaire est riche de mots anglais. Parce qu'il veut partir, il accepte un mauvais coup avec Jacaré et y mêle Vina : il s'agira de cambrioler une maison bourgeoise soi-disant vide. Le coup tournera mal, Dream se fera tirer dessus, Jacaré partira seul au volant de la voiture et Vina l'accompagnera jusque dans le métro où il finira par mourir.
Nicinha (Eunice) : la petite amie de Vina qui « disparaît » au début de l'histoire : elle ne croit pas aux rêves de Vina et part pour vivre une autre vie : celle des maillons des trafiquants de drogues. Le policier la retrouvera mais lui permettra d'assister à un concert où Vina joue. Les deux amoureux profiteront de l'aubaine pour fuir, puis ils se quitteront à nouveaux.

PERSONNAGES SECONDAIRES

L'Oncle de Vina : il vit avec le jeune homme et gagne sa vie en réparant du matériel électrique.
Dona Térésa : la mère de Dream. Elle est aveugle et vend avec son fils des fruits et légumes sur le marché.
Camila : la mère de Vina, strip-teaseuse dans un cabaret. Vina se tourne vers elle, pour qu'elle le soutienne, le réconforte lorsqu'il craint de plus revoir Nicinha, mais Camila lui reproche d'être trop romantique comme l'était son père et ne put le réconforter.
Le commissaire Freitas : policier qui va retrouver Nicinha.

[264] Surnom du réalisateur Carlos Diegues.
[265] Joao Carlos Rodrigues *O Dia* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miaranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.121

Jacaré : le mauvais garçon qui entraîne Dream dans son idée de cambriolage.
Olivera et sa femme : les parent d'Eunice : un père ivrogne et une mère en proie au délire.

LIEUX

Rio (appartement de Vina, rues de Rio, cabaret où travaille la mère, commissariat.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Vina, saxophoniste romantique et amoureux vient d'obtenir un contrat pour remplacer un musicien absent du célèbre chanteur Cazuza. Il court l'annoncer à Dream son ami de toujours et Nicinha, sa petite amie. Cette dernière, après une nuit d'amour à la belle étoile disparaît sans laisser de trace en laissant Vina à son désespoir. Il ira au commissariat, y croisera Freitas, un commissaire persuadé que chaque personne à quelque chose à cacher à la police qui se mettra à la recherche de la jeune fille, alors même que Vina lui demande de laisser tomber. Entre-temps, Dream demande à Vina de s'associer à un cambriolage, grâce auquel ce passionné des Etats Unis pourra réaliser son rêve : quitter le Brésil et partir à New York. Vina tente de le dissuader, mais Dream ne veut rient savoir. Il l'aidera finalement mais Dream y laissera sa peau : une balle l'a atteint et c'est à pied et en métro que les deux jeunes hommes tenteront de regagner leur quartier. Dream meurt dans le métro s'imaginant être dans un train qui l'amène vers les étoiles. Vina le laissera là, partira jouer son désespoir au club où il sera prévenu que Nicinha a été retrouvée : elle faisait partie d'un réseau de trafiquant de drogue. Vina demande au commissaire de lui permettre de venir l'entendre jouer sur scène, il accepte, les deux amoureux profitent pour s'enfuir, mais ils vont comprendre qu'ils ne rêvent pas de la même vie et Vina acceptera qu'elle le quitte et continuera à rêver : d'accord, il ne fait pas naître le soleil au son de son saxophone, mais il annonce son existence.

TEMPS

Une semaine dans les années 80.

LAMARCA
Sergio Rezende
BRESIL 1994 Couleur

Sergio Rezende est né à Rio en 1951 ; Produit et réalise différents documentaires avant de passer à la fiction en long métrage.

Un des quatre film annonçant la renaissance du cinéma brésilien. Sergio Rezende avait 20 ans en 71 et ne se souciait pas de politique *« C'est la situation du Brésil, 20 ans plus tard qui l'a amené à interroger l'histoire récente de son pays. L'histoire occultée des massacres et des motivations de ceux qui prirent les armes contre les militaires. C'est une œuvre qui tente de mettre à jour la mémoire d'un pays en l'aidant à formuler les éléments d'un drame. »*[266]
Ce film est l'adaptation du livre d'Emiliano José, Lamarca, o capitão da guerrilha, qui témoigne de cette histoire véridique.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Carlos Lamarca : militaire qui pendant deux ans va mener la vie clandestine d'un groupe d'extrême gauche auquel il fournit des armes pour réussir la révolution. Au cours de ces 2 années il va revoir son passé et ce qui l'a amené à ce changement .Il sera recherché et traqué par la police et les militaires pour être finalement abattu .
Clara : d'abord camarade de combat puis maîtresse de Lamarca, elle traverse une partie du pays avec lui, puis part pur Salvador où elle attends impatiente de le revoir . Traquée, elle préférera se suicider plutôt que de se rendre et subir la torture.
Gerson : dernier compagnon de Lamarca, ancien révolutionnaire, il l'accompagne dans l'intérieur près de son village natal, où Lamarca projette d'établir un camp d'entraînement pour guérilleros . Comme Lamarca, pourchassé et éreinté par la fuite à pied, il se fera prendre et tuer en criant « vive la révolution ».
Le Major : qui traque et finalement tue Gerson et Larmaca.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Marina : ancienne camarade puis femme de Lamarca avec laquelle il a 2 enfants. Elle et les enfants partent pour Cuba afin d'être en sécurité.
Commissaire Flores : tortionnaire et tueur de beaucoup de subversifs, mais devra finalement abandonner la partie en laissant au militaire qui l'accompagne le soin de débusquer Lamarca.
Ivan e Suzana : guérilleros tués à un barrage de police, sous les yeux de Clara qui prévient Lamarca à qui tous conseillent de partir à l'extérieur du pays.
Le professeur : lettré du village du sertao de Bahia, il admirait Lamarca, veut être formé à la guérilla . Il aime boire pour cacher sa peur. Il se suicidera en voyant que les militaires encerclent la maison.
Le vieux père de Gerson : Il sera suspendu la tête en bas des heures durant.
M.Jairo : torturé par la police pour dire où se trouve Lamarca, il va mourir sans parler.

LIEUX

Rio - Sertao de Bahia

[266] Jean Pierre Garcia *18ème Festival International du Film d'Amiens*. Catalogue du Festival. Pp 52 .

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Au cours d'un voyage militaire au Canal de Suez pour y assurer la paix dans la région, le capitaine Carlos Lamarca se convertie aux idées de gauches, à la vue d'un peuple miséreux et affamé qui lui le fait penser à son propre peuple. A son retour, il mènera la double vie de militaire et de guérillero. Il détournera des armes, formera des hommes, attaquera avec eux des banques afin d'obtenir de l'argent pour la révolution et tentera d'installer dans le sertao de Bahia, près du village d'un militant, Gerson, un camp d'entraînement pour former les paysans aux techniques de cette révolution. Au cours de ce parcours, sa femme et ses enfants, pour des raisons de sécurités, seront envoyés à Cuba. Lamarca tombera amoureux de Clara, sa compagne de combat. Séparé de Clara, il tentera de lui faire parvenir des lettres mais celles-ci seront interceptées par des militaires qui se rendront à son adresse pour la capturer . Clara se suicidera d'une balle dans le cœur. Lorsqu'il apprend la nouvelle, Lamarca perd la foi, déjà usé par la fatigue et la mise à sang du village de Gerson - où son père est torturé, le professeur s'est suicidé, deux autres compagnons ont été tués -Il demande à Gerson de le quitter. Il refuse d'abandonner Lamarca, malade. Les deux hommes seront retrouvés et tués par un militaire expert dans l'art de manipuler la population villageoise qu'il a su mettre à contribution.

TEMPS

1970-1971
avec différents flash-back dont certains remontant à avant 70.

Carlota Joaquina
Carla Camurati
BRESIL 1994 Couleur

Carla Camurati née en 1960 à Rio, elle est d'abord actrice. Ce film - son premier après une expérience dans le court-métrage - fut un succès immense dès sa sortie.

*« Carlota Joaquina a créé, avec son narrateur écossais, un simulacre de variante ironique sur les **chanchadas** de la compagnie Atlantida ; de cette manière, nous avons été conduits à porter un regard extérieur sur notre histoire et à mieux prendre conscience de l'absurdité de la colonisation »*[267]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Le narrateur : un écossais qui connaît les détails d'une partie de l'histoire de la colonisation brésilienne.
Yolanda : fillette écossaise à laquelle, le narrateur fait découvrir l'histoire de Carlota Joaquina, qui comme elle, aimait danser et qui devient la princesse du Brésil.
Carlota Joaquina : Infante espagnole promise à 10 ans à Dom Joao VI du Portugal. Fuyant la révolution française, le couple partira pour sa colonie : le Brésil . Carlota ne reviendra au Portugal qu'après de longues années et y sera enfermée pour trahison, condamnée à l'exil, elle deviendra folle et se suicidera.
Dom Joao VI : héritant du trône Portugais à la mort de Dom José son frère, il préférera fuir le pays pour s'installer au Brésil. Il sera empoisonné, selon certains par Carlota.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Maria Luiza de Paula : la mère de Carlota qui avait des perles à la place des dents.
Francisca : la servante de Carlota, menacée d'avoir les os brisés si elle ne dit pas à Carlota qu'elle est la plus belle des infantes.
Dom Pedro III : Roi du Portugal, père de Dom José et dom Joao.
Dona Maria I : épouse du roi du Portugal, devenue folle et bigote à la suite de la mort de son mari et fils aîné.
Le jardinier : un des nombreux amants de Carlota. Elle préfère l'assassiner lorsqu'elle apprend qu'il va se marier. Elle aura un fils illégitime avec lui et lorsque, revenu au Portugal, elle tentera de le mettre sur le trône, elle sera exilée durant 9 ans.
Lord Stangford : conseiller anglais du roi Dom Joao. Manipulateur, il conduit le couple royal à fuir le Portugal pour s'installer au Brésil.
Fernando Carneiro Leão : Dernier grand amour de Carlota, cet amant noir va la délaisser lorsque Dom Joao, pour l'éloigner d'elle, lui offre un poste à la Banque du Brésil. Désespérée Carlota le fait revenir, mais il est maintenant marié à une plus jeune et plus jolie qu'elle. Folle de jalousie, elle tuera l'épouse de celui-ci.
José Presas : écrivain de Carlota, il tente avec celle-ci de rédiger un manifeste dans lequel Carlota demande ses droits de successions en Argentine, pour y devenir la Reine de la Plata. Renvoyé et non payé, Presas pour se venger écrira et livre sur la vie secrète de Carlota.

[267] Carlos Aberto Mattos,*Signes de vie* in Cinéma d'Amérique Latine n°6 Presse Universitaire du Mirail,Toulouse, 1998. Pp.53

Pedro : fils de Carlota et Joao, il collectionne les aventures mais tombe éperdument amoureux d'une Française, **Noémie**. Cette dernière sera écarté de Pedro par Joao qui veut le marier à Léopoldina. Enceinte de Pedro, Noémie enverra comme cadeau, le corps du bébé mort, dans une boite. Aimé du peuple pour ses idées libertaires, Pedro restera au Brésil lorsque sa famille retournera au Portugal.

LIEUX

Portugal, Espagne, Brésil

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Pour sortir Yolanda, une fillette d'une dizaine d'années, de sa bouderie, un homme lui raconte l'histoire de Carlota Joaquina infante promise à devenir la princesse du Brésil :
Carlota , infante espagnole, reçoit le portrait de son futur époux, Dom Joao VI et part pour le Portugal, accompagnée de sa servante Francisca. Arrivée là-bas, elle est plus que déçue en voyant son prétendant. Les années passent, Carlota, devenue une jeune femme, collectionne les amants et les enfants -9- des uns et des autres. Possessive et colérique elle assassinera, un amant jardinier en apprenant qu'il va se marier. Ayant hérité du trône du Portugal à la mort du roi, son père Dom Pedro III et de son frère aîné Dom José, Dom Joao est un homme que tout effraye. Manipulé par son conseiller Anglais, Lord Stangford, il préfère quitter le Portugal par crainte de la Révolution Française et s'installer dans la colonie : le Brésil. Arrivé au Brésil, il exploitera au possible les richesses du pays en même temps qu'il gérera les infidélités de Carlota, en donnant des titres et des postes à ses amants afin de les éloigner d'elle. Stratégie des plus sûre puisqu'en effet, Fernando Carneiro Leão, dernier grand amour de Carlota, la quittera pour obtenir un poste à la Banque du Brésil. Désespérée, Carlota devenue vieille et laide, le fera revenir et découvrira son ancien amant marié à une jeune et jolie femme. Folle de jalousie de haine envers celle-ci qui la nargue, elle la tuera. Dom Joao et Carlota rentrent au Portugal, en laissant au Brésil, leur fils Pedro,. Sur le bateau qui la ramène, Carlota, heureuse de quitter ce pays qu'elle déteste, ne voudra ramener du Brésil, ni même la poussière contenue dans ses chaussures qu'elle jettera par-dessus bord. Au Portugal, certains penseront qu'elle est à l'origine de l'empoisonnement de Dom Joao, et sa tentative de mettre le fils qu'elle eut du jardinier, sur le trône, lui vaudra d'être exilée 9 ans loin de la cour. Folle, Carlota se suicidera.

TEMPS

2 temps :

- de nos jours (l'écossais qui raconte à la petite Yolanda, durée : quelques heures)
- temps dans l'histoire (Plusieurs années à partir de 1785

durée :des 10 ans à la mort de Carlota)

ALMA CORSARIA -
(Ame Corsaire)
Carlos Reichenbach
BRESIL 1994 Couleur et NB

Carlos Reichenbach né à Porto Alegre en 1945. Il fait des études de cinéma à Sao Paulo où la mouvance marginale « undigrundi » lui permet de commencer sa carrière.

Alma Corsaria est l'un des quatre films annonçant la reprise du cinéma brésilien. Film à clef par excellence sur le thème de la vie, la mort et la mémoire, ce long métrage à signé le retour d'un grand nom du cinéma brésilien.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Rivaldo torres Avec son ami Xavier, il écrit un livre de poème en prose retraçant les principaux événement de sa vie depuis 1957 date de leur rencontre au moment de l'adolescence. Torres tousse tout le temps (il est atteint de phtisie, affection tuberculeuse des poumons). Son père, raconte-t-il à son ami est mort, un verre de vin à la main en clamant « Evohé », terme qu'il dit ne pas comprendre.
Téodor Xavier L'ami de Torres qui faite avec lui au « bar des esprits » le lancement de leur livre intitulé « Sentiment occidental ».
La femme-danseuse La mort. Plusieurs fois aperçue par Torres au bord d'un chemin ou d'un lac, elle danse lorsqu'elle ne le regarde pas. Elle viendra chercher Torres au bar à la fin du film.
Un désespéré au début du film, il cherche à se jeter au dessus d'un viaduc mais Torres l'en dissuade et il se trouve à coté de lui au « bar des Esprits » tout au long du film. Miroir de Torres, il le définit par 3 fois dans le film (« Torres le sublime ! Torres le phtisique, Torres l'artiste !). A la fin du film, au moment où le bar ferme ses portes il voudra que Torres vienne avec lui, mais Torres préférera partir au bras de la Mort et lui conseillera de trouver une autre âme libre.

PERSONNAGES SECONDAIRES

China C'est lui qui tient le « bar des esprits » dans lequel se déroule la fête en l'honneur de Torres et Xavier. Le désespéré le prendra d'abord pour un coréen et après quelques temps, il lui parlera en chinois.
Magalhaes l'éditeur du livre. Très nerveux, il ne comprend pas le choix de ce bar pour un lancement de livre.
Vérinha blonde exubérante, petite amie de l'éditeur, elle va aider à décorer l'endroit et jouer aux allumeuses au grand désespoir de Magalhaes avec qui elle ne rentrera pas une fois la fête terminée.
Janette (souvenir 1957). Fille du propriétaire de la salle de cinéma de la petite ville Jabaquara. Torres adolescent est secrètement amoureux d'elle, mais c'est Xavier qui sortira avec elle. En l'apprenant de la propre bouche de son ami, Torres entreverra pour la première fois la femme - danseuse . En 1994(?), Janette viendra dans le bar où la fête bat son plein et présentera à ses anciens amis, son mari qui annonce qu'il a vendu les 3 cinéma du père de Janette pour en faire un supermarché, un parking et une salle des fêtes.
Cécilia et Olga (souvenir 1963) 2 cousines. Premières expériences sexuelles des 2 protagonistes. En 1965 Torres va encore une fois apprendre de la bouche de son ami que celui-ci a couché avec Cécilia (la copine de Torres). Il verra la femme qui

danse sous les traits d'une naine. Naine qui se retrouvera a danser au « bar des esprits » en 1994(?), pendant la fête, avant d'être chassée par Magalhaes.
Anésia (souvenir non daté) prostituée, elle va vivre une histoire d'amour avec Torres qui est une connaissance de son proxénète. A la demande de ce dernier Torres va emmener Anésia dans son village natal et se faire passer auprès de la famille de celle-ci pour son fiancé. Il tomberont amoureux au cours du voyage. C'est dans ce village que Torres commencera a tousser comme un tuberculeux. En 1994 (?)Anésia fera partie des invité du bar.
Sonia amie d'Anésia, elle va apprendre à Torres qu'en fait la famille d'Anésia sait qu'elle se prostitue mais fait semblant de ne rien savoir. Juste avant d'apprendre cette nouvelle Torres dévisage la Mort qui le regarde de l'autre coté de l'étang.
Artur Oncle d'Anésia, vieux fou qui porte un bandeau de corsaire et vit dans un hôpital psychiatrique où Anésia lui rend visite accompagné de Torres et Sonia. Exalté, il récite des vers à Anésia, lui montrant qu'il sait qu'elle se prostitue. Torres reprend les vers qui parlent, dans la bouche de Torres, de mort (et non plus de prostitution).
Prophète Glicério Arrive au bar au moment où la fête se déroule, en présentant son amoureux. Souvenir 68/69 : il a trouvé du travail à Torres, dans la rédaction d'un journal et il lui a prêté son appartement. Cet appartement ouvre à Torres l'accès au savoir, à la cultures (de nombreux livres et disques) et l'approfondissement d'un engagement politique. Dans cet appartement Xavier viendra rendre visite à Torres et après une nuit d'alcool , de drogue douce et de bavardage, la Mort dansera au dessus de l'immeuble.
Eliane (souvenir 1969) « Camarade » de Torres, ils vivront une belle et brève histoire d'amour car l'engagement politique d' Eliane la conduira à partir pour fuir les militaires.

LIEUX

Sao Paulo, Jabaquara, iguape et une autre petite ville non déterminée

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un homme d'une cinquantaine d'années tente de se suicider au se jetant du haut d'un viaduc. Torres (la trentaine) qui passe par là, l'interpelle, l'en dissuade avec force (ils sont sur le point de se battre) et le quitte fâché au vue de la réaction de cet homme qui lui dit de se mêler de ses affaires. Les 2 hommes se retrouvent au comptoir du « Bar des Esprits » tenu par un chinois. C'est dans ce bar que sera fêté la sortie du livre de Torres et Xavier. Le livre racontera le passé des 2 amis, leur découverte de l'amour, leurs premières expérience, la dictature militaire, les joies et les peines de vies . A la fin du film lorsque tous les invités, (à moins qu'il ne s'agisse des fantômes du passé ou créations oniriques du moment présent) auront disparus, la Mort, sous les traits d'une jeune femme en noir plusieurs fois croisée par Torres, viendra chercher ce dernier pour l'emmener dans un lieu (l'autre coté d'un étang) où déjà Xavier l'attend et fait mine de lever un verre en clamant « Evohé ».

TEMPS

Difficile d'établir le temps du film. De nos jours (1994 ? les « revenants » du passé n'ont pas pris une ride) , entrecoupé de flash-back de 1957, 1963, 1968, 1969

SABADO
Ugo Giorgetti
BRESIL 1995 Couleur

Ugo Giorgetti est né à Sao Paulo en 1942. Il commence par des films publicitaires dans les années 60, passe aux documentaires puis aux courts et longs-métrages de fiction.

Sur le ton de l'ironie et la comédie, Sabado nous offre un regard perspicace sur le Brésil social stratifié de mondes qui ne sont pas destinés à se croiser mais que le rêve et la fascination de l'étranger rejoint dans une même déconcertante naïveté.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Magda :une des responsables du tournage du clip publicitaire qui va avoir lieu dans le vieil immeuble faisant partie du patrimoine national. En attendant que le reste de l'équipe arrive, elle et son collègue Aimar vont au 9ème étage pour admirer des vitraux. Vitraux, qu'ils ne trouvent pas, en reprenant l'ascenseur Magda va se retrouver bloquée toute la journée avec 3 autres personnes et le cadavre d'un vieil homme, dans l'attente qu'on vienne enfin la sortir de là.
Tonhão : gardien de l'immeuble, il a un sérieux penchant pour la bouteille. Il tente de surveiller l'appartement du mort afin que personne ne vienne une fois de plus volé ce qu'il contient. A la fin de la journée, Tonhão découvrira d'anciennes lettres, photos et un costume SS qu'il enfilera avec l'aide de sa compagne, fier d'être un gardien qui possède un uniforme qu'il juge si beau.
Aimar : le collègue de Magda qui tente de trouver qui peut débloquer l'ascenseur.
Les 2 employés de la morgue : venu cherché le cadavre du vieil homme, ils vont se retrouver bloqués dans l'ascenseur avec le cadavre, Magda et un simplet qui regrette de ne pas être parti rendre visite à sa mère à la clinique.
Le cadavre : un ancien SS.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Les deux employés de la morgue : venus chercher le cadavre du SS, ils vont se retrouver bloqués dans l'ascenseur avec Magda.
L'homme d'Alcatraz :un des hommes dont Aimar attend de l'aide pour faire débloquer l'ascenseur. Il est passionné des pigeons qu'il élève dans son appartement, transformé en immense cage.
L'équipe de tournage du clip Nando (chef de l'équipe technique) **Martinha** (son assistante) **Claudia** (qui s'occupe des acteurs **Jackson** - qui porte une perruque - **Ana** - qui sur les conseils de sa numérologue à choisit un autre prénom : Robin et un figurant pris au hasard dans la foule) **le docteur** (qui polit les dents de Jackson et tente de présenter Patty, une chanteuse à Nando) **le producteur** (qui fait recommencer les prises **) le Japonais** (censé garder la porte d'entrée de l'immeuble) .
Les musiciens du toit de l'immeuble : qui animent la fête et le barbecue qui se déroule sur le toit. Ils vont débloquer l'ascenseur .
Le révérant (à l'étage) **et ses fidèles** (au rez-de-chaussée) qui prient pour que l'ascenseur se débloque.
L'homme à la télé : sur le toit de l'immeuble, c'est l'installation de sa télé qui a bloqué l'ascenseur.

LIEUX

Dans un immeuble du centre de Sao Paulo. Immeuble faisant partie du patrimoine mais entièrement délabré.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Un samedi, dans un immeuble historique construit dans les années 30 pour abriter les plus grandes familles de Sao Paulo, mais entièrement délabré de nos jours, une équipe de tournage vient réaliser le clip publicitaire d'un parfum - Winter - qui *« transforme votre journée en une journée inoubliable »*. Magda et Aimar, deux des responsables de l'équipe attendent les autres et décident d'aller voir à l'étage des vitraux. Mais à la place des vitraux, c'est sur une revendeuse de drogue qu'ils tombent. Magda apeurée ouvre la porte de l'ascenseur et s'y précipite sous l'œil ahurit de Naimar qui avait remarqué le cadavre d'un vieil homme qui y était. La porte de l'ascenseur se referme sur Magda, le cadavre, les deux hommes de la morgue et un simplet venu pour une fête en haut de l'immeuble. L'ascenseur se bloque entre deux étages et tandis que l'équipe commence le tournage sans se soucier outre mesure du problème de Magda, Aimar tente de trouver dans l'immeuble quelqu'un qui puisse débloquer l'ascenseur. Il va d'abord vers l'homme d'Alcatraz, un passionné de pigeon qui a transformé son appartement en immense cage. Celui-ci accepte de l'aider, ils partent à la recherche de techniciens qui se trouvent en haut de l'immeuble où une fête et un barbecue vient à peine de commencer. Au rez-de-chaussée, les acteurs sont maquillés, le plateau repas est servi et les habitants de l'immeuble râlent et s'entassent en attendant que l'ascenseur bloqué soit réparé ou que celui qui sert de décor au tournage soit libéré. Sur le toit de l'immeuble la fête se termine, Tonhão, gardien de l'immeuble toujours ivre découvre dans l'appartement du mort d'anciennes lettres et photos ainsi qu'un uniforme SS qu'il enfile content d'avoir enfin un uniforme qui fera de lui, un vrai gardien. L'ascenseur sera enfin débloqué. L'équipe aura fini le tournage et Magda pourra enfin oublier cette journée en se jurant de ne plus jamais remettre les pieds dans le vieux centre.

TEMPS

Une journée : un samedi.

O QUATRILHO
Fabio Barreto
BRESIL 1995 Couleur

Fabio Barreto est né en 1957 à Rio de Janeiro. Fils du producteur Luis Carlos Barreto et frère du cinéaste Bruno Barreto, il accompagne et s'associe aux travaux de ceux-ci durant toutes les années 70, tout en réalisant des courts-métrages et des documentaires, dont celui reprenant les coulisses du film de Carlos Diegues « Bye Brazil », avant de passer au cours des années 80 aux long-métrages de fiction.

La nomination du film O Quatrilho de Fabio Barreto à l'Oscar du meilleur film étranger a marqué un tournant dans la récente histoire du cinéma brésilien. En effet la presse saluait à travers ce film, la renaissance ou reprise du cinéma brésilien.
Le film nous fait découvrir la saga des immigrants Italiens de 1910 à 1930 ;

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Teresa : se marie avec Angelo et part vivre chez lui, où comme le veut la tradition lorsque son jeune frère se mariera, ils devront quitter le domaine familial pour s'installer sur leur propre terre. C'est avec le cousin Maximo et sa femme Pierina que le couple va partir s'installer sur une nouvelle terre. Teresa va avoir une petite fille et va tomber amoureuse de Maximo avec qui elle va partir laissant Angelo à Pierina.
Pierina : femme du cousin Maximo, elle est secrète et travailleuse ; Sa droiture lui fait ignorer la liaison que Maximo et Teresa entretiennent. Lorsqu'ils partent, elle reste auprès d'Angelo, leur association au travail ainsi que la solitude d'Angelo les rapproche. Ils se marient et ont des enfants ensemble et prospèrent plus qu'il ne l'avait espérer.
Angelo : Lorsqu'il quitte le domaine familial, il commence par chercher le travail qu'offre la construction d'une voie ferrée, il va connaître Rocco qui lui parlera de Baiston qui vend des terres. Angelo va associer Maximo, son cousin, à son projet d'achat de terre travailleur, il délaisse un peu Térésa et est choqué en apprenant qu'elle est parti avec Maximo. Il travaille plus dure encore pour rembourser Bastistão et devenir le maître de ses terres. Il y arrive, quitte San Guiseppe et fait fortune en s'installant à Caxias où il fonde une Banque.
Maximo : séducteur romantique, il est attiré par Térésa dès le premier jour. Accepte l'association avec Angelo pour l'achat de terre lorsqu'il est question d'y installer un moulin à maïs Il confit à son ami Iscariote, son attirance pour Térésa et le jour où il part avec Térésa et la fille de celle-ci, il demande à un des hommes du domaine , un borgne surnommé « Pirate » de tout avouer à Angelo : qu'ils partent ensemble et qu'ils leur souhaitent d'être heureux.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Padre Giobbe : il célèbre le mariage de Térésa et Angelo et remarque que le brillant des yeux des jeunes mariés ne dure souvent que trop peu de temps.
Augustino : le jeune frère d'Angelo, il cherche à embrasser Teresa un jour que le frère est absent. Elle se débat et lui dit qu'il doit se marier pour qu'ils puissent partir, sinon elle racontera tout à Angelo.
Tante Gema : Bonne vivante et conseillère de Térésa qui pense que l'amour est bien moins important que la nourriture.

Rocco : recommande à Angelo de s'adresser à Ambrosio Batiston s'il cherche à acheter des terres mais prévient qu'il faut se méfier de lui.
Ambrioso Batiston : homme fortuné qui s'enrichit en vendant des terres très chères pouvant être payées en plusieurs fois, qu'il reprend dès que l'acheteur ne peut plus payer sans rembourser ce qui a été déjà donné.
Iscariote : anarchiste et anticapitaliste et anticlérical il travaille tout de même de bon cœur pour les cousins.
Padre Gentile : offre le poste de directeur des affaires cléricales à Angelo quand celui-ci commence à prospérer mais retire son offre quand il apprend qu'il a été quitté par sa femme. Il rejette Pierina et les enfants qu'elle a avec Angelo. Pierina ira faire un scandale à l'église et lui dira qu'un enfer existe aussi pour les prêtres aussi peu généreux.

LIEUX

San Giuseppe et Caxias do Sul. (Rio Grande do Sul)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Dans les années 10, Térésa épouse Angelo. Après quelque temps dans le domaine familiale, lorsque le jeune frère se mari, Angelo et Térésa recherchent leur propre terre, comme l'exige la tradition familiale. Angelo commence par trouver du travail sur la construction d'une voie de chemin de fer. Là, il connaît Rocco qui lui indique quelqu'un qui vend des terres, Ambrosio Bastiston, mais prévient qu'il faut se méfier et prendre quelques garanties avant de signer avec lui. Angelo associe son cousin Maximo à l'achat de la terre où ils installent un moulin à maïs, dont la farine sera vendue à Batiston. Térésa, romantique et délaissé tombe amoureuse de Maximo marié à Pierina. Cette dernière, secrète et travailleuse ne veut pas voir la liaison qui existe entre son mari et Térésa. Un jour pourtant, Maximo, Térésa et la petite fille de Térésa partiront ensemble en leur laissant des voeux de bonheur. Choqué, Angelo se mettra à boire et demandera à Pierina de retourner chez sa mère. Pierina refusera, elle a ses parts dans la terre, elle ne veut pas vendre et elle croit qu'ils peuvent continuer à travailler ensemble. De cette association naîtra un nouvel amour qui choquera tout le village et fera d'eux et de leurs enfants des exclus. Angelo donnera à Ambrosio ce qu'il doit, prospérera et s'installera avec sa nouvelle famille à Caxias do Sul, où il fondera une banque. Un jour, quand le temps aura passé, Pierina recevra une lettre de Térésa lui envoyant une photo de la famille qu'elle a constitué avec Maximo et en lui demandant de rester son amie. Pierina répondra en envoyant elle aussi une photo de sa famille : comme dans le jeu de carte « quatrilho », chacun aura trouvé un nouveau partenaire.

TEMPS

20 ans : de 1910 à 1930

CINEMA DE LAGRIMAS
(Cinéma des larmes)
Nelson Pereira Dos Santos
BRESIL 1995 Couleur

Nelson Pereira dos Santos est né à Sao Paulo en 1928. Diplôme en Droit, il travaille comme journaliste, et débute dans le documentaire en découvrant alors tout le Nordeste. Chargé de cours de Cinéma à l'Université de Brasilia il se consacre à la réalisation de courts métrages. Ses longs métrages vont préfigurer le Cinéma Novo, mouvement auquel il va s'intégrer par la suite en collaborant notamment avec Rocha et Hirszman.

Basé sur le livre de Silvia Oroz, Melodrama : le cinéma des larmes de l'Amérique Latine, ce film a été réalisé dans le cadre des festivités du centenaire du cinéma, auxquels ont participé un peu moins d'une vingtaine de réalisateur de différents pays. Il contient une vingtaine d'extraits de films Mexicains et Argentins où apparaissent les grandes vedettes romantiques des années 30 à 50 et à travers elles, les stéréotypes de l'Amérique Latine avide et nécessiteuse aujourd'hui, d'autres archétypes, comme le laisse entendre la séquence finale constituant un hommage à Glauber Rocha.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Rodrigo sexagénaire déçu par l'échec de sa pièce, se trouve en proie à un souvenir douloureux : le suicide de sa mère, rentrée un soir en larmes après avoir vue un film d'amour. Il part à la recherche de ce film, tentant de trouver une clé de ce drame.
Yves : étudiant et admirateur de Rodrigo, il part avec lui au Mexique, mais fuit en même temps Rodrigo qui cherche auprès de lui de l'affection. Il quittera le Mexique et laissera à Rio les réponses aux questions qui tourmentent Rodrigo.
Cosme : l'homme de la cinémathèque de Rio qui propose une rétrospective sur le Cinema Novo. Il conseille à Rodrigo d'aller à la cinémathèque de Mexico et lors du retour de celui-ci, il donnera le paquet contenant le film recherché et une lettre laissé par Yves.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Tous les acteurs et actrices des vieux films mexicains et argentins.

LIEUX

Rio et Mexico
(Cinémathèques)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Rodrigo refait ce même cauchemar dans lequel il voit sa mère rentrant un soir du cinéma grelottante et en larmes où après l'avoir embrassé et demandé pardon à Dieu, elle se tire une balle dans la tête. Ce cauchemar constitue un élément douloureux du passé de ce sexagénaire qui vit une déception professionnelle :

l'échec de la pièce de théâtre le soir de la première. Il part voir un ami, Cosme qui travaille à la cinémathèque de Rio où une rétrospective du Cinéma Novo est proposée et lui parle de ses rêves et du désir de retrouver le film qui a tant bouleversé sa mère. Cosme lui conseille de partir à la Cinémathèque de Mexico. Rodrigo croise un étudiant Yves qui le félicite pour sa pièce et finit par l'emmener avec lui à Mexico. Là-bas, Yves commente les extraits de films en tentant d'y dégager leurs significations profondes et les mythes qui y sont associés. Rodrigo, en mal d'affection, tente de se rapprocher de Yves mais ce dernier le fuit et quitte Mexico. De retour à Rio, Cosme remet à Rodrigo un paquet laissé par l'étudiant à son attention. Une lettre lui expliquant qu'il a trouvé le film qu'il recherchait tant ainsi que l'explication de son comportement : atteint du Sida, en phase terminale, Yves est peut-être déjà mort au moment où Rodrigo lit la lettre, il avait profité du départ au Mexique pour se rapprocher des Etats Unis où il pensait obtenir de meilleurs traitements de santé, d'où ses incessantes demandes d'argent, son évitement et ses retards. Il conclue la lettre en lui disant de prendre soin de lui et que la vie continue. Rodrigo bouleversé regarde la cassette vidéo que lui a laissée Yves et découvre un film dans lequel une mère aux moeurs légères, se faisant payer par les hommes découvre un jour son enfant suicidé *« Dieu punit les enfants des péchés des parents. »* dit le film.
C'est en larmes que Rodrigo entre dans le noir d'une salle de projection de la Cinémathèque qui passe le Dieu Noir et le Diable Blond de Glauber Rocha Il sourit en se souvenant probablement que la terre (comme la vie de chacun) « n'appartient ni à Dieu, ni au Diable ».

TEMPS

1995

TERRA ESTRANGEIRA
(Terre lointaine)
-**Walter Salles et Daniela Thomas**
BRESIL 1995 NB

Walter Salles est né en avril 1956, il a fait des études d'économie et de cinéma. En 1987 il créé une maison de production Vidéofilmes avec son frère João Moreira et commence à produire des programme pour la télévision , des documentaires et des long - métrages de fiction ;
Daniela Thomas est considérée comme l'un des meilleurs jeunes talents venant du théâtre brésilien. Elle a fait des études sur le cinéma à l'International Film School à Londres. *Terre Lointaine* est son premier long métrage

Terre Lointaine (titre original : Terra Estrangeira) est un drame psychologique en NB qui s'inscrit dans un moment précis de l'histoire brésilienne, l'année 1990 au cours de laquelle le président Collor annonce la confiscation des comptes d'épargne de toute la population. Le pays plonge dans le chaos. Désabusés mais toujours à la recherche de jours meilleurs 800 000 brésiliens quittent le pays.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

PACO (Francisco Ezaguirre) rêve de théâtre et prépare une importante audition au début du film. La mort de sa mère le conduira à décider de quitter le Brésil pour espérer ainsi réaliser le rêve de celle-ci, retourner à San Sebastian en Espagne . Sur l'instigation d'un contrebandier, Igor, il partira au Portugal où il devrait livrer à Miguel un violon bourré de diamants. Mais Miguel est déjà mort. Et ce voyage sera l'occasion pour Paco de rencontrer l'amour d'Alex et la mort.
ALEX Elle est brésilienne et vit avec Miguel à Lisbonne où elle travaille comme serveuse dans un restaurant. Fatiguée de la vie que lui fait mener Miguel qui se drogue elle décide de le quitter sur un coup de tête. Quelques jours après elle apprend sa mort. Son chemin croisera celui de Paco à qui elle volera le violon pour se venger d'Igor qu'elle sait responsable de la mort de Miguel. Elle devra suivre Paco dans sa fuite. Mais Igor saura les rattraper.
MIGUEL Compagnon d'Alex, saxophoniste et héroïnomane, il vit de contrebande et se fera assassiné pour avoir roulé Igor en gardant et revendant des diamants dans le but d'emmener Alex vers des horizons meilleurs.

PERSONNAGES SECONDAIRES

MARIA EZAGUIRRE Mère de Paco, modeste couturière elle économise pour réaliser un rêve : retourner dans son village natal de San Sebastian. A l'annonce télévisuelle de la loi de confiscation des caisses d'épargne par le gouvernement Collor, elle meurt d'un arrêt cardiaque.
IGOR Contrebandier, il récupère dans son entrepôt des objets volés de valeurs qu'il revend à l'étranger en les faisant passer la frontière par des jeunes comme Paco, qu'il rencontre dans un bar et arrive à convaincre de partir. Lorsqu'il comprendra que Miguel l'a roulé il ira au Portugal s'assurer que le violon sera bien remis au véritable destinataire. Mais Paco qui n'a plus le violon aura pris la fuite. Igor le retrouvera et son homme de main tuera Paco.
PEDRO Portugais il est l'ami de Miguel et Alex. Il possède une librairie spécialisé dans la musique. Il aidera Alex lorsqu'elle décidera de quitter Miguel en lui donnant

les clés d'un petit appartement qu'il possède, il aidera Miguel à la retrouver en lui notant sur sa carte le lieu où elle se trouve et il aidera finalement Paco et Alex à fuir en prêtant sa voiture et en donnant de l'argent. Igor débarquera chez lui pour lui extorquer par la force les indications lui permettant de retrouver la piste d'Alex et de Paco.

LOLI Angolais, il habite à l'Hôtel des Voyageurs , l'hôtel où Miguel récupère la marchandise envoyée par Igor. Paco qui attendra en vain dans cet hôtel, y rencontrera Loli qui se liera d'amitié avec lui et lui permettra de retrouver la piste de Miguel et donc de rencontrer Alex.

M.KRAFT Destinataire des marchandises d'Igor il fixera un rendez-vous à Paco dans un night-club pour récupérer le violon.

LIEUX

Brésil (Sao Paulo) et le Portugal (essentiellement Lisbonne puis traversée du pays jusqu'à la frontière Espagnole)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

La mort de la mère de Paco conduit celui-ci à quitter le Brésil sur une proposition qu'un inconnu rencontré dans un bar - Igor - lui fait. Naïf, Paco semble ignorer qu'il s'agit de passer la frontière pour emporter avec lui un Stradivarius dont l'étui est remplit de diamants. Une fois arrivée à l'Hôtel des Voyageurs de Lisbonne, qu'il pense être une première étape avant de gagner le village natal de sa mère, Paco attend en vain Miguel censé venir récupérer la valise contenant le violon. Grâce à Loli, qui connaît Miguel, Paco ira chez Miguel où se trouve déjà la police qui transporte le cadavre du jeune homme. Par le biais d'une petite carte où figurent le nom d'Alex et une adresse, Paco ira à la rencontre de celle qui, pour se venger d'Igor volera le violon pour le donner à un inconnu qui passe . Paco et Alex devront fuir ensembles, s'aimeront mais retrouvés par Igor et l'homme de main de M. Kraft, Paco sera mortellement blessé et la jeune fille, qui réussit à blesser Igor aura tout juste le temps de transporter Paco mourant sur ses genoux dans la voiture, jusqu'à la frontière espagnole.

TEMPS

Environ 2 semaines à partir du 13 mars 1990

TIETA DO AGRESTE
(Tieta du Brésil)
Carlos Diegues
BRESIL 1996 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas. Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

Tieta do Brasil (titre original : Tieta do Agreste) est une comédie hilarante adaptée du roman de Jorge Amado écrit en 1977. C'est le propre Jorge Amado qui introduit l'histoire de Tieta au début du film (il lit à voix haute son propre livre sur la place de la ville de Santana do Agreste) et qui, en voix off, en assure la conclusion finale, devenant ainsi personnage du décor qu'il a créé .

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Tieta Chassée 26 ans auparavant de son village par son père sur délation de sa sœur Perpétua, elle revient au village natal accompagnée de Léonora qu'elle présente comme sa filleule pour, soi-disant, se consoler de la mort de son soi-disant mari un riche industriel rencontré à Sao Paulo . Joyeuse et extravagante, Tieta va semer le désordre dans le village et apporter un bien précieux :l'électricité et empêcher l'installation d'une usine de déchet à Mangue Seco. Ses moeurs légères lui feront vivre une passion avec son propre neveu Ricardo. Mais comme par le passé elle devra partir sous la réprobation lorsque son secret sera percé à jour : elle n'a jamais été la riche veuve d'un industriel et son argent ne lui vient pas d'une boutique de luxe qu'elle aurait à Sao Paulo mais plutôt d'un bordel qu'elle possède et où Leonora travaille.

Leonora protégée de Tieta présentée comme sa filleule et première fille de son défunt mari. Leonora, devant fuir Sao Paulo parce que la police la recherche, va découvrir un petit village et l'amour romantique et sentimental d'Ascanio. Ne pouvant se résoudre à avouer sa vrai vie à cet homme, elle voudra fuir le village, face à l'insistance d'Ascanio elle finira par dévoiler ce secret.

Perpetua Sœur de Tieta , (elle est responsable du départ de celle-ci 26 ans auparavant en rapportant à leur père qu'elle avait surpris Tieta en train de faire l'amour avec un homme du village.) bigote et vénale, peu lui importe que sa sœur couche avec son fils pourvu qu'elle puisse en tirer quelques argent et que tous fassent comme si de rien n'était.

Ascanio Secrétaire à la mairie, ce jeune homme multiplie les démarches pour apporter un peu de modernité au village (dont l'électricité). Il tombera amoureux de Leonora et ivre de colère lorsqu'il apprendra la vérité, la fera éclater le scandale forçant les 2 femmes à partir. Mais amoureux par-dessus tout, il rattrapera le car qui emmène Leonora et Tieta au loin, demandera pardon et proposera à Leonora de rester avec lui.

Ricardo Fils de Perpétua, devenu un homme séduisant, il se destine à être un homme d'église (pour accomplir une promesse faite par sa mère). Il va tomber sous le charme de sa tante avant de rencontrer une fille de son âge avec laquelle il décidera de partir avec l'aide financière de Tieta (qui avait plutôt mal réagit dans un premier temps).

PERSONNAGES SECONDAIRES

Comme dans toute l'œuvre de Jorge Amado, il s'agit d'une véritable galerie de portrait, en voici quelques uns :
Zé Esteves (Le père de Tieta) il a chassé sa fille 26 ans auparavant mais est très content de revoir sa fille devenu riche. Il va mourir d'un arrêt cardiaque, heureux du cadeau que Tieta a accepter de lui faire, un bout de terre avec des brebis.
Tonha nouvelle compagne du père (ancienne bonne de la famille).
Elisa Fille de Tonha et demi-sœur de Tieta qu'elle se réjouit de connaître. A la fin du film elle demandera à Tieta, devant les villageois médusés et moqueurs, qu'elle l'emmène à Sao Paulo avec elle, travailler dans son bordel. Tieta va refuser et interpeller publiquement le mari d'Elise en lui demandant de s'occuper d'elle comme il s'occupe des prostituées du village d'à coté et en faire ainsi une femme plus heureuse.
Carmosina Elle travaille à la poste du village et ouvre les lettres à la vapeur avant de les remettre aux destinataires. C'est elle qui apporte la nouvelle du retour de Tieta à la famille.
Barbosinha Poète du village, il est depuis toujours secrètement amoureux de Tieta. Esprit libre et ouvert il proposera à Tieta de l'épouser et de rester au village, mais Tieta préfère partir.

LIEUX

Bahia (Santana do Agreste et séparé par un petit fleuve, Mangue Seco)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Après 26 ans d'absence Tieta revient au village natal , les bras chargés de cadeaux. C'est une femme exubérante et généreuse qui mettra ce village sans dessus - dessous. Elle s'amourachera de son neveu et apportera - par le biais de ses connaissances haut placées - l'électricité au village. Elle évitera qu'une usine de déchet ne s'installe à Mangue Seco où elle se faire construire une petite maison sur un terrain qu'elle aura échanger contre sa voiture de sport pensant rester quelques temps dans le coin. Mais elle décidera de partir quand Ricardo lui annoncera qu'il est amoureux d'une jeune fille de son âge. Elle l'aidera financièrement (après avoir fait une immense scène de jalousie) et se verra vraiment contrainte à partir quand son affaire de bordel éclatera sur la place publique. Leonora venu avec elle restera au village avec Ascanio et ainsi comme 26 ans auparavant, c'est donc en solitaire qu'elle quittera une fois de plus son village natal.

TEMPS

Nos jours et des flash-back 26 ans auparavant.

CORISCO E DADA
Rosemberg Cariry
BRESIL 1996 Couleur

Rosemberg Cariry est né dans l'Etat du Céara en 1953. Etudes de Droit et de Philosophie, il commence par réaliser des documentaires ayant pour thème cet état du Nordeste. Il fonde à Fortaleza la Cariry Filmes en 1980.

Dès la renaissance du cinéma brésilien, après sa traversée du désert des années Collor, le Nordeste est à l'honneur et les Cangaceiros avec lui. Ce filme retrace l'histoire du célèbre Corisco, dernier cangaceiro, abattu en 1940, se basant sur le témoignage laissé par Sergia da Silva Chagas appelée Dada (1915-1994) et qui fut sa compagne jusqu'à sa mort.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

La conteuse : une femme au bord de la mer raconte aux paysans l'histoire de Corisco et Dada.
Corisco : aussi appelé Diable Blond, ce cangaceiro va enlever d'une ferme, une fillette de 12 ans, la violer et en faire sa femme, l'amenant vivre parmi sa bande de cangaceiro.
Dada : enlevé de chez ses parents en échange de la vie de son père , elle sera violer puis aimer par Corisco envers qui elle n'éprouvera que haine au début mais qu'elle finira par aimer. Dada aura trois enfants qui mourront tour à tour dans la rudesse du sertao et ne s'adaptera jamais tout à fait à la violence du cangaço.

PERSONNAGES SECONDAIRES

M. Vincente : père de Dada, il est aveugle. Un jour Corisco arrive chez lui pour le menacer de mort : il aurait trop parler et Corisco se venge toujours des paysans qui donnent des informations concernant les cangaceiros à la police. Il accepte de ne pas le tuer à la condition d'emmener Dada avec lui.
Maria : la mère de Dada, qui pleure et dit à sa fille que Corisco vient tuer son père.
Zé Ruffino : le tueur de cangaceiro. Chef d'une brigade volante, il a juré tuer Corisco. Il gagnera la partie.
Lampiao : autre chef de bande de cangaceiro, ami de Corisco, ils vont se quitter lorsqu'une bagarre éclatera entre un des hommes de la bande de Corisco, **Gitirana** et un cangaceiro de la bande de Lampiao, **Zé Baiano**, pour une histoire de femme, **Lidia**, et d'honneur de mari trompé. Lampiao voudra que son homme fasse justice mais Corisco s'y opposera. Lampiao et sa compagne seront capturé et décapité, comme le verra en rêve Dada.
Maria Bonita : compagne de Lampiao.
L'Aveugle Aderaldo : il est le projectionniste de films muets des canganceiros. Le film exhibé « La passion du Christ » provoque la révolte des cangaceiros qui finissent par tirer sur la toile en s'exclamant « C'est pas là, une façon de traiter notre Seigneur Jésus Christ », « Du calme, ce n'est qu'un film » répond Aderaldo.
Benjamin Abrahao : l'homme qui filma Lampiao et sa bande en laissant au Brésil les seules images de ce moment de l'histoire.
Le vieux mystique : réunissant des fidèles et d'anciens pêcheurs autour de lui, il

baptisera un des enfants de Corisco.

LIEUX

La mer et le Sertao

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Au bord d'une plage, a l'heure où les *Jangadas* arrivent de la pèche en haute mer, une femme raconte aux paysans qui l'entourent, le destin tragique de Corisco et Dada.
Corisco arrive un jour chez un paysan, M. Vincent en le menaçant de mort pour avoir trop parlé. Finalement il échangera la vie de l'homme contre le droit d'emmener sa fille Dada avec lui pour en faire sa femme. Après l'avoir violer dans le sertao, il l'intègre à sa bande qui poursuit à travers le sertao. Dada n'éprouve alors que haine pour cet homme brutal. Corisco mettra deux ans à la conquérir et Dada finira par l'aimer et restera sa compagne jusqu'à sa mort. Alors que Corisco et sa bande croise celle de Lampiao, qu'Adéraldo l'aveugle vient projeter un film muet, que Benjamin Abrahao débarque pour demander l'autorisation de les filmer, et que des conflits entre des hommes de Lampiao et de Corisco éclate, les forçant à se séparer, Zé Ruffino, le chef de la Brigade Volante est à la recherche de Corisco, qu'il a juré de tué et Dadà a de sombres visions du futur qui s'annonce. La mort de ses trois enfants et la décapitation de Lampiao et Maria Bonita annoncent la fin imminente du cangaço et de l'étau qui se resserre sur elle et son compagnon. Il décident de quitter le cangaço et adoptent une fillette. Un jour Zé Ruffino les retrouvera, il tuera Corisco. Et la petite fille devenue grande, racontera au bord de la mer, une vieille histoire du Sertao.

TEMPS

2 temps :

- le temps d'aujourd'hui, une après -midi d'histoire livrée par la conteuse du bord de mer.
- Le temps dans l'histoire raconté : de 1937 à 1940

O CANGACEIRO
Anibal Massaini Neto
BRESIL 1997 Couleur

Anibal Massaini Neto est né à Sao Paulo en 1945. Fils du producteur Oswaldo Massaiani, il commence dans la production.

Ce film est le remake du Cangaceiro de 1952 de Lima Baretto en y intégrant élément intéressant : Un conteur et un descendant du cangaceiro mort : une répétition à l'infini de la même histoire indiquant que le Cangaceiro fascine toujours les cinéastes.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Tico : le vieux conteur ; Après avoir été libéré de prison, le vieil homme y revient car « dehors c'est l'enfer » et dedans il a ses petites habitudes. Un des gardien de prison, apprenant qu'il est un ancien cangaceiro, s'adresse à lui pour lui demander de lui raconter le cangaço et lui parler de sa mère Maria. Le vieil homme s'exécute avec joie, c'est lorsqu'il était enfant qu'il avait intégrer le groupe et été témoin de l'histoire qu'il va livrer au gardien.
Galdino : chef de la bande des cangaceiros
Maria : compagne de Galdino. Un jour de descente dans un village, elle adopte le petit Tico qui lui a sauvé la vie et qui n'a plus personne pour veiller sur lui depuis la mort d'un vieil aveugle. Elle est amoureuse de Téodoro, avec qui elle a une relation qu'elle espère ressusciter d'autant plus qu'elle dit attendre un enfant de lui, mais Téodoro ne la croit pas, préfère l'éviter et oublier ce qui s'est passé entre eux.
Teodoro : bras droit de Galdino, il a été l'amant de Maria, mais depuis qu'Olivia a été kidnappée par le groupe en échange d'une rançon, et qu'il veille sur elle, il s'éprend de la jeune femme au point qu'il va jusqu'à fuir avec elle. Mais Galdino, qui n'aime pas les traîtres va à sa poursuite et les deux hommes s'affronteront mortellement.
Olivia : fille d'un homme politique et nièce du préfet du village attaqué par les cangaceiros, elle est la captive de la bande et secrètement jalousé par Maria qui rapidement remarque l'attirance qu'éprouve Téodoro envers la jeune femme. La rançon qu'ils exigent contre sa liberté n'arrivant pas, Galdino propose de la mettre aux enchères. Profitant de la nuit et avec la complicité d'un des cangaceiro, Téodoro va fuir avec elle, jusqu'au fleuve Sao Francisco où il demandera à un passeur de conduire Olivia chez elle. Olivia donnera la croix qu'elle porte autour du cou à Téodoro en lui demandant de la rejoindre un jour.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Le gardien de prison : c'est le fils de Maria et Téodoro à qui Tico raconte l'histoire.
Le chef de la brigade volante : qui pourchasse les cangaceiros mais qui sera finalement vaincu.
Les paysans qui subissent des tortures de la part des policiers persuadés qu'ils aident les cangaceiros à se cacher.
Les hommes de foi : le prêtre dont le cheval est confisqué par Galdino et le mystique qui affronte Galdino au point que celui-ci est sur le point de le tuer.

LIEUX

Une prison/ Le sertao

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Le vieux Tico retourne en prison à sa demande : « *dehors c'est l'enfer* ». A l'intérieur, un des gardiens apprenant qu'il est un ancien cangaceiro, lui demande de lui raconter la vie au cangaço et de lui parler de sa mère, une cangaceira du nom de Maria. Tico se souvient...

Il était un enfant lorsque les cangaceiros descendent au village , Tico prévient Maria d'un tir qui lui est adressé et lui sauve ainsi la vie. Des balles se perdent et l'aveugle qui accompagnait Tico est mort. La belle Maria décide de l'adopter et de l'emmener au cangaço où tout est source de découverte et d'émerveillement. L'enfant remarque le lien entre Maria et Téodoro qui l'évite en lui disant qu'elle est la femme de Galdino. Un jour d'affrontement avec les hommes de pouvoir d'un village, les cangaceiros kidnappent Olivia, la fille d'un politique et nièce du préfet, elle sera gardée en échange d'une rançon et Téodoro veillera sur elle. Galdino prévient que seuls Tico et Téodoro auront le droit d'entrer dans la tente attribuée à Olivia. La rançon n'arrive pas, les cangaceiros changent de lieux de campements et Maria remarque l'effet que produit Olivia sur Téodoro. Elle prévient Téodoro qu'elle attend un enfant de lui, mais il refuse de la croire et tombe amoureux d'Olivia avec laquelle il décide de s'enfuir lorsqu'il apprend qu'elle sera mise aux enchères si la rançon n'arrive pas. Pendant ce temps, le chef de la brigade Volante qui pourchasse les cangaceiros est enfin vaincu et c'est maintenant Galdino qui va pourchasser Téodoro avec ses hommes pour le punir de l'avoir trahit. Olivia et Téodoro se quitteront au bord du fleuve Sao Francisco où un passeur amènera Olivia près de chez elle. Triste de quitter Téodoro, elle lui donnera ce qu'elle possède, sa croix et lui demandera de la rejoindre un jour. Finalement, la bande de cangaceiro retrouvera Téodoro. Galdino tirera la dernière balle qui achèvera Téodoro sous les yeux attristés de Maria et de Tico qui prendra un revolver et tuera Galdino.

-*Tu as tué mon père alors ?,* demande le gardien

-*non, c'est Galdino qui a tué ton père Téodoro*

et les deux hommes unis par une même histoire s'embrasseront fraternellement

TEMPS

Deux temps :

Le temps du conteur (de nos jours ,quelques heures dans une prison)

Le temps de l'histoire raconté (les années 30, quelques jours)

OS MATADORES
Beto Brant
BRESIL 1997 Couleur

Beto Brant est né en 1964 à Sao Paulo. Finit ses études de cinéma au FAAP en 1987, réalise des courts-métrages, primés à des festivals de cinéma au Brésil et à l'étranger. Il réalise également plusieurs vidéo-clip.

Os Matadores, premier long-métrage de Beto Brant, est très remarqué par la critique brésilienne et internationale et récompensé dans différents festivals, dont celui de Gramado en 1997 , où il obtient le prix pour la photo et la réalisation, ainsi que le prix de la Critique Brésilienne.

« Os matadores montre un style sec où marquant, où les moyens limités de la production n'ont pas inhibé la créativité osée du réalisateur. Rares sont les films de l'histoire du cinéma brésilien qui se sont attaqué au thème de la frontière, ce territoire miné par les différences culturelles ; »[268]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Toninho : petit voleur de voiture, il intègre la pègre en filant la femme d'un gros bonnet, découvrant au mari, sa liaison avec un de ses hommes. Il se voit confier un contrat qu'il ne pourra pas honorer : tuer le vieux Alfredão, après toute une nuit d'attente dans un bar en sa compagnie.

Alfredão : tueur, il raconte à Toninho son amitié et admiration pour Mucio, son ancien partenaire Paraguayen qui s'est fait descendre (en fait par lui, sur ordre du chef qui a appris la liaison de Mucio avec sa femme grâce à Toninho).

Mucio : Paraguayen, remarqué dans un bar où il jouait au proxénète, par Carneiro et Alfredão, il devient le meilleur tueur de la région et va entretenir avec la femme du chef une relation qui lui coûtera la vie

PERSONNAGES SECONDAIRES

Carneiro : chef de la pègre, trafiquant de drogue pour lequel travaillent les tueurs à gage.

Helena : femme infidèle de Carneiro.

LIEUX

Frontière Brésil/ Paraguay , Alfredão, un ancien accompagné du jeune Toninho, est sur le point de se faire éliminé par ce dernier. Pensant attendre un homme qu'il aura à abattre, il évoque le souvenir de Mucio, ancien partenaire Paraguayen devenu le meilleur tueur de la région mais qui s'est fait abattre. Toninho est nerveux. Des flashs-back alimentent l'histoire : Mucio entretenait une relation avec Helena, la femme du grand chef, Carneiro, qui fut découverte et rapporté par Toninho. Alfredão a alors été payé pour abattre son partenaire et ami Mucio, dans une chambre d'hôtel. Aujourd'hui, c'est à son tour : Carneiro a payé Toninho pour qu'il élimine Alfredão, vieux et inefficace depuis la mort de Mucio. Mais Toninho malgré toute sa concentration et son entraînement, ne parviendra pas à tuer Alfredão. Au bout de la

[268] Jean Pierre Garcia *18ème Festival International du Film d'Amiens*. Catalogue du Festival. Pp 50

longue nuit d'attente, lorsqu'il pointera enfin son arme sur Alfredão celui-ci, d'abord surpris le préviendra que si son arme automatique s'enraye, comme ces armes automatiques ont l'habitude de le faire, alors c'est lui qui mourra, car Alfredão ne le manquera pas. Tendu, Toninho, laissera filer Alfredão.

EVENEMENTS PRINCIPAUX
Dans un bar situé à la frontière Brésil-Paraguay
TEMPS
De nos jours avec des flashs-back en puzzle.

A OSTRA E O VENTO
(l'huître et le vent)
Walter Lima Junior
BRESIL 1997 Couleur

Walter Lima Junior est né à Rio de Janeiro en 1938 . Etudes de Droit et d'Histoire, il participe aux activités de ciné club et va s'initier au Cinema Novo en tant qu'assistant de Glauber Rocha dans Deus e o Diabo na terra do sol (le Dieu noir et le Diable blond). Egalement documentariste, Menino do Engenho est son premier long-métrage .

« L'Huître et le vent, au travers de la personnalité fantasque d'une pré-adolescente est un film éminemment brésilien. En ce sens qu'il pousse à l'extrême (...) la relation homme-nature. Il est courant de dire que le Brésil est un continent en soi. (...)C'est la manière de dire à quel point, l'être brésilien, peut se sentir petit face à l'extraordinaire énergie qui se dégage de la nature qui l'entoure.[269]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Marcela : depuis toute petite elle habite cette île avec son père José et un vieux professeur, Daniel. Elle voit arriver Pepe et ses marins qui viennent approvisionner l'île, en rêvant qu'un jour elle partira sur le continent. Mais son père s'y oppose et l'état d'enfermement dans lequel se trouve Marcela va progressivement la conduire vers la folie et la mort.
José : le père de Marcela, gardien du phare de l'île : solitaire et renfermé, ii est venue sur cette île des années auparavant avec Marcela bébé et la mère de celle-ci. Se plaignant de son isolement la mère, qui rêvait de quitter l'île, va tromper José avec un marin. Ils seront tués tous les deux sous les yeux de la petite Marcela, qui ne semble pas conserver la trace de ce souvenir.
Daniel : le vieux professeur qui apprend à lire et à écrire à Marcela et lui offrira un précieux cadeau : un journal intime, sur lequel Marcela se confiera. Il sera expulsé de l'île par José qui pense qu'il est responsable dans l'envie grandissante de sa fille, de quitter les lieux.
Roberto : jeune homme perturbé, épileptique et simplet qui viendra travailler sur l'île lorsque Daniel s'en ira.
Pepe : vieux marin qui vient approvisionner l'île et qui promet toujours à Marcela qu'il l'emmènera sur le continent.

PERSONNAGES SECONDAIRES

La mère de Marcela (souvenir du père)
Les 3 marins qui accompagnent Pepe.

LIEUX

Sur une île.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

[269] Jean Pierre Garcia *18ème Festival International du Film d'Amiens*. Catalogue du Festival. Pp 50 et 55.

Des marins débarquent sur une île qu'ils viennent approvisionner régulièrement. Parmi eux se trouve Daniel qui autrefois à habité l'île avec José le gardien de phare et sa fille Marcela qu'il a vu grandir et à qui il a apprit à lire. Accompagné aujourd'hui de Pepe, ils remarquent que le phare est éteint et que l'île est déserte. Ils cherchent avec 2 autres marins, Marcela, José et Roberto, un jeune homme simplet et épileptique que Pepe a ramené autrefois sur l'île pour travailler au nettoyage et à l'entretien de la maison et du phare. Daniel trouve par terre, le vieux journal intime de Marcela et va le lire pour trouver des indices de ce qui est arrivé.. Tout y est consigné : la vie avec son père de plus en plus hostile à la laisser connaître le continent, la vie avec Daniel qui lui explique la vie et lui apprend à écrire et à lire, les allers et venus de Pepe et ses marins, la vieille radio en panne qui un jour s'est mise à fonctionner le court instant d'une vieille chanson française, le renvoi de Daniel par José de plus en plus méfiant envers ceux qui s'approchent d'elle et l'arrivée de Roberto. Daniel y lit l'isolement profond de cette fillette qui tombe amoureuse du vent et qui va projeter de tuer son père pour être libre : il suffira de faire un trou dans le fond d'une barque et convaincre son père en pleine tempête nocturne d'aller sauver des naufragés qui crient au loin. Sur l'île Pepe et les marins découvrent les corps noyés de José et Roberto. C'est l'heure de repartir, mais Daniel décide de rester pour attendre Marcela. Il monte au phare et meurt d'un arrêt cardiaque laissant tomber, le journal intime de Marcela.

TEMPS

De nos jours. Temps éclaté et superposé.

O QUE E ISSO COMPANHEIRO
(Four days in september)
Bruno Barreto
BRESIL 1997 Couleur

Bruno Barreto est né à Rio en 1955. Enfant il accompagne son père, le producteur Luis Carlos Barreto, sur les lieux de tournage. Comme sont frère plus jeune, Fabio Barreto, il passera à la réalisation de films ;

Adaptation du livre témoignage de Fernando Gabeiro, journaliste au Jornal do Brasil, O que é isso Companheiro raconte l'histoire de kidnapping de l'ambassadeur américain Charles Elbrick par un groupe de jeunes militants révolutionnaire en 1969.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

- **Les membres du MR8 :**

Fernando/ Paulo : jeune militant de gauche dans un Brésil assiégé par le coup d'état de 1964 et l'Acte Institutionnel n°5 mettant fin à la liberté de la presse et aux droits des citoyens décrété en 68, il décide de rejoindre la lutte armée. Intégré dans le groupe Mouvement Révolutionnaire n°8, Fernando est rebaptisé Paulo. Alors que les attaques de banques en vue de récolter de l'argent pour la révolution sont passé sous silence par la presse censurée, il a une grande idée qui elle ne peut pas passer sous silence : kidnapper l'ambassadeur des USA et exiger contre sa libération, la libération de 15 prisonniers politiques.
Maria : chef du MR8, elle va faire venir deux pontes révolutionnaires (Jonas et Toledo) pour les aider à élaborer l'enlèvement de l'Ambassadeur. Un jour Fernando l'embrassera sur la bouche, prise par surprise elle demandera : *« C'est quoi ça camarade ? » (« O que é isso companheiro ? ») -« Un baiser ! »*. Elle révélera que son prénom est Andreia. Après le coup de l'ambassadeur Fernando et elle se reverront, se feront prendre et torturés comme tous les autres et devront leur libération à l'enlèvement d'un ambassadeur Allemand.
Cesar/Osvaldo : copain de Fernando, il intègre lui aussi le MR8 où ils prétendent ne pas se connaître. Cesar sera baptisé Osvaldo et, bien que sachant très bien tiré, lors d'un braquage de banque, il hésitera à tirer sur un policier qui pointe son arme vers lui et sera ainsi blessé, capturé et torturé par les militaires. Il sera libéré grâce à Fernando qui exigera qu'on mette en premier nom de prisonnier politique à libérer contre Elbrick, le nom de Cesar.
Marcão : celui qui accueille les nouveaux venus au MR8 et les rebaptise : « Lenine ne s'appelait pas Lenine, ni Trotsky , Trotsky c'est pourtant sous ces noms là qu'ils sont entrés dans l'Histoire »
Rénée : arrivée en même temps que Cesar, Fernando et Julio au MR8, elle séduira le portier chef de la sécurité de l'ambassadeur américain afin de connaître l'itinéraire que celui-ci prend pour ses déplacements en ville.
Julio : autre membre du MR8

- **Les deux autres camarades qui rejoignent le groupe :**

Jonas : dès le début, il se pose en chef du mouvement en déclarant que tous sont sous ses ordres et qu'il n'accepte aucune discussion sous peine de mort. Il écarte Fernando de l'action de l'enlèvement, critique le groupe pour son amateurisme. Lorsque l'ambassadeur est là, il le menace de torture et de mort. Décide que

Fernando sera celui qui exécutera Elbrick si les conditions imposées au gouvernement ne sont pas respectées.
Toledo : vieux révolutionnaire ayant participé à des actions lors de la guerre civile espagnole, il tempère les propos de Jonas et lui fait remarquer qu'ils ont eu une excellente idée.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Artur : Passionné de théâtre et rêvant de devenir un comédien reconnu ce copain de Cesar et Fernando, refusera de se joindre à eux pour intégrer l'action armée, mais suivra leurs exploits de loin. Un soir, dans la rue, à la sortie d'une de ses pièces il croisera Fernando et lui fera comprendre qu'il sait qu'il fait partie du groupe qui a enlever l'Ambassadeur. Fernando niera, puis regardant la pièce dans laquelle il joue lui dira qu'un jour on saurait qu'au Brésil, à l'époque de la dictature tout le monde ne s'est pas caché dans une « Maison de Poupée ».
La femme à la fenêtre : le jour du kidnapping, une femme à sa fenêtre observe le manège du groupe qui attend la limousine d'Elbrick et téléphone à la police pour signaler qu'il se passe quelque chose de « pas normal ». Après vérification de la plaque d'immatriculation qui ne révèle rien d'anormal, la police décide de ne pas donner suite à son coup de fil.
Le commerçant délateur : un commerçant portugais appelle la police pour signaler qu'un jeune homme (il s'agit de Julio) est venu chercher 8 poulets rôtis et possédait sur lui une importante liasse de billet. La police va sur place et cet indice va constituer un élément important pour qu'il trouve le repère du MR8.
Enrique : policier tortionnaire qui pourchasse le groupe, tout en expliquant à son collègue que parfois il a du mal à s'endormir la nuit et à **Lilian** sa petite amie, qu'il n'est pas tortionnaire pour le plaisir mais qu'il a été désigné pour cela. Même lorsque finalement le gouvernement annoncera qu'il accepte les conditions du MR8, Enrique dans sa quête voudra quand même attrapé le groupe et suivra la camionnette et voiture qu'ils conduisent. **Le commissaire** mettra fin à sa poursuite : *« Qu'est-ce que tu veux ? Que l'Ambassadeur soit tué ? ».*

LIEUX

Rio de Janeiro.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

En 1968 alors que la dictature militaire est installée au Brésil depuis quatre ans, l'Acte Institutionnel N°5 mettant fin à la liberté de la presse et aux droits des citoyens vient d'être décrété. Fernando, jeune militant de gauche décide avec son copain Cesar d'entrer dans la lutte armée . Artur, un autre ami proche, lui, refuse : il a une carrière d'acteur de théâtre et qu'il n'a pas envie de risquer sa vie. Fernando est intégré au groupe Mouvement Révolutionnaire N°8 en même temps que César, (mais ils prétendent ne pas se connaître) et deux autres jeunes gens. Marcão, qui les accueille, les rebaptise, Fernando deviendra Paulo, Cesar s'appellera Osvaldo, la fille s'appellera Renée et l'autre garçon Julio. Maria, la chef du mouvement leur sera présenté, elle les entraînera au tir, à la discipline révolutionnaire. Ils iront ensemble braquer une banque. Cesar, pourtant bon tireur hésitera à tirer sur un policier qui pointe son arme vers lui et sera ainsi blessé, s'effondrant sur le trottoir alors que les autres partent en voiture, il sera capturé et torturé par les militaires. La presse censurée ne faisant aucune mention des braquages de banque, Fernando a alors

une idée pour sortir la presse de son silence forcée : kidnappé l'ambassadeur américain Charles Elbrick et exiger contre sa libération, celle de 15 prisonniers politiques. Pour les aider dans la mise en œuvre de l'idée de Fernando, Maria fait appel à deux experts de la révolution urbaine, Tolédo, un vieux révolutionnaire ayant participé à des actions lors de la guerre civile espagnole et Jonas qui se présente d'emblée comme le chef du groupe disant qu'il donne les ordres et n'accepte aucune discussion. Il s'agira tout d'abord d'établir l'itinéraire emprunté par la limousine de l'Ambassadeur, Renée séduira, le portier et chef de la sécurité de l'ambassadeur pour connaître cet itinéraire . Le plan pourra être mis en œuvre, l'action va durer 4 jours :

1er jours. L'ambassadeur est kidnappé traité avec égard par Renée et Fernando, il est menacé de torture et de mort par Jonas.

2ème jour :Fernando propose de mettre parmi les noms des 15 prisonniers, celui de César. Julio, en allant acheter huit poulets rôtis, va éveiller la méfiance d'un commerçant qui prévient la police. Enrique, le tortionnaire de Cesar pense qu'il ne faut pas accepter les conditions, le commissaire lui rappelle que ne Brésil ne peut laisser mourir l'Ambassadeur. Jonas décidera que Fernando sera celui qui exécutera Elbrick au cas où le gouvernement n'accepterait pas leurs conditions.

3ème jour : La police fait son enquête et la maison où le groupe détient Elbrick est repérée. Le gouvernement accepte les conditions du groupe.

4ème jour : le journal télévisé montre les 15 prisonniers politiques libérés en partance pour le Mexique. Parmi eux, se trouve Cesar. Le groupe se félicite. Ils emmènent Elbrick en camionnette, près du stade du Maracanà où une foule délirante envahit les rues pour fêter la victoire d'une équipe. Chacun des membres part de son côté, Elbrick dans la rue appelle un taxi.

Un mois après, Maria et Fernando sont capturés.

Huit mois après ils font partie ainsi que Marcão, Renée et Julio des prisonniers politiques libérées et en partance pour l'Algérie, réclamés en échange de la libération d'un autre ambassadeur kidnappé.

TEMPS

4 jours en septembre = durée de l'action, de l'enlèvement à la libération. (4,5,6 et 7 septembre 69)

Encadrant ces quatre jours : neuf mois après (le devenir des révolutionnaires)

environ deux mois avant (20 juillet 69, l(homme sur la lune)

pour conclure le film : référence à l'histoire, dix ans (amnistie des crimes politiques) après puis vingt ans après (1ères élections démocratiques au Brésil.

BAILE PERFUMADO.
(Bal Parfumé)
Paulo Caldas- Lirio Ferreira.
BRESIL. 1997. Couleur et NB

Paulo Caldas, 35 ans a dirigé différents courts-métrages et quelques moyens métrages. Il a travaillé comme scénariste et producteur dans bon nombre d'entre eux. Réalisateur de films vidéo, il a remporté le 1er prix lors de la XIXème Journée Internationale de Cinéma et Vidéo de Bahia.
Lirio Ferreira, 34 ans a participé à l'écriture de scénarios et mises en scène de différents courts et moyens métrage. Certains furent primés à Gramado, à Brasilia. En vidéo, il réalisa des clips et des films expérimentaux et dirigea à la télévision des campagnes publicitaires et politiques.

Baile Perfumado est un film qui associe fiction et images d'archives pour raconter la rencontre du libanais, Benjamin Abrahao et du dernier grand cangaceiro, Lampiao. Benjamin Abrahão a laissé au Brésil, les seules images filmiques, qu'il possède sur ce cangaceiro. Parti dans le Sertão avec son idée en tête et sa caméra à la main, il est sans le savoir, un possible précurseur du Cinéma Novo, comme aiment à le souligner les réalisateurs.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Benjamin Abrahão : colporteur libanais arrivé au Brésil dans les années 10, il va croiser la vie de deux grandes figures du Nordeste : Padre Cicero et Lampiao. A la mort du premier, il décide de tout mettre en œuvre pour réaliser son projet fou, filmer le célèbre cangaceiro Lampiao. Son projet sera réalisé mais il sera victime de la censure et sera assassiné par un mari jaloux.
Capitaine Virgulino Ferreira, alias Lampiao : Chef de la bande des cangaceiros, il se dit gouverneur du Sertao. Il acceptera d'être filmé par Abrahão avec qui il entretiendra des rapports amicaux. Il sera attrapé, tué et décapité par la brigade Volante de Bezerra.
Lieutenant Rosa : chef d'une brigade Volante, il pourchasse Lampiao qu'il va jurer de tuer un jour. Mais ce n'est pas lui qui viendra à bout du cangaceiro.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Adémar Albuquerque : propriétaire de la maison Abafilm, il fournira à Abrahão, le matériel nécessaire pour filmer le cangaceiro, en échanges de garanties financières. Comme Abrahão, il est persuadé que ce film apportera de l'argent.
Colonel Joao Liborio : Il sera l'intermédiaire d'Abrahão, celui qui le mènera jusqu'à Lampiao et acceptera d'être la caution du Libanais. Les rapports entre les deux hommes deviendront de plus en plus tendus et lorsque Liborio va comprendre qu'Abrahão ne peut le rembourser, il ira jusqu'à projeter sa mort.
Padre Cicero : homme de religion, ce prêtre meurt au début du film. Sa mort sera le point de départ du périple d'Abrahão.
Nogueira : orfèvre des cangaceiros et des volantes, Abrahão lui demandera de l'aider à arriver jusqu'à Lampiao.
Zé de Zito : un colonel qui va accueillir Abrahão à Pedra. Zé de Zito sera émasculé par les cangaceiros comme punition à un acte de délation dont il s'est rendu

coupable.
Jacobina : Femme de Zé de Zito, elle s'amusera à séduire Abrahão, lorsqu'ils l'accueilleront à Pedra.
Arminda : propriétaire de la pension dans laquelle s'installe Abrahão à Pau Ferro.
Auxiliadora : Belle jeune fille qui habite la pension d'Arminda et qu'Abrahão séduira.
Pedro : le mari d'Auxiliadora. Il est cul-de-jatte, habite la pension et est probablement le responsable de la mort d'Abrahão.
Said : cousin d'Abrahão, il vit à Récife et accueille Abrahão à chaque fois que celui-ci s'y rend.
Maria Bonita : femme de lampiao.
Les cangaceiros.

LIEUX

Villes du littoral brésilien (Fortaleza, Récife) ; Villages (Pedra, Pau Ferro, Piranhas, Juazeiro) ; Le Sertão (sa forêt).

EVENEMENTS PRINCIPAUX

A la mort de Padre Cicero, dans les années 30, Abrahão quitte Juazeiro et se rend à Fortaleza pour convaincre, Adémar, propriétaire d'Abafilm, de l'opportunité de son projet : partir à la recherche de Lampiao pour le filmer. De négociations en rencontres, il arrivera jusqu'au célèbre cangaceiro, fera son film et des photos. Après une courte période de reconnaissance auprès des journaux et de ses amis, le film d'Abrahão sera censuré. Abrahão, endetté et seul sera menacé par Liborio, son garant qui entend bien récupéré son argent et finalement assassiné par Pedro, le mari jaloux d'Auxiliadora, belle jeune femme de la pension de Dona Arminda.

TEMPS

De 1934 à 1938.
Avec des flashs-back et une séquence finale *« 25 ans auparavant »* qui nous emportent bien avant 1934.

ACAO ENTRE AMIGOS
(l'engagement)
Beto Brant
BRESIL 1998 Couleur

Beto Brant est né en 1964 à Sao Paulo. Finit ses études de cinéma au FAAP en 1987, réalise des courts-métrages, primés à des festivals de cinéma au Brésil et à l'étranger. Il réalise également plusieurs vidéo-clip.

Deuxième long-métrage de Beto Brant. « L'un des films politico-policier marquant du nouveau cinéma brésilien »[270]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Miguel :à la fin des années 60, il a participé avec Paulo, Osvaldo et Eloi à l'opposition armée au gouvernement militaire. Comme ses amis, il sera emprisonné et torturé après leur capture le jour fatidique de l'attaque d'une banque destinée à remplir les fonds de la révolution. Aujourd'hui, il travaille comme assistant d'un parlementaire de gauche. Un jour , il remarque dans une photo prise lors d'un meeting à Sao Paulo, le visage de l'homme qui les a torturés et qui est officiellement mort. Il décide de mener l'enquête, retrouver cet homme pour le tuer. Il va associer ses trois amis à ses projets en prétextant une partie de pêche dans un petit village. Lorsqu'il révélera la vraie raison de ce voyage, il fera naître tensions et conflits, au sein de leur vieille amitié.
Correia : Le tortionnaire du passé. Joueur invétéré, il sera retrouvé dans un cercle de combat de coq. Tombé dans l'embuscade de ses opposants du passé, il commencera par nié être celui qu'il recherche mais finira para laisser découvrir à Miguel un élément troublant du passé : l'un d'eux les avaient trahi et permit ainsi, qu'on les capture le jour de l'attaque de la banque. Correia sera tué par Miguel d'une balle dans la tête.
Osvaldo : torturé et resté sept ans en prison, dès le début il dit ne pas vouloir revenir sur le passé. Bouleversé à la vue de l'homme, il réaffirmera son envie d'oublier cet épisode et alors que Miguel à le plan d'aller attendre la sortie de Correia sur la route qui mène chez lui Osvaldo demandera qu'on le dépose à la gare. A la gare, il devra attendre 3h le prochain car pour Sao Paulo. Ce sera juste assez de temps pour que Miguel convaincu que c'est lui dont parlait Correia, lui qui les avait donné dans le passé, revienne à la gare et le tue.
Paulo : tente de raisonner Miguel dès qu'il apprend le vrai motif du voyage : ils avaient 20 ans à l'époque et 25 ans se sont passé depuis. Il sera au volant de la camionnette laissé par Correia tué par Miguel, et tenteront de rattraper celui-ci qui se dirige vers la gare pour tuer Osvaldo après les avoir menacé tous les deux. Eloi avouera avoir que c'est lui qui a trahit. La camionnette sortira de la route : Paulo sera gravement blessé (peut-être mort), Eloi sortira pour se rendre à la gare.
Eloi : dans les années de dictature, militant convaincu, il est pourtant obligé de collaborer avec Coreia en apprenant qu'il retient et torture son père, qu'il ne lâchera qu'en échange de précieuses informations. Eloi, en pleurs livre les détails de l'attaque de la banque programmée pour le lendemain. 25 ans après, il n'en a jamais parlé. Lorsque la camionnette conduite par Paulo, sort de la route, il s'en dégage et

[270] Festival « 50 ans de cinéma brésilien » Cinéma Les 3 Luxembourg 7 juillet au 3 août 1999. Plaquette de présentation.

tout ensanglanté se dirige vers la gare. Là, il va constater que Miguel vient d'être menotté par la police et que le corps d'Osvaldo gît par terre.

LIEUX

São Paulo et une petite ville située à quelques km (4h de São Paulo en car).

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Osvaldo refait ce même cauchemar : jeté du haut d'un hélicoptère en pleine mer, son corps attaché est englouti par les flots. Paulo, dans sa voiture, râle à cause des embouteillages et assiste impuissant à l'agression armée dont est victime la voiture devant la sienne. Miguel félicite le parlementaire qu'il assiste et qui vient de gagner une élection. Eloi dans un champ de course prend des paris. Quatre amis de toujours partent à la pêche que leur a organisée Miguel, une pêche spéciale : capturer Correia, le tortionnaire du passé et le tuer. Découvrant son visage sur une photo prise lors d'un meeting à Sao Paulo, Miguel a fait son enquête, l'homme n'est pas mort, il vit caché dans la petite ville vers laquelle ils se dirigent. A l'annonce du projet de Miguel, chacun revit douloureusement le passé de militant révolutionnaire des années de dictature : capturés lors d'un braquage de banque, emprisonnés et torturés, les mauvais souvenirs subsistent mais aucun des trois amis de Miguel ne veut le suivre dans le projet fou de tuer un homme. Au final Miguel réussira à convaincre Paulo et Eloi. Osvaldo demandera à être déposé à la gare pour repartir à Sao Paulo pendant qu'ils exécutent Correia, le tortionnaire d'hier mais également d'aujourd'hui en disant à Miguel qu'un d'eux les a donné et permit ainsi de les capturer le jour de l'attaque de la banque. Miguel devient fou, pointe son arme sur Paulo, sur Eloi, puis s'en va tuer Osvaldo à la gare. Eloi avouera à Paulo, dans la camionnette qui tente de suivre celle de Miguel pour empêcher le pire, que c'est lui qui a trahit pour sauver son père retenu et torturé par les hommes de Correia. La camionnette sort de la route, Paulo est grièvement blessé, Eloi sort en sang et se dirige à la gare pour constater qu'Osvaldo a été tué par Miguel qui se fait emmener par la police.

TEMPS

2 temps : Les années 70 (les flashs- back évoquant le passé)
De nos jours.

CENTRAL DO BRASIL
Walter Salles
BRÉSIL 1998 Couleur

Walter Salles est né en avril 1956, il a fait des études d'économie et de cinéma. En 1987 il créé une maison de production Vidéofilmes avec son frère Joao Moreira et commence à produire des programme pour la télévision , des documentaires et des long - métrages de fiction ;

« Le cinéma brésilien est encore à la recherche de héros. Et personne en ce moment ne représente mieux cette figure héroïque que Walter Salles. Terra Estrangeira vivait cette tension d'être ou ne pas être Brésilien (...) avec Central do Brasil, Walter Salles met finalement les deux pieds au Brésil pour y faire plein d'espérance infantile (...). L'œuvre de Walter Salles n'a pas encore la maturité de nos plus grands cinéastes, malgré que ce soit une œuvre en évolution. L'histoire de Central do Brasil (...) est exactement la même que celle d'Alice dans la ville de Win Wenders(...)C'est un peu prématuré de voir dans Central do Brasil, un chef-d'œuvre (...)c'est un travail significatif dans le cheminement d'un cinéaste (...) à la recherche de deux choses qui ne sont peut-être qu'une même chose au final : son style et son pays. »[271]

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Dora : elle est écrivain public à la gare Central de Rio de Janeiro. Les lettres qu'elle rédige pour les uns et les autres ne partent pas toujours vers les destinataires : Dora effectue un tri, certaines sont déchirées et partent directement à la poubelle, d'autres restent des années dans un tiroir en attente de jugement. Un jour, une femme accompagnée de son enfant, vient demander à Dora d'écrire une lettre pleine d'amertume envers le père de son enfant. La lettre n'est pas postée. Le lendemain la femme revient et demande de déchirer la lettre afin d'en écrire une autre où elle annonce son intention de présenter enfin son fils à son père. En quittant Dora, cette femme se fait écraser par un bus et l'enfant revient vers Dora demander d'écrire à son père. Dora le chasse, reviens vers lui, le « vend » à une famille en recherche d'enfant, le reprend avec elle et finalement se décide à l'accompagner jusqu'au Nordeste à la recherche de son père.
Josué : enfant de neuf ans, il se méfie des mensonges des adultes et lorsque sa mère se fait écraser sous ses yeux, n'ayant aucune famille à Rio, il n'aura d'autre choix que de dormir seul à la gare. Lorsque Dora l'amènera chez lui, il verra ses lettres dans le tiroir et sa confiance en cette femme s'épuisera complètement lorsqu'il sera amené chez le couple de trafiquants d'enfants. Mais le voyage qu'il va effectuer en sa compagnie va les rendre plus proches l'un de l'autre et lorsque Dora le quittera pour le laisser avec ses frères au Nordeste, il sait qu'il ne l'oubliera jamais.
Irene : amie de Dora, elle l'aide dans le tri du courrier tout en trouvant que Dora exagère. En apprenant que Dora a vendu le petit Josué elle lui dit que ces enfants en partance pour les USA ou Europe sont souvent victimes d'un trafic d'organe, elle partira laissant Dora à ses remords et son intention de récupérer l'enfant dès le lendemain.

[271] Inacio Araùjo « Da crise à Retomada, Central do Brasil » in *O Cinéma Brasileiro*, (dir Amir Labaki) PubliFolha Sao Paulo 1998.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Pedrão : l'homme qui surveille et « protège » les vendeurs de la gare, qui paye pour cette protection. Ainsi, il va abattre d'une balle, un adolescent qui a volé un miroir à un vendeur de gare. Repérant Josué seul dans la gare et voyant que Dora dit répondre pour lui, il propose le marché suivant à Dora : vendre cet enfant pour 1000 dollars, à une famille qui envoie les enfants dans les meilleures familles Américaines ou Européennes en mal d'adoption.
Yolanda : femme qui recueille les enfants. Lorsque Dora revient chercher Josué le lendemain elle prétexte qu'elle a d'autres enfants à vendre et profite de l'absence de Yolanda pour chercher Josué dans les pièces de l'appartement et le tirer de force de cet endroit où Yolanda et son conjoint, à grands cris la menacent de mort tandis qu'elle s'éloigne de l'appartement.
Isaïas et Moïses : les frères, jeunes adultes, de Josué. Fruits d'un premier mariage de leur père, ils attendent que celui-ci revienne à la maison après être parti depuis très longtemps à la recherche de sa deuxième épouse (la mère de Josué) à Rio. Ils vont accueillir Josué, en ignorant au départ qu'il s'agit de leur demi-frère, et seront très heureux de sa venue.
Ana : la mère de Josué, à laquelle, le père à envoyer une lettre chez ses fils en lui disant que si elle est là, qu'elle l'attende, car il sera bientôt de retour. Lettre lue par Dora à tous les enfants.
Cesar : un camionneur qui prendra Dora et Josué en stop. Attiré par Dora mais fervent évangéliste, il fuira ce trouble qui pourrait l'entraîner sur des chemins différents que ceux qu'il sillonne depuis des années.

LIEUX

De Rio au Nordeste. (Bom Jésus do Norte)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Dora vit des lettres qu'elle écrit , sans forcement les envoyer, en tant qu'écrivain public à la Gare Central de Rio de Janeiro. Une femme lui demande d'écrire une lettre pleine d'amertume au père de son enfant de 9 ans qui l'accompagne. Le soir venu, Dora et son amie Irene font le tri des lettres, certaines seront postées, d'autres déchirées et d'autres mises dans un tiroir. Le lendemain, la femme de la veille toujours accompagnée de son fils Josué, revient et soulagée d'apprendre que la lettre n'a pas encore été envoyée demande d'en écrire une autre bien plus douce disant, au père de Josué qu'elle vient lui présenter son fils. Cette femme va se faire écraser par un bus juste au moment où elle s'apprête à quitter la gare. Josué seul et sans famille va d'abord vers Dora, qui le rejette, puis se reprend le lendemain en voyant l'enfant endormi à même la terre. Perdrão, le surveillant de la gare va proposer à Dora de vendre cet enfant à une famille qui l'enverra ensuite vers les USA ou l'Europe dans une famille en attente d'adoption. Le soir Josué va chez Dora, fait la connaissance d'Irene et découvre le tiroir de lettres. Lorsque le lendemain Dora emmène avec Perdrão, Josué chez Yolanda, la femme qui achète les enfants, Josué achève de faire confiance aux adultes. Avec l'argent gagné dans la transaction Dora achète une télévision et lorsqu'Irène comprend d'où vient l'argent de la télé, elle laisse son amie en disant que ces enfants vendues sont des victimes de trafic d'organes. Le lendemain Dora récupère de force et au risque de sa vie Josué. Elle va alors l'accompagner sur la longue route, qui l'amène au Nordeste. Josué ne verra

pas son père, mais connaîtra et sera accueilli avec bonheur par ses deux frères aînés. Dora, le laissera en famille et repartira en car, transformée par cette rencontre et ce voyage au bout duquel elle a appris à aimer et à être en paix avec elle-même et ses souvenirs.

TEMPS

De nos jours.

MINUIT
Walter Salles et Daniel Thomas
BRESIL 1998 Couleur

Walter Salles est né en avril 1956, il a fait des études d'économie et de cinéma. En 1987 il créé une maison de production Vidéofilmes avec son frère João Moreira et commence à produire des programme pour la télévision , des documentaires et des long - métrages de fiction ;
Daniela Thomas est considérée comme l'un des meilleurs jeunes talents venant du théâtre brésilien. Elle a fait des études sur le cinéma à l'International Film School à Londres. *Terre Lointaine* est son premier long-métrage

Minuit est le fruit d'un projet proposé par la chaîne française La Sept-Arte à 10 cinéastes de pays différents exprimant à travers leur film le thème du passage à l'an 2000.
Le destin des personnages qui vont se croiser par hasard la veille de l'an 2000 met en avant la sombre vision que nous proposent Walter Salles et Daniela Thomas de notre époque et de ses attentes hasardeuses, car c'est en vain que les personnages de Minuit tentent de s'évader, fût-ce au prix d'une mort, de la forteresse de solitude et d'incommunicabilité qui les emprisonne.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

João : Condamné à 30 ans de prison, il partage sa cellule avec le vieux Vovo, il doit son évasion à la complicité d'un gardien qui n'indique qu'après coup, les conditions du marché : João doit tuer Chico sont ami, qui pour le nouvel an va donner de ses nouvelles à sa femme et son fils. S'il ne le tue pas, alors c'est lui qui mourra. Il tuera son ami, comprendra que le gardien de prison lui a tendu un piège et sera tué à son tour par la police.
Maria : Jeune femme qui enseigne le langage des sons à un élève sourd-muet, elle partage sa vie avec un homme plus mûr, qui la quitte le 31 janvier 99. Cette rupture bouleverse la jeune femme, perdu et désorienter elle voudra mourir en se jetant du haut de son immeuble. João la retiendra et lorsque les coups de minuits sonneront ils s'embrasseront et vivront leur courte histoire d'amour.
Chico : il revient, le 31 décembre, au bidonville dans lequel vivent sa compagne et son fils qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Il est en fuite et vient donc également prendre des affaires pour partir loin de là. Mais João va le rejoindre et le tuer.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Vovo : vieux prisonnier qui partage la cellule de João, il croit que le passage à l'an 2000 va tout changer, tout renverser, puisque tous les chiffres changent. Il va mourir juste avant l'évasion de João.
Pedro : il quitte Maria, tourmenté, pensant que s'il existe un jour pour prendre une décision importante, c'est bien à la veille de l'an 2000. Il ne laisse aucune adresse ou numéro de téléphone où il puisse être joint par Maria, qu'un bureau vide.
Rosa : compagne de Chico : elle s'est convertie à l'évangélisme, accueille d'abord sèchement Chico qui n'a pas donné de nouvelle depuis longtemps puis l'invite à manger, part chercher son enfant, Douglas, lorsqu'elle reviendra, Chico sera déjà mort.

José : l'élève sourd-muet de Maria, qui la trouve si belle et dit vouloir sortir avec elle.

LIEUX

Rio (prison, appartement, bidonville, ville)

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Dans la prison de Rio, le vieux Vovo expose à João sa théorie : avec l'arrivée de l'an 2000, tout va changer : le 9 devient 0, l'autre 9 devient 0, l'autre 9 devient 0 et le 1 devient 2, tout va changer. Il va mourir avant de voir le passage à l'an 2000. João, avec la complicité d'un gardien va s'évader et comprendre trop tard les conditions de son évasion - il devra trouver Chico son ami et le tuer - et le piège que lui tend le gardien - une fois tué Chico il sera à son tour l'homme à abattre -. Pendant ce temps, dans un immeuble de la ville Maria, une jeune femme d'une trentaine d'années, donne à José, sourd-muet un cours de langage des sons, José s'entraîne à répéter «bonne année ».La leçon sera interrompu par l'arrivée de Pedro, un homme d'âge mûr qui partage du temps avec Maria. Tourmenté Pedro décide de rompre et laisse un mot à Maria disant que ce jour est pour lui l'occasion de prendre une décision importante. Maria ne supportant pas cette rupture, tente par tous les moyens, mais toujours en vain, de le joindre et décide d'alors de se suicider. Alors qu'elle se prépare à se jeter du haut de l'immeuble, Maria est retenu par João, caché là, après avoir tué Chico et fuit le gardien de prison qui le pourchasse. Après s'être débattu et avoir refusé d'écouter João lui expliquer qu'avec l'arrivée de l'an 2000 tout va changer puisque le 9 devient 0, l'autre 9 devient 0, l'autre 9 devient 0 et le 1 devient 2, les feux d'artifices illuminent la ville. Il est minuit, ils s'embrassent passent la nuit sur le toit et au matin, un nouveau jour semble se lever pour eux. Maria veut aller se baptiser dans l'immensité de l'océan et alors qu'elle flotte sur les vagues de la mer, des bruits de coup de feu la tirent de l'eau : João vient d'être abattu. Elle pose une rose sur son corps, avance dans l'avenue et monte chez elle pour ouvrir les volets et regarder vers l'horizon.

TEMPS

du 31 décembre 99 au 1 janvier 2000

ORFEU
Carlos Diegues
BRESIL 1998 Couleur

Carlos Diegues Né en 1940 à Maceio (Alagoas. Il entreprend des études de droit parallèlement à l'animation de ciné-clubs et à l'exercice de la critique dans le journal d'un organe du mouvement étudiant. Un des initiateurs du Cinéma Novo, il a été le producteur associé de Terre en transe de Glauber Rocha en 1967.

Nouvelle adaptation de la pièce musicale de Vinicius de Moraes qui avait déjà inspirée Marcel Camus en 1958 et qui lui fit gagner la Palme d'Or au Festival de Canne et l'Oscar du meilleur film étranger en 1959.

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Orfeu : musicien sambiste reconnu, il ne désire cependant pas quitter le bidonville « Morro da Carioca » qui demeure avec sur la vue sur Rio, son lieu d'inspiration. Toutes les femmes du coin ont été ou sont amoureuses d'Orfeu et de sa musique. Mais depuis toujours c'est Euridice qu'il attend et lorsqu'il la verra venir, il sera prêt à tout quitter pour elle et prêt également à défier Lucinho, ange du mal qui règne sur le « morro ». Lorsque Lucinho tuera, par accident Euridice, Orfeu ira la chercher dans l'enfer des assassinés du bidonville : le gouffre frontière du « morro » où les corps sont jetés. Le délire va alors s'emparer d'Orfeu qui remontera avec sa belle et sera tué par Mira, une ancienne liaison.
Euridice : à la suite de la mort de son père, elle prend l'avion pour venir du Acre, habiter chez la seule famille qui lui reste, sa tante Carmen qui habite le bidonville Morro da Carioca. C'est là qu'elle connaîtra Orfeu et tombera amoureuse de lui.

PERSONNAGES SECONDAIRES

Mira : Liaison sentimentale d'Orfeu avant l'arrivée de Euridice, Mira voit d'un mauvais œil l'effet que produit cette dernière sur son amant. Lorsqu'elle le voit revenir de l'enfer avec le corps d'Euridice dans les bras et qu'elle l'entend crier sans fin le nom de son aimée, elle prend la lance que lui tend Carmen et transperce Orfeu.
Carmen : tante d'Euridice, première maîtresse d'Orfeu, qu'elle aime toujours, elle est jalouse d'Euridice et lui demande de partir dès la fin du carnaval.
Conceição : mère d'Orfeu elle accueille chaleureusement Euridice à son arrivée, puis prend ses distances lorsqu'elle perçoit l'impact qu'elle possède sur son fils pour enfin la haïr et l'insulter par delà la mort, lorsqu'Orfeu aura disparu pour aller la retrouver.
M. Inacio : le père d'Orfeu que la religion évangéliste a sauvé de la boisson. Lorsqu'il verra son fils mort, lui qui a compris dès le début le lien qui l'unissait à Euridice, va être en état de choc mais donnera le départ pour un vaste mouvement de carnaval juste au moment où la radio locale annoncera que pour la troisième fois consécutive, l'Ecole de Samba Unis de la Carioca, aura gagné le défilé grâce à la musique d'Orfeu.
Maicol : José Ildo, de son vrai nom, mais ce passionné de Mickael Jordan préfère oublier son vrai prénom. Il aide Euridice à se repérer dans le bidonville, lui montre ses peintures et s'il commet quelques larcins il n'est pas un mauvais bougre pour autant.
Lucinho et sa bande : régnant sur la loi du « morro » Lucinho est le chef qui décide

de la mise à mort d'un homme accusé de viol, et qui règne sur le trafic de drogue en vivant entouré de sa bande. Orfeu le tuera lorsqu'il lui avouera avoir par accident donné la mort à Euridice.
Les policiers :Pacheco : flic et parrain de Lucinho, qu'il surveille et protège en même temps accompagné de son partenaire **Istalone**. En apprenant qu'Orfeu l'a tué, il monte au bidonville pour le tuer, mais Mira était là avant lui.

LIEUX

Rio : le bidonville/ Le sambadrôme/ Le commissariat/ le métro.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Alors qu'au « Morro da Carioca » un bidonville de Rio, Orfeu après une nuit d'amour dans les bras de Mira compose une nouvelle chanson à la gloire d'un amour qu'il sent venir depuis longtemps, Euridice est dans l'avion qui l'amène à Rio à la suite du décès de son père. Arrivée à Rio, un taxi la conduit chez sa tante Carmen qui habite le bidonville. Dès son arrivée, Euridice est témoin d'un affrontement entre des voyous du bidonville et la police. Orfeu, compositeur de samba reconnu dans la ville, vient intervenir auprès d'eux afin qu'ils relâchent Piaba, petit consommateur de drogue. Lucinho, le chef de la pègre local, ancien copain d'Orfeu le remercie. Lorsque plus tard Euridice est présentée à Orfeu, ce dernier comprend qu'il s'agit de celle qu'il attend depuis toujours. En même temps que cet amour qu'elle tentera d'abord de fuir Euridice découvrira les préparatifs du carnaval et du grand défilé de l'école de Samba « Unis de la Carioca » pour laquelle Orfeu compose les chansons et qui ont valu à l'école deux succès consécutifs. Euridice sera témoin de la mise à mort d'un homme accusé d'un viol d'une gamine. Traumatisée elle en parlera à Orfeu pour le convaincre de quitter le bidonville. Orfeu affrontera Lucinho en lui demandant de quitter les lieux dès la fin du carnaval. Par accident, Lucinho va tuer Euridice, dont le corps aura le même destin de ceux qui sont tués au bidonville : être jeté du haut du bidonville pour échouer dans un gouffre de boue. Apprenant la mort de son aimée, Orfeu ira trouver Lucinho, le suppliera de lui dire où la revoir, et comprenant qu'il la tué il s'approchera et prendra le revolver de Lucinho, pour, dans un même moment, l'embrasser et le tuer. Il descendra dans le gouffre remontera avec Euridice, appellera son nom et au cœur du bidonville Mira aidée par la main de Carmen, lui donnera la mort. Quelques secondes après, la radio locale annoncera que l'école de Samba « Unis de la Carioca » a gagné le défilé pour la troisième fois consécutive.

TEMPS

3 jours de carnaval de nos jours.

HANS STADEN
Luiz Alberto Pereira
BRESIL-PORTUGAL 1999 - 1h32 Couleur

Luiz Alberto Pereira est né à Sao Paulo en 1951. Il se dirige vers le cinéma en 1972. En 73, il débute dans l'audiovisuel en tant que scénariste et chef opérateur de différents documentaires. Il réalise entre autres, O Homem que virou Suco et Janio a 24 quadros.

Adapté à partir des mémoires du voyageur Allemand du XVIème siècle, Hans Staden (titre français : Nus Féroces et Anthropophages) Hans Staden raconte la capture du voyageur allemand par les Indiens Tupinambas.

PRINCIPAUX PERSONNAGES

Hans Staden partant à la recherche de son esclave **Guara-Miri** évadé et tué par des Portugais, se fait capturer à Bertioga par les **Tupinambas**, indiens anthropophages qui, le prenant pour un Portugais décident de le manger. Hans va leur faire croire qu'il possède des pouvoirs, il va leur prédire des épidémies et des morts, tout en se faisant passer pour un Français. Impressionnés, les Indiens finiront par le laisser partir alors qu'il jure de revenir.
Indiens Tupininquins, amis des Portugais, ils sont les ennemis jurés des Tupinambas avec lesquels ils se battent.
Les indiens Tupinambas parmi lesquels, **Ipiruçu,** premier Indien auquel appartient Hans **Naiara**, la compagne Indienne de Hans, **Nheepepo Açu** auquel Hans dit que la Lune le regarde en colère juste avant que la maladie ne s'abatte sur son village. **Abati-Posanga** dernier propriétaire de Hans.
Les Portugais parmi lesquels **Diogo et Domingos** qui seront capturés en tentant de sauver Hans.
Les Français parmi lesquels **Jaco** et **Karuaba-oa** qui rient de Hans et de son sort, **Perot** et le **commandant** grâce auxquels Hans pourra quitter les Indiens, sain et sauf.

PRINCIPAUX LIEUX

Forêt, littoral et enclos des villages indiens.

EVENEMENTS PRINCIPAUX

Parti dans la forêt à la recherche de son esclave, Hans Staden se fait capturer par les Tupinambas qui le prennent pour un Portugais ennemi. Durant quelques mois, il sera traité en hôte, il aura même droit à une compagne Indienne, mais dès le début de sa capture, il est prévenu : il sera mangé. La captivité de Hans est alors l'occasion pour lui de trouver toute sorte de moyens pour échapper au funeste destin qui l'attend. Se prétendant Français, il va prédire au cours d'une pleine lune, épidémie et maladies. Alors que la population Indienne est effectivement décimée par la maladie, Hans est envoyé dans un village voisin, le village d'Abati-Posanga qui va le traiter comme un fils. Hans usant de ruse et de la complicité de Français va réussir à partir en jurant au grand chef qu'il reviendra.

TEMPS

9 mois de captivité au XVIème siècle.

ANNEXE 3 : ELEMENTS ETRANGERS

Tableau 1 : Relevé des éléments significatifs de la présence de l'étranger au sens géographique

	FILMS	PRESENCE DE L'ETRANGER								
		PERSONNAGE			LANGUE			PAYS		
		1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**		Turcs, Portugais, Américains, Italiens			Italiens, Anglais,				
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB**			Portugais (Dom Pedro)						
6	**O DESAFIO Paulo Cesar Saraceni Brésil 1965 NB**			Portugais (poètes)						Espagne Portugal Vietnam
7	**MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB**		Américain	Portugais (Dom Pedro)						
8	**A FALECIDA Leon Hirszman BRESIL 1965 NB**									Ecosse
9	**EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1967 NB**		Portugais Américain	Américain Arabe		Anglais	Français			
10	**TERRA EM TRANSE Glauber Rocha BRESIL 1967 NB**			Français Romain Américain précolombien						
11	**O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes) Glauber Rocha BRESIL 1969 NB**			Américains						Afrique Europe
12	**MACUNAÏMA Joaquim Pedro de Andrade BRESIL 1969 Couleur**		Italien ?			Français				France Europe USA

	FILMS	PRESENCE DE L'ETRANGER								
		PERSONNAGE			LANGUE			PAYS		
		1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation
13	**MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA** **Julio Bressane** **BRESIL 1969 NB**					Anglais				France
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	Français	Portugais		Français Portugais					France Portugal
15	**SAO BERNARDO** **Leon Hirszman** **BRESIL 1972 Couleur**									Russie Grèce
16	**JOANA FRANCESA (Jeanne la Française)** **Carlos Diegues** **BRESIL 1973 Couleur**	Française		Français Indien Caipé		Français Espagnol Italien				France
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1974 Couleur**			Portugais (Pedro Alvares Cabral)		Anglais Espagnol Français				Nations Unies
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema)** **Jorge Bodanski** **BRESIL 1974 Couleur**			Japonais Anglais Américain Hispano-américains						
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1976 Couleur**		Française Espagnole Italiens	Françaises		Anglais				France (Paris)
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues** **BRESIL 1976 Couleur**	Portugais	Espagnol							Afrique Portugal Japon
22	**GABRIELA Bruno Barreto** **BRESIL 1982 Couleur**	Italo-Arabe								France Portugal Italie Pays Arabe
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée)** **Hector Babenco** **BRESIL 1984 Couleur**	Français Allemands		Turcs		Français Espagnol				

	FILMS	PRESENCE DE L'ETRANGER								
		PERSONNAGE			LANGUE			PAYS		
		1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation
24	**QUILOMBO Carlos Diegues** **BRESIL 1984 Couleur**	Portugais	Hollandais Indienne	Egypte		Yoruba				Chine
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra** **BRESIL 1986 Couleur**	Allemand	Allemand Chinois Américain	Japonais		Anglais Chinois Espagnol				Japon USA Autriche Allemagne Argentine
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues** **BRESIL 1987 Couleur**						Anglais			USA France (Paris)
27	**LAMARCA Sergio Rezende** **BRESIL 1994 Couleur**			Suisse Cuba Russie						Suez Cuba USA Russie
28	**CARLOTA JOAQUINA Carla Camurati** **BRESIL 1994 Couleur**	Espagnol Portugais Ecossais	Anglais	Français Indiens Européens Chinois Africains Polonaises	Espagnol Portugais Anglais	Français		Espagne Portugal Ecosse		Argentine
29	**ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach** **(Ame Corsaire)** **BRESIL 1994 Couleur et NB**	Chine		Coréen Portugais USA Français cubain chinois		chinois français	espagnol			Hawai Hongkong USA
30	**SABADO Ugo Giorgetti** **BRESIL 1995 Couleur**		Allemand Anglophone	Italien Indien Américaine		Anglais				Afrique Europe Japon
31	**O QUATRILHO Fabio Barreto** **BRESIL 1995 Couleur**	Italien				Italien				Italie Argentine (Buenos Aires)
32	**CINEMA DE LAGRIMAS (Cinéma des larmes)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1995 Couleur**		Mexicains Argentins	Latino- américains		Espagnol			Mexique	USA

	FILMS	PRESENCE DE L'ETRANGER								
		PERSONNAGE			LANGUE			PAYS		
		1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation	1er plan	Arrière-plan	Evocation
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine)** **-Walter Salles et Daniela Thomas** **BRESIL 1995 NB**	Portugais Espagnole Angolais	Espagnole Portugais Français	Portugais	Portugais (du Portugal)	Angolais Espagnol Français	Basque	Portugal	Espagne	Espagne France Angola Guinée Paraguay USA
35	**CORISCO E DADA Rosemberg Cariry** **BRESIL 1996 Couleur**		Syro- Libanais							Europe Angleterre Japon
37	**OS MATADORES Beto Brant** **BRESIL 1997 Couleur**	Paraguayen	Japonaise	Chinoise Bolivien	Espagnol				Paraguay	Bolivie
38	**A OSTRA E O VENTO (l'huître et le vent)** **Walter Lima Junior** **BRESIL 1997 Couleur**					Français				
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1997 Couleur**	Américain	Portugais	Américain Russe Allemand			Anglais			USA URSS Vietnam Mexique Algérie Norvège
40	**BAILE PERFUMADO Caldas e Ferreira** **Brésil 1997 Couleur et NB**	Libanais		Turc Anglais		Arabe				Liban
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant** **BRESIL 1998 Couleur**									Argentine (Buenos Aires)
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles** **BRESIL 1998 Couleur**									USA Europe
43	**MEIA NOITE Walter Salles Daniela Thomas** **Brésil 1998 Couleur**			Japonais						
44	**ORFEU Carlos Diegues** **BRESIL 1998 Couleur**			Américain	Anglais					USA
45	**HANS STADEN** **Luiz Alberto Pereira** **BRESIL-Portugal 1999 Couleur**	Allemand	Portugais Français			Portugais Français				France Portugal

Tableau 2: Relevé descriptif des éléments étrangers[272]

Tableau 2A : les premiers plans :

Le personnage étranger en 1er plan : **personnage étranger principal ou secondaire.**	**Langue étrangère en 1er plan :** **langue principalement parlée par les personnages principaux ou secondaires.**	**Pays étranger en 1er plan :** **pays étranger où se déroule l'histoire en grande partie.**
Le Français capturé par les Tupinambas (14) ; Jeanne la Française (16) ; les Portugais colonisateurs (20 et 24) ; Nacib l'Italo-Arabe (22) ; les résistants français et les Allemands nazis (23) ; Strudel l'Allemand (25) ; Carlota l'Espagnole , Dom José le Portugais ; Yolanda et le conteur Ecossais (28) ; China le Chinois tenancier du Bar des Esprits (29) ; Les couples de migrants Italiens (31) ; Les Portugais, Espagnols et Angolais (33) ; Mucio le Paraguayen (37) ; Benjamin Abrahão le Libanais (40) ; Elbrick l'ambassadeur Américain (39) ;	*Le français de l'otage des Tupinambas (14) ;l'espagnol de Carlota, l'anglais de Yolanda et son père, le Portugais[273] de la cour Portugaise (28) ; le portugais des Portugais et Angolais (33) ; l'espagnol de Mucio (37), l'anglais de l'ambassadeur Américain (39).*	*Eldorado - pays imaginaire - (10) ; Espagne, Portugal et Ecosse (28) ; Portugal (33).*

[272] Les numéros entre parenthèse renvoient au numéro que nous avons attribué pour chaque film de notre corpus (cf. annexe 1)
[273] Peut-on considérer le Portugais du Portugal comme une langue étrangère ? Nous optons pour l'affirmative dans la mesure où il s'agit ici de saisir les différences et l'ajustements adaptatifs qu'elles impliquent implicitement ou explicitement de la part des protagonistes. Ainsi Alex, Brésilienne dit clairement qu'elle se sent étrangère au Portugal avec son accent brésilien qu'elle pense être une offense aux oreilles portugaises (voir analyse de la séquence page X).

Tableau 2B : les arriere- plans :

Le personnage étranger en arrière plan : **personnage périphérique.**	**Langue étrangère en arrière plan *:*** **quelques phrases ou quelques mots dans le film.**	**Pays étranger en arrière plan :** **un pays étranger traversé**
Un Turc réclamant l'argent du loyer, un commerçant Portugais qui accuse Alice de vol, des Américaines qui critiquent le Brésil et des Italiens qui protègent un enfant des rues (1) ; Des Américains qui veulent acheter des terres (7) ; Un Portugais jaloux et un militaire Américain (9) ; Les Portugais ennemis des Tupinambas (14) ; Une Française joueuse au Casino, une prostituée Espagnole et un croupier Italien (19) ; Un peintre Espagnol (20) ; Les militaires Hollandais et l'Indienne (24) ; Les Allemands nazis, le blanchisseur Chinois et les militaires Américains (25) ; Un amiral Anglais (28) ; Un cadavre d'Allemand nazi et un pasteur anglophone (30) ; Les acteurs Mexicains et Argentins (32) ; Les Espagnols acheteurs de passeports, les Portugais persécuteurs, M. Kraft le Français (33) ; Le photographe syro-libanais (35) ; la jeune japonaise (37) le commerçant délateur Portugais (39) ;	***Anglais** : la critique américaine (1) ; le militaire américain (9) la chanson des Rolling Stones (17), la chanson du Night-club (27), le vocabulaire de Max et Dream et de la bande à Lucinho (25 ;26 et 44) ; le dialogue Kraft/Paco (33) ; la chanson des Beatles fredonnée (13).* ***Espagnol :** les vers récités par Paulo (10) le tango de Gardel (16 et 25) ; la chanson du travesti (23) la chanson des filles du cabaret (25) ; le dialogue des acteurs (32) ; l'achat du passeport (33).* ***Français** : le doute de Joana (16) ; le nom du Bar de nuit (17) ; les dialogues de Léni (23) le poète cinéphile (28) ; le dialogue Kraft/Igor (33) ; La chanson française (12 et 38).* ***Italien :**les italiens sauveurs (1) l'au revoir du prêtre (16) la colère de Pierina (31) ;* ***Chinois :** la colère du blanchisseur Chinois et le dialogue du chinois/désespéré.(25, 29).* ***Arabe** : l'introspection d'Abrahão (40) ;* ***Langue Africaine :** la langue des esclaves (24).*	*Le Mexique (32) ; L'Espagne (33) ; le Paraguay (37).*

Tableau 2C : les evocations

Personnage étranger en évocation : **personnage uniquement objet d'une énonciation ou d'une présence iconique.**	**Langue étrangère en évocation :** **objet d'une énonciation ou mots en présence iconique :**
Dom Pedro 1er (4,7) ; photo de J.F Kennedy (9) Un Brésilien pris pour un Arabe (9) Napoléon (10,28) César , Lincoln (10) Les Incas, les Mayas, les Aztèques (10) ; les Américains qui vont sauver le Brésil (11) ; l'époux Français d'une baronne descendante d'un duc de Milan, amoureuse d'un Indien Caipé (16) ; Pedro Alvares Cabral (17) ; Les Japonais qui investissent au Brésil, l'Américain qui fait venir des prostituées, les hispano-américains travailleurs clandestins (18) ; Les deux amantes Françaises (19) les Français ressemblant à des Turcs (23) ; l'histoire du pharaon d'Egypte raconté aux enfants (24) Portrait d'Hitler et la référence à Hiroito (25) ; Gardel (25) Charlie Parker (26) l'ambassadeur Suisse ; Che Guevara (27 ; 29) ; Tolstoi, Trotsky (27) ; Les Américains sur la lune et la conquête spatiale des Russes (27 ; 39) ; Les Black Panthers (27 ; 39) ;Les Français, Africains Chinois recevant la cour Portugaise et les Françaises, Africaines et Polonaises aimées de Dom Pedro (28) Velasquez, Cervantes, Dali (28) ; Le Chinois pris pour un Coréen, Cesario Verde poète Portugais, l'affiche de Marilyn Monroe , les diapos de Marx, Engels, Mao, Godart, la peinture d'Egon Schiele, le Tee-shirt Malcom X et Che Guevara, John Cale, Rimbaud et Verlaine (29) ; Giuseppe Argentili, le constructeur Italien de l'immeuble , Pandu le Dieu hindou et Shirley Maclaine (30) ; les stars latino-américaines (32) ; Fernando Pessoa (33) ; La Japonaise prise pour une Chinoise, le Paraguayen pris pour un Bolivien (37) ; le Libanais pris pour un Turc ou un Anglais (40) ; l'ambassadeur Allemand (39) le Samouraï (43) ; Michael Jordan (44).	***Français :*** *Evocation d'un « gringo à moustache qui disait BONJOUR » (9)* ***Espagnol*** *: le carton « Fiesta » (29)* ***Basque*** *: l'évocation de la langue basque par Igor (33)*

Pays étranger en évocation :

pays objet d'une énonciation ou présent à travers des objets qui le métaphorisent comme les photos, affiches ou cartes postales.

Amériques :

USA : pays du cinéma (25, 29, 44) de l'argent (33) du spectacle (41), pays allié (25) pays de la survie possible (32) pays des astronautes, de la Cia, des drames sociaux (27, 39) pays du morcellement (42) pays de progrès technologique (12)
Paraguay/Bolivie : frontière floue (37), paradis paraguayen (33).
Argentine : pays de l'exil ou la fuite (25, 28, 41), de l'amour impossible (31)
Cuba : terre d'accueil et de révolution (27, 29, 39) terre d'information (29)
Mexique : terre d'exil (39)

Europe :

Europe : zone de morcellement (42) berceau du cinéma (35), zone en guerre (11) zone de bonne éducation (30)de non-reconnaissance des Brésiliens (26)
France : Pays du retour difficile ou impossible (16), du retour espéré (14) de l'amour libre (19 et 22) pays occupé (23) pays du bon goût (26) du cinéma et de la poésie (29) pays proche de l'Espagne (33)pays emblématique de l'Europe (12 et 13)
Portugal : pays ennemi (14, 45), pays de la Couronne (20) pays du cognac (22) pays du sentiment d'étrangeté (33)
Italie : pays des ascendances (22, 31)
Espagne : pays de la mère (33) pays de Guernica (6)
Angleterre : pays en guerre et exploitant (35 et 28)
Autriche : pays de l'éducation rigoureuse (25) de la peinture (29)
Allemagne : pays ennemi (23, 25)
Norvège : pays du théâtre d'Ibsen (39)
Grèce : pays des canons de beauté (15)

Afrique :

Pays du retour attendu (11, 24) ; Pays de la sensualité (20), de la misère, des massacres et de la souffrance (30, 33)
Algérie : pays d'exil (39)

Moyen Orient :

Liban : pays de la misère, guerre et faim (40)
Egypte : pays en guerre (27)

Pays de l'Est :

Russie : pays de la littérature révolutionnaire (27) pays de la révolution du prolétariat (15)
URSS : pays de la conquête spatiale et de la révolution (27, 29, 39)

Asie :

Vietnam : pays en guerre (6, 39)
Chine : pays du thé (24)
Japon : pays de richesses (20) de guerre (25, 35) du départ possible (30)
Hongkong et Honolulu : souvenirs de rêves (29)

ANNEXE 4 : AUTRES FORMES D'ETRANGETE : les personnages stigmatisés

	Films	Les exclus ou rejetés	Les expulsés	Les déracinés	Les fous ou illuminés	les hors normes	Les traqués	Les prisonniers	Les dépossédés	Les protégés	Les dépressifs
1	Rio 40°(1955)	habitants des bidonvilles					enfant du bidonville		Paulinho		
2	Rio Zona Norte (1957)	habitants du bidonville							Espirito		
3	Vidas Secas (1963°	la famille de Fabiano	La famille de Fabiano	La famille de Fabiano				Fabiano	Les enfants		
4	Deus e o Diado.. (1963)	Manoel et Rosa		Manoel et Rosa	Sebastiao Corisco Antonio das Mortes	Les cangaceiros et les mystiques	Les cangaceiros et les mystiques				Rosa
5	Os Fuzis (1963)	Le peuple			Le mystique et ses fidèles		Gaucho		Le peuple et Gaucho		
6	O desafio (1965)								Ada et Marcelo (de leur lien)		Marcelo et Ada
7	O Ménino de engenho (1965)			Carlos					Carlos		Maria Clara
8	A Falecida (1965)								Zulmira (d'un lien)		Zulmira
9	El Justiceiro (1967)	les femmes les habitants du Nordeste	les femmes				les communistes				
10	Terre em Transe (1967)	Le peuple			Porfirio Diaz		Paulo Martins		Le peuple		
11	O dragão da maldade..(1969)				prof, Laura, colonel A.das Mortes		les cangaceiros		Laura		
12	Macunaïma (1969)					Venceslau et sa famille	Ci (poseuse de bombe)		Macunaïma	Macunaïma	

	Films	Les exclus ou rejetés	Les expulsés	Les déracinés	Les fous ou illuminés	les hors normes	Les traqués	Les prisonniers	Les dépossédés	Les protégés	Les dépressifs
13	**Matou a familia... (1969)**					l'homme les homo-sexuelles		le torturé			
14	**Como era gostoso meu frances(1971**			le Français				Le Français			
16	**Joana Francesa (1973)**	Joana l'enfant débile		Joana	le délire de Das Dores	mère-fils frère-soeur			Aureliano et ses enfants		
17	**O amuleto de Ogum (1974)**			Gabriel		La pègre de Severiano	Gabriel Les enfants des rues		Gabriel	L'aveugle conteur Gabriel La mère	
18	**Iracema (1974)**	Iracema et Tereza	Iracema								
19	**Dona Flor e seus 2 maridos (1976)**									Vadinho	
20	**Xica da Silva (1976)**	Les esclaves		Les esclaves			Teodoro Xica, José	Teodoro, J.Fernandes	Xica J.Fernandes	Xica	
21	**Na estrada da Vida (1980)**			Zé Rico et Milionario						Zé Rico et Milionario	
22	**Gabriela (1982)**	Les « *retirantes* »		Les « *retirantes* » Nacib							
23	**O beijo da mulher Aranha (1984)**	Molina				Molina et Valentin	Molina et les militants	Valentin, Molina, Americo			
24	**Quilombo (1984)**	Les esclaves		Les esclaves	Ganga Zumba et Zumbi		Les esclaves du Quilombo	Les esclaves des Hollandais	Les esclaves	Les esclaves	
25	**A opera do Malandro (1986)**	Les femmes		Strudel,		Géni	Max Overseas		Géni et Margot		Géni l'homosexuel
26	**Um trem para as estrelas (1987)**				Vina	Dream, Jacaré, Nicinha	Nicinha		Vinicius	Zumbi	
	Films	**Les exclus ou rejetés**	**Les expulsés**	**Les déracinés**	**Les fous ou illuminés**	**les hors normes**	**Les traqués**	**Les prisonniers**	**Les dépossédés**	**Les protégés**	**Les dépressifs**

27	**Lamarca (1994)**	Les miséreux		Famille de Lamarca, Lamarca			Lamarca	Les militants			
28	**Carlota Joaquina (1994)**	Carlota		Carlota et Joao	Carlota			Carlota	Carlota (de Fernando)		
29	**Alma Corsaria (1994)**			China et les chinois	prophète	la prostituée, la naine	Rivaldo		Rivaldo	le désespéré	le désespéré
30	**Sabado (1995)**	habitants de l'immeuble			le gardien d'immeuble			magda et les hommes ds ascenseur	le cadavre et Aimar		l'employé de la morgue
31	**O Quatrilho (1995)**	Angelo et sa compagne		les Italiens					les conjoints		
32	**Cinéma das lagrimas (1995)**	Rodrigo				Rodrigo et Yves			Rodrigo		Yves et la mère de Rodrigo
33	**Terra Estrangeira (1995)**	Les Brésiliens		Alex, Miguel Paco, Loli...			Paco et Alex	Alex	Paco et Alex		
34	**Tieta do Agreste (1996)**	Tieta	Tieta			Tieta, Leonora	Leonora		Tieta		
35	**Corisco et Dada (1996)**			Dada	les mystiques les cangaceiros	Les cangaceiros	Les cangaceiros		Les parents de Dada Dada		
36	**O cangaceiro (1997) A.Massani**			Olivia		Les cangaceiros	Téodoro Les cangaceiros	Olivia	Maria (de Téodoro)		
37	**Os matadores (1997)**			Mucio		les tueurs	Mucio, Alfredão		Hélena et Carneiro		
38	**A ostra e o Vento (1997)**	Marcela et José	José et Roberto	Roberto	José et Marcela			Marcela	Marcela (de sa mère et de saison) Roberto (du contrôle de son corps)		

	Films	Les exclus ou rejetés	Les expulsés	Les déracinés	Les fous ou illuminés	les hors normes	Les traqués	Les prisonniers	Les dépossédés	Les protégés	Les dépressifs
39	**O que é isso companheiro ? (1997°)**		Les prisonniers politiques			les militants	Les militants politiques	Elbrik et les militants torturés.	Les torturés		
40	**Baile Perfumado (1997)**			Benjamin Abrahão		Les cangaceiros	Les cangaceiros		Benjamin, lampião Zé de Zito		
41	**Ação entre amigos (1998)**				Miguel	les militants	Les militants politiques	Les militants politiques	Les torturés		
42	**Central do Brasil (1998)**	Josué		Josué et Dora			Dora et Josué		Josué de sa mère et sa toupie)		
43	**Minuit (1998)**						Chico et Joao	Joao, Vovo	Maria (de Pedro) José (du langage des sons)	Maria	Maria
44	**Orfeu (1998) C.Diegues**	Euridice		Euridice		la bande de Lucinho, le pédophile			Orfeu et Euridice	Orfeu et Euridice	
45	**Hans Staden (1999) L.A.Pereira**			Hans				Hans			

ANNEXE 5 TRAJETS, MOTIVATIONS, GAINS ET PERTES DES PERSONNAGES

	Films	personnages	Trajet	Motivation	Gains	Perte	Lieu de mort
1	**Rio 40°(1955)**	les enfants	Bindonville→ville →bidonville	Gagner sa vie	Quelques argents	vie (Jorge) et lien affectif (lézard)	Ville (Jorge et animal)
2	**Rio Zona Norte (1957)**	Espirito	Bindonville→ville	Faire connaître sa chanson	illusions	Chansons et vie	Ville (Espirito) Bidonville (fils)
3	**Vidas Secas (1963)°**	Fabiano, Vitoria et les enfants	Errance à travers le sertão	Survivre à la sécheresse	Un travail et un toit	Le perroquet, le chien, le bœuf le travail et le toit	Sertão pour les animaux
4	**Deus e o Diado.. (1963)**	Manoel et Rosa	Errance à travers le sertão	Fuite et survie	Liberté après aliénation		Sertão pour Sebastião et Corisco
5	**Os fuzils (1963)**	Gaucho	Village → Milagres	Travail	L'engagement et la révolte	Vie	Le village
6	**O desafio (1965)**	Marcelo et Ada	Errance dans la ville	Dépression	Conscience politique active	Histoire d'amour	Ville (collègue du journal)
7	**O Ménino do engenho (1965)**	Carlos	De la ville au village de Santa Rosa (Paraiba) →Retour	travail du deuil	Ambiance familiale	Mort de la cousine et du mouton	Village (mère, cousine et animal)
8	**A Falecida (1965)**	Zulmira	Ville→Banlieue→ Ville	Connaître son avenir	idée fixe : mourir	Vie	Ville
9	**El Justiceiro (1967)**	El	A travers la ville				
10	**Terra em Transe (1967)**	Paulo Martins	Diaz→Vieira	Politique	Election de Vieira	Illusions vie	Au delà du palais
11	**O dragão da maldade.. (1969)**	Antonio das Mortes et Coriana avec ses fidèles	A travers le Sertão→Mer	Tuer le cangaceiro (pour das Mortes) prêcher (pour Coriana)	Prise de conscience (pour Das Mortes).	La vie (pour Coriana)	Village (Coriana, Laura colonel Horacio Mattos)
12	**Macunaïma (1969)**	Macunaïma	Village →Ville	Découvrir le monde	devient blanc	vie	l'étang
16	**Joana Francesa (1973)**	Jeanne	De São Paulo à Santa Rita (Nordeste)	Suivre Aureliano	Nouvelles valeurs et mise en ordre	vie	Village (Jeanne, Aureliano, Olimpia...)
17	**O amuleto de Ogum (1974)**	Gabriel	Du Nordeste à l'Etat de Rio	Gagner sa vie dans la pègre	travail et reconnaissanc e		Bidonville (pour les voyous et enfants) Village
18	**Iracema (1974)**	Iracema	A travers l'Amazonie	Découvrir du pays		Ses dents et sa jeunesse	
19	**Dona Flor e seus 2 maridos (1976)**	Vadinho	De l'au-delà à ici-bas	Revoir Flor	Flor		Village = lieu de mort et lieu de renaissance
20	**Xica da Silva (1976)**	João Fernandes et Dom José Luis	Portugal →Brésil→Portuga l	Contrôler les richesses de Tijuco	l'amour de Xica (pour Fernandes) La richesse (pour J.Luis)	La liberté (pour Fernandes)	Village (Téodoro, l'esclave rebelle)

	Films	personnages	Trajet	Motivation	Gains	Perte	Lieu de mort
21	**Na estrada da Vida (1980)**	Zé Rico et Milionario	Province → São Paulo →Province	Devenir quelqu'un	La reconnaissance		
22	**Gabriela (1982)**	Gabriela	Sertão →ilheus	Fuir la sécheresse	Un travail et un amour	Liberté	Village (les 2 amants et le colonel)
23	**O beijo da mulher Aranha (1984)**	Molina	Cellule→Dehors		Conscience politique	Vie	Ville
24	**Quilombo (1984)**	Esclaves	Afrique→Brésil puis du domaine →Palmares	arrachés de force	Immortalité	vie	Village Esclaves, Portugais, Hollandais)
25	**A opera do Malandro (1986)**	Strudel	Autriche→Brésil	Affaires			Ville (Géni)
26	**Um trem para as estrelas (1987)**	Vinicius	A travers la ville	Retrouver Nicinha, son amie	Sa propre reconnaissance	Son ami Dream et son amour Nicinha	Ville (Dream)
27	**Lamarca (1994)**	Lamarca	• Brésil→Suez • Rio→Bahia	Guerre Faire la révolution	exemplarité	Vie	Sertão, ville et village
28	**Carlota Joaquina (1994)**	Carlota	Espagne→ Portugal→Brésil →Portugal	Fuir la révolution	Etablissement d'un pouvoir et amour		Portugal et Brésil (famille et liens forts)à
29	**Alma Corsaria (1994)**	Torres Xavier	Ici-bas→Au-delà		Un regard sur la vie	Vie	
30	**Sabado (1995)**	Magda et l'équipe de tournage	Des quartiers chics→au centre délabré→q.chics	Tourner un clip			Ville (le SS)
31	**O Quatrilho (1995)**	Les 2 couples	Italie→Brésil	Vie meilleure	Nouveau couple	Du couple initial	
32	**Cinéma das lagrimas (1995)**	Rodrigo et Yves	Brésil→Mexique → Brésil	Comprendre le sens de la mort, tenter de rester en vie	L'explication (pour Rodrigo)	Possibilité de se faire soigner (pour Yves)	
33	**Terra Estrangeira (1995)**	Alex, Miguel et Paco	Brésil→Portugal	Vie meilleure	Découverte de soi	Vie (pour Miguel et Paco)	Ville(Mère de Paco, Miguel, Paco)
34	**Tieta do Agreste (1996)**	Tieta	São Paulo→Bahia→ São Paulo	Cacher Leonora	Laisser une descendance à Bahia	De la respectabilité	Village (le père et le préfet)
35	**Corisco et Dada (1996)**	Corisco et Dada	A travers le Sertão	Fuir la police	Amour	Trois enfants et la vie (pour Corisco)	Sertão (enfants, cang, policiers paysans)
36	**O cangaceiro (1997) A.Massani**	Les cangaceiros	A travers le Sertão	Fuir la police	Amour de Maria	Vie (pour Galdino et Teodoro)	Sertão (idem sauf enfants)
37	**Os matadores (1997)**	Mucio	Paraguay→Brésil	Devenir tueur (travailler pour Carneiro)	Amour , amitié et travail	Vie	Frontière
39	**O que é isso companheiro ? (1997°)**	Les militants politiques	Brésil→Algérie→ Brésil	Expulsés	Liberté retrouvée	Révolution échouée	
40	**Baile Perfumado (1997)**	Benjamin Abrahão	Liban→Nordeste brésilien	Devenir quelqu'un	Immortalité	Vie	Village (Pe. Cicero, Abrah) Sertão (cang)
41	**Ação entre amigos (1998)**	Miguel, Eloi, Osvaldo et Paulo	São Paulo→village	Venger le passé (pour Miguel)	Correia, le tortionnaire est retrouvé	Amitié et vie (pour Osvaldo et Paulo)	Village (les copains, le bourreau)

	Films	personnages	Trajet	Motivation	Gains	Perte	Lieu de mort
42	**Central do Brasil (1998)**	Dora et Josué	Rio→Nordeste→	Retrouver le père	une famille, une nouvelle vision du passé		Ville (pour mère de Josué)
43	**Minuit (1998)**	João	Prison→Bidonville→Ville	Devenir autre	Une vision neuve de sa vie	Vie	Ville pour João Bidonville (Chico)
44	**Orfeu (1998)**	Euridice	Acre→Rio	Retrouver sa tante, suite à la mort du père	Une histoire d'amour et l'immortalité	Vie	Bidonville Pedro, Orfeu et Euridice)
45	**Hans Staden (1999)**	Hans					

ANNEXE 6 : NOIRS ET INDIENS

Tableau 6a : Présence noire et indienne en 1er rôle ou 2nd rôle important :

FILM	Statut du personnage	Rôle ou fonction	Espace
RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB	1er rôle : les habitants Noirs du bidonville	Survivre à Rio	Bidonville
RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB	1er rôle : Espirito Soares	Compositeur de Samba	Bidonville
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB	2nd rôle : Sebastião	Le mystique	Le Sertão
O DESAFIO (Le défi) Paulo Cezar Saraceni BRESIL 1965 NB	Rôle périphérique : le chanteur	Dénonce la misère du peuple	Salle de concert
MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB	2nd rôle : Ricardo, l'enfant	Ami de l'enfant Carlos	Domaine du propriétaire
EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1967 NB	Rôle périphérique : un des danseur de capoeira Noir	Donne à El Jus, un talisman d'Exu, « pour le pardon du racisme »	La plage
TERRA EM TRANSE (Terre en Transe) Glauber Rocha BRESIL 1967 NB 103mn	Rôle périphérique : un Indien se tient sur la plage	Illustrer symboliquement la présence Indienne face au colonisateur Européen.	La plage
MACUNAÏMA Joaquim Pedro de Andrade BRESIL 1969 Couleur 100'	1er rôle : Macunaïma, Indien et Noir	Représenter l'identité brésilienne	Forêt et ville
COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur	1er rôle : Tupinambas et Tupinimquins	Préserver leur territoire	Forêt et plage
SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'	Rôle périphérique : un des employés Noir qui se fait rosser par Paulo Honorio	Employé	Domaine du propriétaire
JOANA FRANCESA (Jeanne la Française) Carlos Diegues BRESIL 1973 Couleur	2nd Rôle : Jismundo, un Noir	Employé de Joana, le serviteur	Domaine du propriétaire
AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur	2nd Rôle :Zé Indio, un Indien	Homme de main du chef de la pègre	Domaine du propriétaire
IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski BRESIL 1974 Couleur	1er rôle : Iracema, Indienne	Prostituée	Amazonie

FILM	Statut du personnage	Rôle ou fonction	Espace
DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur	Rôle périphérique : une femme Noire connaisseuse de Candomblé	Fait revenir Vadinho de l'au-delà.	Cérémonie candomblé.
XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur	1er rôles : esclaves Noirs	Esclaves	Domaine du propriétaire
NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1980 Couleur	2nd rôle : un agent artistique	Baratiner les artistes	Hôtel des Artistes
GABRIELA Bruno Barreto BRESIL 1982 Couleur	2nd rôle : Arminda	Employée de Nacib	Maison du propriétaire
BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée) Hector Babenco BRESIL 1984 Couleur	1er rôle : le policier Noir	Attraper le réseau de militant	Prison et rue
QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur	1er rôle : esclaves Noirs	Esclaves	Domaine du propriétaire et Quilombo
UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur	1er rôle : le policier Noir	Retrouver Nicia	La rue et le bidonville
CARLOTA JOAQUINA Carla Camurati BRESIL 1994 Couleur	2nd rôle : Fernando, Noir	Amant de Carlota	Domaine du propriétaire
ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB	Rôle périphérique : pianiste	Joue le « Clair de lune » de Debussy	Bar des Esprits
TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine) -Walter Salles et Daniela Thomas BRESIL 1995 NB	2nd rôles : Loli et les Angolais	Jeunes en errances	Hôtel des Voyageurs
TIETA DO AGRESTE (Tieta du Brésil) Carlos Diegues BRESIL 1996 Couleur	2nd rôle : Tonha et Carmosinha	Bonne puis épouse du père de Tieta ; Employée de la poste	Maison familiale.
O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september) Bruno Barreto BRESIL 1997 Couleur	2nd rôle : Employé de l'Ambassadeur	Agent de la sécurité de l'Ambassadeur	Ambassade
MINUIT/ O PRIMEIRO DIA Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur	2nd rôle : Vovo	Le prisonnier qui meurt	Prison
ORFEU Carlos Diegues BRESIL 1998 Couleur	1er rôle : Orfeu	Musicien	Bidonville
HANS STADEN Luiz Alberto Pereira BRESIL-Portugal 1999 Couleur 1'32	1er rôle : les Indiens	Préserver leur territoire	Forêt et plage

Tableau 6b : Héritage culturelle syncrétique :

(Principaux films du corpus illustrant cet héritage)

FILM	Carnaval	Candomblé	Divers
RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB	Carnaval final		
RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB	Samba pour carnaval	Offrande :à des entités du candomblé : part de gâteau pour Cosme et Damião)	
VIDAS SECAS (sécheresse) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1963 NB		Candomblé pour « fermer le corps » endolori de Fabiano	Protection par magie du corps battu de Fabiano
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB			Mysticisme fiévreux
OS FUZIS (Les fuzils) Ruy Guerra BRESIL 1963 NB 123mn			Mysticisme fiévreux
MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB		Référence à l'envoûtement	
A FALECIDA (La décédée)* Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'		Référence à l'envoûtement par Macumba (dont se croit victime Zulmira)	Cartomancie Jeu de la bête : résidu animiste et totémique de la culture indienne
EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1967 NB		Référence à une entité du candomblé : Exu	
TERRA EM TRANSE (Terre en Transe) Glauber Rocha BRESIL 1967 NB 103mn	Procession carnavalesque		
O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes) Glauber Rocha BRESIL 1969 NB	procession carnavalesque		Mysticisme fiévreux
MACUNAÏMA Joaquim Pedro de Andrade BRESIL 1969 Couleur 100'		Candomblé	Cannibalisme de la famille de Venceslau
MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA (Il tue sa famille et va au cinéma) Julio Bressane BRESIL 1969 - NB 78'	musique de carnaval		
COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur			Sorcellerie Référence aux ancêtres

FILM	Carnaval	Candomblé	Divers
AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur		Référence à une entité du candomblé : Ogum et au « corps fermé » grâce au candomblé	Jeu de la bête : résidu animiste et totémique de la culture indienne
IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski BRESIL 1974 Couleur		Référence au « corps fermé »	
DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur	Carnaval initial	Candomblé qui fait revenir Vadinho du monde des morts. Référence à une entité : Exu	Jeu de la bête : résidu animiste et totémique de la culture indienne
XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur	procession carnavalesque		
QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur		Référence à une entité du candomblé : Xango	Accouchement dans la nature, danses, capoeira et croyances indiennes.
A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur	référence musicale au carnaval		
UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur	Référence au carnaval		Retour de Zumbi dos Palmares Mysticisme
CARLOTA JOAQUINA Carla Camurati BRESIL 1994 Couleur		Référence à la Macumba pour retour d'affection (faire revenir Fernando à Carlota)	Carlota adopte les bains de mer (comme pratique Indienne)
ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB		Référence aux ancêtres : la goutte d'alcool que le désespéré laisse tomber avant de boire.	Les esprits
CORISCO E DADA Rosemberg Cariry BRESIL 1996 Couleur			Mysticisme
O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur			Mysticisme
CENTRAL DO BRASIL Walter Salles BRESIL 1998 Couleur			Mysticisme du Nordeste
MINUIT/ O PRIMEIRO DIA Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur		Référence aux ancêtres : Chico laisse tomber une goutte d'alcool avant de le boire. Macumba sur la plage	
ORFEU Carlos Diegues BRESIL 1998 Couleur	Carnaval	Référence macumba (par la mère)	Divinations par les coquillages (par la mère d'Orfeu) légende indienne
HANS STADEN Luiz Alberto Pereira BRESIL-Portugal 1999 Couleur 1'32			Sorcellerie

ANNEXE 7 : JUSTIFICATION DE LA REPARTITION DES FILMS à l'intérieur des zones de la figure 2 (page 158).

Un film ne se trouve pas forcément à une place unique. C'est la prise en considération d'une dimension thématique saillante parmi d'autres et le fait de privilégier celle-ci dans la compréhension générale du film pris dans un ensemble de films qui nous permet de le classer dans telle ou telle zone. C'est donc une répartition possible - celle qui nous apparaît comme la plus pertinente - que nous justifions ici.

Zone 1 : humanité en question

- Indiens dépossédés et anéantis :

Iracema (18) et Macunaïma (12) : tous deux sont indiens, Iracema va le nier ; Macunaïma va devenir blond et blond. Ils cessent d'être Indiens à leur yeux.

- Africains, esclaves asservis et torturés :

Xica da Silva (20) Quilombo (24) : les esclaves au temps de la colonisation.

- Paysans sans terre :

Rio 40° (1) ; Rio Zona Norte (2) Vidas Secas (3), Os Fuzils (5) Gabriela (22) : dans les bidonvilles des grandes villes se sont les déshérités venus des campagnes qui s'entassent nous considérons donc que tout comme les paysans sans terre, c'est la dépossession d'un lieu à soi qui est à l'œuvre dans tous ces films.

- Prisonniers politiques ou captifs torturés :

O Beijo da Mulher Aranha (23) A Ostra e o Vento (38) Minuit (43) : au-delà de la torture physique(23)qui est commune aux esclaves , la torture morale est mise en scène au travers des corps stigmatisés de Marcela (38) qui saigne et de João (44) qui tente essoufflé de fuir la mort. Dans ces deux films, la captivité est représenté, comme pour les esclaves Noirs , comme un déchirement dans le rapport filial : les Noirs ont perdu la terre-mère, Marcela a perdu sa mère, João perd le vieux « Vovo » qui partage sa cellule (mot qui signifie grand-père en portugais).

Zone 2 : l'ailleurs comme condition de survie.

- Immortels : un ailleurs hors espace - temps.

Dona Flor e seus dois Maridos (19), Alma Corsaria (29), Orfeu (44) et O Amuleto de Ogum (17) : tous ces films proposent l'au-delà comme négation de la mort. Vadinho (19) comme Xavier et Teodoro (29) jouissent en épicurien de cet ailleurs, Orfeu et Euridice (44) dansent, immortels, au son des tambours du carnaval et Gabriel (17),

par son lien avec Ogum - divinité Afro-Brésilienne - se joue de la pègre.

- Indiens dépossédés et anéantis - Africains esclaves asservis : un espace temporel, le passé

Iracema (18) et Macunaïma (12) Xica da Silva (20) Quilombo (24) mettent en lumière l'intégration ou non intégration du passé comme constitutif de la construction mentale de l'idée d'un ailleurs : Iracema (18) qui nie son identité comme Macunaïma (12) qui la perd, tentent en vain d'échapper à leur espace d'appartenance pour un ailleurs illusoire qui ne fera que les ancrés encore d'avantage à leur propre espace qui finira par les engloutir. Xica da Silva (20) connaîtra le même sort et Quilombo (24) va intégrer les traditions et histoires, en somme la mémoire, pour constituer ce lieu de liberté qu'est le quilombo.

- Brésiliens expulsés ou Brésiliens et exilés volontaires : un ailleurs géographique

Dans Menino de Engenho (7) qui part dans le village de Santa Rosa à la suite du décès de sa mère A Falecida (8) qui traverse toute la ville pour rejoindre une cartomancienne qui lui donnera le goût de la mort, Joana Francesa (16) qui partira à Santa Rita découvrir ses propres valeurs ,Na Estrada da Vida (21) où les héros se rendent à São Paulo pour devenir célèbre ; Cinema de Lagrimas (32) où Rodrigo part au Mexique pour se raccrocher à la vie ; Terra Estrangeira (33) où de jeunes Brésiliens vivotent au Portugal ; Tieta... (34) qui revient dans son village natal ; Baile Perfumado (40) qui permet à Abrahão d'oublier les guerres du Liban et Central do Brasil (42) où Dora et Josué traversent tous le pays pour réparer leur foi en l'autre ; l'ailleurs géographique est la condition sine qua non d'une survie psychologique - et donc réparatrice - ou physique.

Zone 3 : la loi ou inégalité des hommes face à la loi.

- « Colonels » : ceux qui sont au-dessus de la loi

El Justiceiro (9) O Dragão da Maldade... (11) Corisco e Dada (35) O Cangaceiro (36) et A Opera do Malandro (25) mettent tous en lumière un personnage se plaçant d'emblée au-dessus de la loi. Ces personnages ont en commun le fait de posséder un espace précis dans lequel leur justice inexorable advient. Cet espace est celui des quartiers chics et de l'argent (9) du port et des petits trafics (25) ou du Sertão (11, 35, 36).

- Paysans sans terre : ceux qui souffrent d'une absence de loi.

Rio 40° (1) ; Rio Zona Norte (2) Vidas Secas (3), Os Fuzils (5) Gabriela (22) sont des

films qui illustrent la précarité de l'individu lorsque la seule loi est celle du plus fort. Repliés dans les bidonvilles ou condamnées à quitter le Sertão, les personnages des films sont emblématique de l'idée selon laquelle si la loi ne protège pas les plus faibles elle les condamne à disparaître.

- Prisonniers politiques ou captifs torturés : les victimes de la loi.

O Beijo da Mulher Aranha (23) l'homme face à la loi dictatoriale. A Ostra e o Vento (38) : la fille face à la loi anéantissante du père. Minuit (43) : l'homme face à la loi du milieu. Ces films illustrent l'homme toujours broyés par la loi arbitraire.

- Oppresseurs et représentants du pouvoir : ceux qui cautionnent la loi arbitraire.

Desafio (6) et O que é Isso Companheiro (39) nous assistons à deux types de mécanismes propres à l'instauration et pérennité d'une loi arbitraire : la confusion et désorganisation psychique qu'elle entraîne chez les citoyens (6), l'instauration de la peur en traquant tous les opposants au régime (39). Matou a familia... (13) met en scène un autre arbitraire : celui de tuer sans raison apparente et sans culpabilité majeur.

Zone 4 : le dépassement de condition :

L'homme ne dépasse la réalité angoissante par deux moyens privilégiés : dépasser sa condition d'homme soumis à la mort ou dépasser sa condition d'homme soumis à la loi.

- Immortels : ceux qui se situent dans l'au-delà de la réalité.

Dona Flor e seus Dois Maridos (19), Alma Corsaria (29), Orfeu (44) et O Amuleto de Ogum (17) : la mort n'existe pas, elle est le prolongement de la vie sous la forme d'une réalité plaisante.

- « Colonels » : ceux qui sont au-delà de la réalité angoissante.

El Justiceiro (9) O Dragão da Maldade... (11) Corisco e Dada (35) O Cangaceiro (36) et A Opera do Malandro (25) : si la réalité incommode alors il suffit de la changer et d'instaurer sa propre loi.

Zone 5 : les frontières franchies.

Autre figure du dépassement, il s'agit ici de frontières géographiques ou éthiques.

- Brésiliens expulsés ou Brésiliens et exilés volontaires : traverser les frontières géographiques pour exister.

Menino de Engenho (7) A Falecida (8) Joana Francesa (16) Na Estrada da Vida (21) Cinema de Lagrimas (32) Terra Estrangeira (33) Tieta (34) Baile Perfumado (40)

Central do Brasil (42)

- Oppresseurs et représentants du pouvoir : ceux qui traversent les frontières éthiques.

La dictature et ses représentants : O Desafio (6) et O Que é Isso Companheiro (39)

La folie et ses transgressions perverses/ Matou a familia (13)

Zone 6 : espace d'affrontement à exploiter :

Como era Gostoso Meu Francês (14), São Bernardo (15), Sabado (30) O Quatrilho (31) et Hans Staden (45) montrent des hommes dans un espace où l'affrontement règne et où l'exploitation de cet espace est la loi. Qu'il s'agisse d'une terre à conquérir (14 ; 45) d'une terre à faire fructifier pour y vivre (15, 31) ou d'un espace à utiliser pour des besoins publicitaires (30) cet exploitation a pour conséquence la mise en place d'un pouvoir au nom d'un principe : la fin justifie les moyens (15, 30, 31) il faut maîtriser la terre, les hommes, les émotions. La raison du plus fort est toujours la meilleure (14, 45, 30) : cette force peut être une force économique (30) psychologique (45) ou technologique (14).

Zone 7 : espace utopique à conquérir :

Deus e o Diabo na Terra do Sol (4) Um Trem para As Estrelas (26) Terra em Transe (10) nous parle de cet espace qui ne peut se révéler qu'utopique : celui d'une vie meilleure pour les hommes qui passe nécessairement par une mise en question du pouvoir en place - celui de la foi aveugle ou de la violence (4), de la loi arbitraire (10) du plus fort qui dépouille le plus faible (26).

Dans ces deux dernières zones, Carlota Joaquina (28) se révèle être emblématique de la figure du **colon** : exploitation de l'espace, asservissement des hommes, anéantissement d'autrui ; et Lamarca (27) se révèle emblématique de la figure du **leader** politique : construction d'un espace de rébellion, volonté de libérer le peuple qu'il considère comme un peuple d'esclave, donner sa vie pour sauver autrui.

ANNEXE 8 : LE BRESIL, OBJET DE DISCOURS

Film_ (les n° entre parenthèse renvoient au numéro du film, voir annexe 1)	**La source : qui dit**	**Le message : quoi**	**Le contexte : à quel propos**	**Le destinataire : à qui**
Rio 40°(1)	• Dourão le riche propriétaire terrien	*« Avec mon compère au ministère, la situation du Brésil va s'améliorer ! »* *« Du calme ! Le Brésil est à nous ! »*	Lors de son arrivé à Rio et son interview. Lors d'une bousculade.	Aux journalistes
	• Les américaines	*« Wonderful country, but so primitive »*	En regardant la beauté du paysage et la misère d'une terrasse de café	A elles-mêmes
	• Le chanteur	*« l'esclavage au Brésil est fini »*	Dans le local où se prépare la fête finale	Aux spectateurs.
Deus e o Diabo (4)	• Sebastião le mystique	*« C'est Dom Pedro Alvares qui a découvert le Brésil et construit cette escalier de pierre et de sang... »*	A propos du Monte Santo, le chemin qui emporte le corps et l'âme des innocents au ciel	Les fidèles
	• Corisco le cangaceiro	*« l'homme sur cette terre n'a de valeur que s'il prend les armes pour changer le destin... »*	Se préparant à affronter Antonio das Mortes	A lui-même et ses compagnons
O Desafio (6)	• Les chanteurs du concert	*« 500 enfants qui meurent chaque jour* *« l'inflation a grimpé de 400%* *« 99% de notre peuple n'arrive pas jusqu'à l'université* *« En 1950 plus de 2 millions de Nordestins ont connu la faim C'est 10% de la population du Céara, 13% du Piauî , 15% de Bahia, 17% d'Alagoas »*	Lors d'un concert	Aux spectateurs
	• La bande son finale	*« C'est un temps de guerre »*	A propos de la situation du Brésil	Aux spectateurs

Film_ (les n° entre parenthèse renvoient au numéro du film, voir annexe 1)	**La source : qui dit**	**Le message : quoi**	**Le contexte : à quel propos**	**Le destinataire : à qui**
A Falecida (8)	• Timbira (employé des pompes funèbres les plus chères de la ville).	*« la solution du Brésil, c'est le Jeu de la bête (Jogo do Bicho), si j'étais président, je nommerai Anacleto comme ministre de l'intérieur »*	Anacleto, propriétaire des recettes d'une partie de ce jeux populaire, a été extrêmement généreux concernant les dépenses pour l'enterrement de sa fille unique.	A son collègue des pompes funèbres.
El Justiceiro (9)	• Araci et El Jus	Elle : *« Les Brésiliens sont le peuple le plus généreux du monde »* Lui : *« Le Brésil est incroyable »*	Lors d'une rencontre avec des Noirs, leurs danses et du gri-gri qui leur est offert par Dudu comme pardon au racisme	Eux-mêmes.
	• Lenine	*« Des problèmes graves existent dans ce pays »*	A propos de l'absence de liens entre ces problèmes et la vie inintéressante d'El Jus	El Jus
	• Araci	*« La crise, le peuple, les ouvriers, t'as déjà pensé aux enfants mourant de faim au Nordeste »*	A propos du désintérêt d'El Jus	El Jus
O Dragão da Maldade... (11)	• Le professeur et Matos	Matos : *« ne soyez pas pessimiste, nous allons entrer dans un cycle économique ! »* Le professeur *« les cycles que je connais sont celui du cacao, du café de l'or, des pierres précieuses, du sucre du pétrole et de la gomme ! ! ! ! »* Matos : *« Professeur, ce sont les dollars américains qui vont sauver ce pays !* » Le professeur : *« le pays où la poche des corrompus ?*	Alors qu'ils jouent au billard	A eux

	• Antonio das Mortes • Le colonel	*« Avant 1945, le Brésil a été en guerre du côté de l'Europe, hein, il en a gagné une, n'est-ce pas ? »* *«ni au Brésil, ni au ciel, ni en enfer, il n'y a de place pour les cangaceiros »* *« Ils sont devenus fous ceux qui ont voulu changer le Sertão »*	Alors qu'ils discute avec le professeur Se préparant à affronter Coriana, le descendant de Lampião. En voix off tandis que la procession danse	Au professeur A Coriana A lui-même.
São Bernardo (15)	• Le prêtre Silvestre	*« Si tous les brésiliens pensaient comme ça, le pays ne serait pas au bord de l'abîme. Le pays est au bord du gouffre. Des réformes feraient du bien à la collectivité. Il va y avoir il va y avoir une révolution ! »*	Au dîner, a propos du fait que Paulo fasse fructifier les terres de São Bernardo	Aux convives autour de la table.
Joana Francesa (16)	• Le prêtre Seixas	*« Ici c'est une démocratie ! »*	Lorsque que le père Lima vient chercher Lianinho que le prêtre a dénoncé comme étant le meurtrier de son fils	A Joana
O Amuleto de Ogum (17)	• Severiano	*« Corps fermé ? ! Lisez ça ! C'est pour cela que le Nordeste n'avance pas»*	A propos de la lettre que lui fait parvenir Gabriel où est expliqué que son corps est invulnérable	Son homme de main, Baraunda.
Iracema (18)	• Tião Brasil Grande	Tout le discours du personnage vient corroborer l'idée que le Brésil est le meilleur pays du monde	A tous propos	A tous ceux qu'il croise.

Film_ (les n° entre parenthèse renvoient au numéro du film, voir annexe 1)	**La source : qui dit**	**Le message : quoi**	**Le contexte : à quel propos**	**Le destinataire : à qui**
Um Trem para as Estrelas (26)	• Commissaire Freitas	*« Ici c'est une démocratie madame ! »* *« Le Brésilien est un âne, mon ami ! Le Brésilien est réellement un âne ! »* *« C'est pour cela que les Européens ne nous respectent pas ! »*	Dans son commissariat A propos de la cérémonie superstitieuse du bidonville	A une femme se plaignant de devoir faire la queue. A un journaliste A Vinicius.
Lamarca (27)	• Lamarca	*« regarde, c'est un pays d'esclave ! »* *« Au Brésil, il y a des enfants pieds nus et affamés »*	Alors qu'il roule derrière un camion transportant des ouvriers A propos de son combat	A Clara A ses enfants dans une lettre
Carlota Joaquina (28)	• Carlota • Dom João • Le conteur	*« De ce pays, je ne veux garder ni même la poussière »* *« Terre aimée...je tirerai encore beaucoup de toi ! »* *« Le Brésil était très riche à l'époque et Dom João voulait tout pour lui »*	Alors qu'elle retourne au Portugal et nettoie ses chaussure. Exploitation des gisements Racontant l'exploitation du Brésil	 A lui-même. Yolanda
Sabado (30)	• Magda et Aïmar • Un vieil habitant de l'immeuble	Magda : *« C'est dommage ce délabrement, c'est si beau ! Pourquoi faut-il que ça se délabre comme ça ? »* Aimar : *« T'es au Brésil ici ! »* *« Avant c'était le luxe ici, maintenant tout est foutu...ils donnent pour le Nordeste, pour l'Afrique... »*	A propos du délabrement de l'immeuble et de la saleté A propos de l'immeuble en ruine	A eux-mêmes. A lui-même

Film_ (les n° entre parenthèse renvoient au numéro du film, voir annexe 1)	**La source : qui dit**	**Le message : quoi**	**Le contexte : à quel propos**	**Le destinataire : à qui**
O Quatrilho (31)	• Le carton introductif	L'extrême Sud du Brésil vit arriver des migrants Italiens qui *« Là où eux, leurs enfants et petits-enfants construiront une société prospère »*	A propos de l'immigration italienne au Brésil	Aux spectateurs
Terra Estrangeira (33)	• Alex	*« quand je pense à retourner au Brésil....ça me donne froid dans le dos... »* *« Retourne au Brésil ! »* *Ils pensaient que le Paradis était là-bas ...Pauvres Portugais ! Ils sont tombés sur le Brésil*	A propos de sa peur de vieillir au Portugal Alors qu'elle se fâche avec Paco A propos des Portugais qui ont traversé l'océan pour découvrir le Brésil	A Miguel A Paco
	• Paco	*« Je ne veux pas retourner au Brésil ! Je n'ai pas comment retourner au Brésil »*	Alors qu'il se fâche avec Alex	A Alex
O Cangaceiro (36)	• Tico	*« les rapts, les viols, les magouilles politiques, l'injustice social...A vrai dire, j'ai même l'impression que tout ça a empiré ! ... »*	Alors qu'il revient en prison	Au directeur de prison

Film_ (les n° entre parenthèse renvoient au numéro du film, voir annexe 1)	**La source : qui dit**	**Le message : quoi**	**Le contexte : à quel propos**	**Le destinataire : à qui**
O Que é Isso Companheiro (39)	• Fernando	L'ambassadeur américain est *« le patron »* du Brésil et de ses hauts fonctionnaires.	A propos du fait qu'il faut kidnapper l'ambassadeur	Aux autres militants
		Des personnes y sont détenues et torturées ;	Texte de la lettre de Fernando (texte envoyé aux médias exigeant la libération de prisonniers politique contre la relaxe de l'ambassadeur)	Aux spectateurs et à l'état
		L'histoire se souviendra de ceux qui ont préféré agir que se cacher	Alors qu'il revoit son copain qui joue la pièce d'Ibsen	A son ami comédien
		Changer la situation fut un rêve qui n'a pas marché	Quand il revoit Maria	A Maria

ANNEXE 9 : FILMS DU CORPUS METTANT EN EVIDENCE L'EXPERIENCE DU MIROIR

6	**O DESAFIO** **(Le défi)** **Paulo Cezar Saraceni** **BRESIL 1965 NB**	**Image spéculaire :** Attristée par la crise qu'elle traverse avec son amant Marcelo, Ada, après une soirée chez des amis et une discussion avec son mari, se regarde dans le miroir de la salle de bain
11	**O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes) Glauber Rocha** **BRESIL 1969 NB**	**Miroir-métaphore** : « *Lampião était mon miroir »* dit Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiros à la poursuite de Corisco, évoquant par là, la mort du plus célèbre cangaceiro.
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1971 couleur**	**Miroir-objet** : le miroir comme les peignes, sont objet de troc instauré par les Français vis-à-vis des Tupinambas, en échange de quelques richesses du sol brésilien
16	**JOANA FRANCESA (Jeanne la Française) Carlos Diegues** **BRESIL 1973 Couleur**	**Image-spéculaire :** Tandis que dans la nuit de Santa Rita, l'enfant de l'inceste crie et Aureliano boit, Joana se regarde dans le miroir en se demandant : « *C'est moi qui ai tué Das Dores ? »*
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1974 Couleur**	**Miroir-objet :** Gabriel dépose son amulette qui rend son corps invulnérable à la mort, sur le rebord du miroir.
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski** **BRESIL 1974 Couleur**	**Image-spéculaire :** Iracema se maquille et se coiffe devant la glace tout en écoutant Teresa, son amie, prostituée comme elle, rêver de voyages et d'ailleurs.
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto** **BRESIL 1976 Couleur**	**Image-spéculaire :** Dona Flor se coiffe en regardant et en écoutant les belles paroles de Vadinho, revenu, pour elle, du monde des morts.
22	**GABRIELA Bruno Barreto** **BRESIL 1982 Couleur**	**Image-spéculaire :** Gloria se fait coiffer et préparer par sa bonne devant son miroir, pour assister, de sa fenêtre, au passage de l'enterrement des deux amants assassinés.
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra** **BRESIL 1986 Couleur**	**Image-spéculaire :** Max se regarde, arrange ses cheveux et écrit au rouge à lèvre *« Margot love Max »* avant de partir dans la nuit.
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues** **BRESIL 1987 Couleur**	**Image-spéculaire :** la mère de Vinicius, se prépare devant le miroir, à sa séance de strip-tease, tandis que son fils lui parle de la disparition de son aimée.
27	**LAMARCA Sergio Rezende** **BRESIL 1994 Couleur**	**Image-spéculaire : Clara se réfugie chez le coiffeur d'où elle voit que deux amis militants se font arrêtés et tués par les militaires.**
32	**CINEMA DE LAGRIMAS (Cinéma des larmes) Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1995 Couleur**	**Image-spéculaire :** sur un meuble où trônes des photos de lui et deux miroirs - dont l'un lui renvoi son image - Rodrigo, en se cachant derrière des lunettes noires, évoque au téléphone, l'échec de sa pièce de théâtre, après une nuit de cauchemar

34	**TIETA DO AGRESTE (Tieta du Brésil)** **Carlos Diegues** **BRESIL 1996 Couleur**	**Image-spéculaire :** attirée par son neveu avec lequel elle va avoir une liaison, Tieta se regarde dans le miroir et examine ses rides.
37	**OS MATADORES Beto Brant** **BRESIL 1997 Couleur**	**Image-spéculaire :** Au bout de la nuit au cours de laquelle Alfredão et Toninho ont partagé des récits, Alfredão voit dans le miroir du lavabo, Toninho qui pointe son arme pour le tuer. **Miroir-objet :** un miroir brisé dans la chambre où Mucio est assassiné.
38	**A OSTRA E O VENTO (l'huître et le vent)** **Walter Lima Junior** **BRESIL 1997 Couleur**	**Image-spéculaire :** mère et filles se regardent tandis que le père jaloux entre dans la chambre.
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1997 Couleur**	**Image-spéculaire :** Fernando, contre le mur, va entrevoir , grâce à la présence d'un miroir, le visage de Maria, chef du MR8, et croiser son regard.
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé)** **Lirio Ferreira et Paulo Caldas** **BRESIL 1997 Couleur 94 '**	**Image-spéculaire :** a la mort de Padre Cicero et au moment de la rencontre avec Liborio, Benjamin Abrahão se regarde dans le miroir
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles** **BRESIL 1998 Couleur**	**Miroir-objet :** un jeune délinquant vole un miroir et se fait assassiné pour cela. **Image-spéculaire :** Dora se regarde et se met du rouge à lèvre pour repartir à la rencontre de Cesar puis avant de repartir en laissant Josué avec ses frères.
43	**MINUIT** **Walter Salles et Daniel Thomas** **BRESIL 1998 Couleur**	**Image-spéculaire :** Pedro se lave le visage et se regarde pensif. **Miroir-objet :** Pedro a coller un mot de rupture sur le miroir. **Image-spéculaire :** déprimée par la rupture, Maria se regarde dans la glace.
44	**ORFEU Carlos Diegues** **BRESIL 1998 Couleur**	**Image-spéculaire :** Orfeu, désespéré par la mort d'Euridice, se regarde dans le miroir, s'y découvre avec Euridice, avant que le miroir ne se brise.
45	**HANS STADEN** **Luiz Alberto Pereira** **BRESIL-Portugal 1999 Couleur 1'32**	**Miroir-objet :** miroir, objet de troc.

ANNEXE 10 : PASSEPORTS, LAISSER- PASSER ET FRONTIERES : les chemins de l'identité

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**	Billet d'entrée pour assister au match de foot	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
2	**RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB**	Chansons de Samba	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
3	**VIDAS SECAS (sécheresse) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1963 NB**	NEANT	absence de repères spatiaux
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB**	Sacrifice de l'enfant	Frontières géographiques : Enfer du Sertão / Paradis terrestre
7	**MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB**	Expérience sexuelle Sacrifice du mouton	Frontières temporelle : enfance/ Adolescence
8	**A FALECIDA (La décédée)* Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	Devis de son enterrement grandiose	Frontière sociale et temporelle : Accès au monde Pimentel (des riches et respectés) et accès à la mort.
9	**EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1967 NB**	Dollars	Frontière sociale : Accès à l'immeuble interdit aux femmes
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	Contrôle de l'identité	Frontière géographique : Français ou Portugais ?
15	**SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'**	Papier permettant de s'octroyer les terres de São Bernardo	Frontière sociale Accéder à la propriété
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur**	Lettre pour M. Severiano	Frontière sociale : Intégrer la pègre
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski BRESIL 1974 Couleur**	NEANT	absence de repères
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur**	Immortalité de Vadinho	Frontière hors espace-temps temporelles au-delà / Ici-bas
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1980 Couleur**	Chansons	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
22	**GABRIELA Bruno Barreto BRESIL 1982 Couleur**	Etablissement d'un papier d'identité	Frontière sociale Accéder au mariage

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée) Hector Babenco BRESIL 1984 Couleur**	Passeport fourni à Américo	Frontière géographique Quitter le Brésil
24	**QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	Etablissement de l'acte de création d'Overstrud	Frontière sociale Avoir sa propre affaire
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur**	Invitation de Cazuza	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
27	**LAMARCA Sergio Rezende BRESIL 1994 Couleur**	Contrôle d'identité	Frontière sociale Subversif recherché ou pas ?
29	**ALMA CORSARIA** -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB	Livre « Sentiment Occidental »	Frontières hors espace-temps : Ici-bas / Eternité
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine)** -**Walter Salles et Daniela Thomas BRESIL 1995 NB**	Passeport d'Alex	Frontière géographique : Brésil / Portugal
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur**	Avis de remise de peine	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur
37	**OS MATADORES Beto Brant BRESIL 1997 Couleur**	Passeport à la frontière paraguayenne	Frontière géographique : Brésil / Paraguay
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september) Bruno Barreto BRESIL 1997 Couleur**	Avis de recherche = avis de *non* circulation	Frontière sociale : Clandestinité / Emprisonnement
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé) Lirio Ferreira et Paulo Caldas BRESIL 1997 Couleur 94 '**	Laisser - passer de João Liborio	Frontière sociale : Intégration au groupe de cangaceiros
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant BRESIL 1998 Couleur**	Dossier sur Correia	Frontière temporelle : Aujourd'hui / Hier
43	**MINUIT Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur**	« Remise de peine » (mission à accomplir)	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur

ANNEXE 10 A: regroupement des tableaux en fonction du type de frontière

Tableau 1 : frontières géographiques, attention danger.

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**	Billet d'entrée pour assister au match de foot	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
2	**RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB**	Chansons de Samba	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB**	Sacrifice de l'enfant	Frontières géographiques : Enfer du Sertão / Paradis terrestre
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	Contrôle de l'identité	Frontière géographique : Français ou Portugais ?
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée) Hector Babenco BRESIL 1984 Couleur**	Passeport fourni à Américo	Frontière géographique Quitter le Brésil
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine) -Walter Salles et Daniela Thomas BRESIL 1995 NB**	Passeport d'Alex	Frontière géographique : Brésil / Portugal
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur**	Avis de remise de peine	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur
37	**OS MATADORES Beto Brant BRESIL 1997 Couleur**	Passeport à la frontière paraguayenne	Frontière géographique : Brésil / Paraguay
43	**MINUIT/ O PRIMEIRO DIA Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur**	« Remise de peine » (mission à accomplir)	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur

Tableau 2 : les frontières temporelles, un regard sur le passé.

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
7	**MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB**	Expérience sexuelle Sacrifice du mouton	Frontières temporelle : enfance/ Adolescence
8	**A FALECIDA (La décédée)* Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	Devis de son enterrement grandiose	Frontière sociale et temporelle : Accès au monde Pimentel (des riches et respectés) et accès à la mort.
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant BRESIL 1998 Couleur**	Dossier sur Correia	Frontière temporelle : Aujourd'hui / Hier

Tableau 3 : les frontières hors espace - temps, une conception joyeuse et ludique de la vie qui tente de masquer la hantise de la mort.

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur**	Immortalité de Vadinho	Frontière hors espace-temps temporelles au-delà / Ici-bas
29	**ALMA CORSARIA** -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB	Livre « Sentiment Occidental »	Frontières hors espace-temps : Ici-bas / Eternité

Tableau 4 : les frontières sociales : difficultés, illusions ou prix élevé à payer.

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
8	**A FALECIDA (La décédée)* Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	Devis de son enterrement grandiose	Frontière sociale et temporelle : Accès au monde Pimentel (des riches et respectés) et accès à la mort.
15	**SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'**	Papier permettant de s'octroyer les terres de São Bernardo	Frontière sociale Accéder à la propriété
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur**	Lettre pour M. Severiano	Frontière sociale : Intégrer la pègre
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1980 Couleur**	Chansons	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
22	**GABRIELA Bruno Barreto BRESIL 1982 Couleur**	Etablissement d'un papier d'identité	Frontière sociale Accéder au mariage
24	**QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	Etablissement de l'acte de création d'Overstrud	Frontière sociale Avoir sa propre affaire
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur**	Invitation de Cazuza	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
27	**LAMARCA Sergio Rezende BRESIL 1994 Couleur**	Contrôle d'identité	Frontière sociale Subversif recherché ou pas ?

ANNEXE 10 B : regroupement des tableaux en fonction du type de passeport ou laissez-passer

Tableau 1 : passeport et identité de papier, fragilités de l'identité

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
22	**GABRIELA Bruno Barreto** **BRESIL 1982 Couleur**	Etablissement d'un papier d'identité	Frontière sociale Accéder au mariage
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée)** **Hector Babenco** **BRESIL 1984 Couleur**	Passeport fourni à Américo	Frontière géographique Quitter le Brésil
27	**LAMARCA Sergio Rezende** **BRESIL 1994 Couleur**	Contrôle d'identité	Frontière sociale Subversif recherché ou pas ?
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine)** **-Walter Salles et Daniela Thomas** **BRESIL 1995 NB**	Passeport d'Alex	Frontière géographique : Brésil / Portugal
37	**OS MATADORES Beto Brant** **BRESIL 1997 Couleur**	Passeport à la frontière paraguayenne	Frontière géographique : Brésil / Paraguay

Tableau 2 : laissez-passer symbolique « anonyme » :

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos** **BRESIL 1955 NB**	Billet d'entrée pour assister au match de foot	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond)** **Glauber Rocha** **BRESIL 1963 NB**	Sacrifice de l'enfant	Frontières géographiques : Enfer du Sertão / Paradis terrestre
7	**MENINO DO ENGENHO** **(L'enfant de la plantation)** **Walter Lima Junior** **BRESIL 1965 NB**	Expérience sexuelle Sacrifice du mouton	Frontières temporelle : enfance/ Adolescence
9	**EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1967 NB**	Dollars	Frontière sociale : Accès à l'immeuble interdit aux femmes

Tableau 3 : laissez-passer symbolique « nominatif »

Tableau 3 a : Chansons et autres créations artistiques

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
2	**RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB**	Chansons de Samba	Frontières géographiques : Bidonville / Quartiers résidentiels
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1980 Couleur**	Chansons	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur**	Invitation de Cazuza (chansons)	Frontière sociale Accéder à la reconnaissance
29	**ALMA CORSARIA** -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB	Livre « Sentiment Occidental »	Frontières hors espace-temps : Ici-bas / Eternité

Tableau 3 b : Avis, devis, actes...

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
8	**A FALECIDA Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	Devis de son enterrement grandiose	Frontière sociale et temporelle : Accès au monde Pimentel (des riches et respectés) et accès à la mort.
15	**SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'**	Papier permettant de s'octroyer les terres de São Bernardo	Frontière sociale Accéder à la propriété
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	Etablissement de l'acte de création d'Overstrud	Frontière sociale Avoir sa propre affaire
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur**	Avis de remise de peine	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant BRESIL 1998 Couleur**	Dossier sur Correia	Frontière temporelle : Aujourd'hui / Hier
43	**MINUIT Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur**	« Remise de peine » (mission à accomplir)	Frontière géographique (topographique) : Prison / Extérieur

Tableau 3 c : Lettres

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur**	Lettre pour M. Severiano	Frontière sociale : Intégrer la pègre
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
24	**QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur**	Lettre d'affranchissement	Frontière sociale Accéder à la liberté
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé) Lirio Ferreira et Paulo Caldas BRESIL 1997 Couleur 94 '**	Laisser - passer de João Liborio	Frontière sociale : Intégration au groupe de cangaceiros

Tableau 3 d : Caractéristiques personnelles

	FILM	PASSEPORT et LAISSER - PASSER	FRONTIERES
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	Contrôle de l'identité	Frontière géographique : Français ou Portugais ?
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur**	Immortalité de Vadinho	Frontière hors espace-temps temporelles au-delà / Ici-bas

ANNEXE 11 : VALISES ET OBJETS METAPHORIQUES : les chemins de l'identité

	FILM	VALISE	OBJET METAPHORIQUE
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**	Des cacahouètes	Le lézard Catarina qui est dévoré au zoo, tandis que Paulinho est expulsé
2	**RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB**	Des chansons	Les papiers (les chansons) tombées sur la voie ferrée tandis que Espirito agonise
3	**VIDAS SECAS (sécheresse) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1963 NB**	Affaires familiales	Les nouvelles chaussures vernies dans lesquelles Fabiano et Vitoria ont du mal à marcher
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond) Glauber Rocha BRESIL 1963 NB**	Le destin et le foi	La croix et l'épée de Sebastião et Corisco
5	**OS FUZIS (Les fuzils) Ruy Guerra BRESIL 1963 NB 123mn**	Les oignons	Les fusils des militaires et les oignons pourris que transporte Gaucho
6	**O DESAFIO (Le défi) Paulo Cezar Saraceni BRESIL 1965 NB**	Le souvenirs et les illusions	Les livres (de Ada, chez le collègue, chez Marcelo)
7	**MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB**	Les pertes et ruptures	L'arbre (première expérience sexuelle de Carlos)
8	**A FALECIDA Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	L'idée de la mort sublime	Le cercueil luxueux que désire commander Zulmira pour son propre enterrement
9	**EL JUSTICEIRO Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1967 NB**	Le milieu duquel vient El Jus	Le smoking qu'El Jus tente de récupérer
11	**O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes) Glauber Rocha BRESIL 1969 NB**	Les regrets d'Antonio das Mortes	
12	**MACUNAÏMA Joaquim Pedro de Andrade BRESIL 1969 Couleur 100'**	Son identité changeante et fragile	Eau qui blanchit la peau de l'Indien noir, Macounaîma
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	Sa nationalité	La poudre que les Indiens désirent et que Jean prétend pouvoir avoir
15	**SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'**	Un délire mégalomaniaque et jaloux	La terre de São Bernardo faisant de Paulo Honorio un propriétaire
16	**JOANA FRANCESA (Jeanne la Française) Carlos Diegues BRESIL 1973 Couleur**	Le gramophone	Le rocking chair de Dona Olimpia que s'approprie Joana

	FILM	VALISE	OBJET METAPHORIQUE
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur**	L'amulette	L'amulette qui rend Gabriel invulnérable
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski BRESIL 1974 Couleur**	Des formules toutes faites	Le camion de Tião sur lequel il colle les belles formules à la gloire du pays
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur**	Une conception joyeuse de l'amour et de la mort	La roulette fétiche de Vadinho
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues BRESIL 1976 Couleur**	Sa couleur et son statut	Robe de dame de la cour et chaussure que porte Xica
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1980 Couleur**	Des chansons	Nouveaux vêtements et chaussures
22	**GABRIELA Bruno Barreto BRESIL 1982 Couleur**	Des idées arrêtés et des traditions (Nacib)	Nouveaux vêtements et chaussures (de Gabriel et de l'amant de Gloria)
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée) Hector Babenco BRESIL 1984 Couleur**	Une conscience douloureuse	La nourriture que Molina partage avec Valentin
24	**QUILOMBO Carlos Diegues BRESIL 1984 Couleur**	L'idée d'un ailleurs	La croix arrachée et adoptée par un esclave
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	Les objets importés	Le smoking taché de Max
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur**	Idée d'une vie meilleure	Le saxophone de Vinicius, souffle annonciateur de l'existence du soleil.
27	**LAMARCA Sergio Rezende BRESIL 1994 Couleur**	Idée d'un monde plus juste	Le livre de Tolstoi que lit Lamarca dans le désert
28	**CARLOTA JOAQUINA Carla Camurati BRESIL 1994 Couleur**	Idée de sa toute puissance	La banque du Brésil que fonde le roi et 365 paires de chaussures de Carlota
29	**ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB**	Souvenir d'une vie	Le « sentiment occidental » qu'éprouvent les deux amis
30	**SABADO Ugo Giorgetti BRESIL 1995 Couleur**	Une conception du Brésil	L'uniforme SS trouvé par le gardien de l'immeuble qui en ignore le sens
31	**O QUATRILHO Fabio Barreto BRESIL 1995 Couleur**	Le désir de conquête et de réussite	Les photos finales de familles recomposées
32	**CINEMA DE LAGRIMAS (Cinéma des larmes) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1995 Couleur**	Une interrogation sur le suicide	Le cinéma mexicain, parole moralisatrice qu'entend Rodrigo

	FILM	VALISE	OBJET METAPHORIQUE
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine) -Walter Salles et Daniela Thomas BRESIL 1995 NB**	Ses rêves et ses deuils Des diamants dans un violon	Le passeport et le violon bourré de diamant dont hérite un aveugle
34	**TIETA DO AGRESTE (Tieta du Brésil) Carlos Diegues BRESIL 1996 Couleur**	La panoplie de l'importance	La perruque , le portable et la voiture de sport de Tieta
35	**CORISCO E DADA Rosemberg Cariry BRESIL 1996 Couleur**	Rêve d'un ailleurs tranquille où la descendance puisse survivre	Les bêtes mortes du Sertão
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur**	Souvenirs et explications	La crois qu'Olivia offre à Teodoro
37	**OS MATADORES Beto Brant BRESIL 1997 Couleur**	Un savoir et un pouvoir faire Un contrat	L'arme moderne de Toninho
38	**A OSTRA E O VENTO (l'huître et le vent) Walter Lima Junior BRESIL 1997 Couleur**	Des obsessions	La robe et le journal intime de Marcela
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september) Bruno Barreto BRESIL 1997 Couleur**	Une idéologie et des rêves : rendre le Brésil plus juste	La télévision comme média d'influence
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé) Lirio Ferreira et Paulo Caldas BRESIL 1997 Couleur 94 '**	Un projet : filmer les cangaceiros	Le film réalisé et censuré d'Abrahão
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant BRESIL 1998 Couleur**	Le passé	La photo de Correia que détient Miguel
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles BRESIL 1998 Couleur**	La quête du père	La toupie de Josué
43	**MINUIT/ O PRIMEIRO DIA Walter Salles et Daniel Thomas BRESIL 1998 Couleur**	La désaffection et la foi	Le téléphone cassé par Maria qui désespère de ne pouvoir joindre Pedro
44	**ORFEU Carlos Diegues BRESIL 1998 Couleur**	Un rêve et des chansons	Le déguisement du carnaval

Tableau 11a : l'objet métaphorique comme parole du devenir du personnage

	Films	Objets métaphoriques
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**	Le lézard de Paulinho qui se fait dévorer par le serpent tandis que lui se expulser du zoo
2	**RIO ZONA NORTE (Rio Zone Nord) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1957 NB**	Les chansons d4espirito Soares, échouées sur les rails du train tandis qu'il agonise
18	**IRACEMA UMA TRANSA AMAZONICA (Iracema) Jorge Bodanski BRESIL 1974 Couleur**	Le camion de Tião sur lequel prennent place des slogans à la gloire du pays.
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	Le complet de Max taché d'une graisse difficile à nettoyer.
26	**UM TREM PARA AS ESTRELAS (Rio Zone) Carlos Diegues BRESIL 1987 Couleur**	Le saxophone de Vinicius, lui permettant d'annoncer l'existence du soleil.
29	**ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB**	Le livre « Sentiment occidental » racontant la vie de Torres et Xavier.
34	**TIETA DO AGRESTE (Tieta du Brésil) Carlos Diegues BRESIL 1996 Couleur**	La décapotable, la perruque blonde, le téléphone portable faisant de Tieta l'image de la réussite.
35	**CORISCO E DADA Rosemberg Cariry BRESIL 1996 Couleur**	Les animaux affamés du Sertão que croisent, sur leur chemin, Corisco et Dada.
36	**O CANGACEIRO Anibal Massaini Neto BRESIL 1997 Couleur**	La croix d'Olivia offerte à Téodoro qui s'en ira bientôt vers la mort.
37	**OS MATADORES Beto Brant BRESIL 1997 Couleur**	L'arme moderne et automatique de Toninho qui se prépare à tuer Alfredão.
38	**A OSTRA E O VENTO (l'huître et le vent) Walter Lima Junior BRESIL 1997 Couleur**	La robe, l'huître et le journal intime de Marcela qui racontent sa féminité
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles BRESIL 1998 Couleur**	La toupie de Josué qui condamne la mère à mort et qui marque l'accueil de Josué chez ses demi-frères.
44	**ORFEU Carlos Diegues BRESIL 1998 Couleur**	Le déguisement de carnaval, refuge d'Euridice et d'Orfeu.

Tableau 11b : l'objet métaphorique comme parole du rêve du personnage

	Films	Objets métaphoriques
3	**VIDAS SECAS (sécheresse) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1963 NB**	Les chaussures vernies et le lit en cuir comme symbole d ' »humanité »
7	**MENINO DO ENGENHO (L'enfant de la plantation) Walter Lima Junior BRESIL 1965 NB**	l'arbre qui sert d'objet sexuel à Carlos et qui symbolise l'enracinement d'un déraciné, orphelin de mère.
14	**COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCES (Qu' il était bon mon petit Français) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1971 couleur**	La poudre pour faire la guerre et vaincre les Tupininquins.
15	**SAO BERNARDO Leon Hirszman BRESIL 1972 Couleur 110'**	La terre comme symbole de maîtrise
16	**JOANA FRANCESA (Jeanne la Française) Carlos Diegues**	Le rocking chair associé à Olimpia et réinvesti par Joana

	BRESIL 1973 Couleur	

	Films	Objets métaphoriques
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1974 Couleur**	L'amulette qui empêche de mourir
20	**XICA DA SILVA Carlos Diegues** **BRESIL 1976 Couleur**	La robe et les chaussures blanches comme symbole d'affranchissement.
21	**NA ESTRADA DA VIDA Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1980 Couleur**	Les vêtements et les chaussures comme premiers objets marquant la fin de la pauvreté
22	**GABRIELA Bruno Barreto** **BRESIL 1982 Couleur**	Les vêtements et les chaussures comme premiers objets marquant la fin de la pauvreté
28	**Carlota Joaquina Carla Camurati** **BRESIL 1994 Couleur**	La banque du Brésil fondé par le Roi pour exploiter encore davantage les richesses du Brésil
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé)** **Lirio Ferreira et Paulo Caldas** **BRESIL 1997 Couleur 94 '**	Le film réalisé sur les cangaceiros puis censuré.

Tableau 11c : l'objet métaphorique comme parole de la problématique identitaire du personnage

	Films	Objets métaphoriques
4	**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le dieu noir et le diable blond)** **Glauber Rocha** **BRESIL 1963 NB**	La croix (la foi) et l'épée (la violence) qui se trouvent sur le chemin de Manoel.
5	**OS FUZIS (Les fuzils)** **Ruy Guerra** **BRESIL 1963 NB 123mn**	Les fusils qui gardent l'épicerie contre le peuple affamé.
6	**O DESAFIO** **(Le défi)** **Paulo Cezar Saraceni** **BRESIL 1965 NB**	Les livres qui peuplent les lieux d'habitation d'un peuple qui s'interroge
8	**A FALECIDA (La décédée)*** **Leon Hirszman** **BRESIL 1965 NB 85'**	Le cercueil luxueux désiré par Zulmira pour que tous l'envient.
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1976 Couleur**	La roulette comme figurative de la vie de Vadinho.
23	**BEIJO DA MULHER ARANHA (Le baiser de la femme araignée)** **Hector Babenco** **BRESIL 1984 Couleur**	La bonne nourriture (soi-disant apportée par la mère de Molina) partagée par Molina et Valentin à mesure qu'ils se rapprochent.
24	**QUILOMBO Carlos Diegues** **BRESIL 1984 Couleur**	La croix dérobée par un esclave à un militaire hollandais mort.
27	**LAMARCA Sergio Rezende** **BRESIL 1994 Couleur**	Le livre de Tolstoi perdu dans le désert. Que peut le savoir ?
30	**SABADO Ugo Giorgetti** **BRESIL 1995 Couleur**	L'uniforme SS trouvé puis porté par ignorance, par le gardien de l'immeuble.

	Films	Objets métaphoriques
31	**O QUATRILHO Fabio Barreto** **BRESIL 1995 Couleur**	Les photos finales, qui comme les cartes du jeu « Quatrilho » font état de nouvelles associations.
32	**CINEMA DE LAGRIMAS (Cinéma des larmes)** **Nelson Pereira Dos Santos** **BRESIL 1995 Couleur**	Les films moralisateurs mexicains et argentins dans lesquels Rodrigo cherche le sens du suicide de sa mère.
33	**TERRA ESTRANGEIRA (Terre lointaine)** -**Walter Salles et Daniela Thomas** **BRESIL 1995 NB**	Le passeport (vendu à bas prix) et le violon bourré de diamants (trafiqué, dérobé et donné à un aveugle)
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september)** **Bruno Barreto** **BRESIL 1997 Couleur**	La télévision comme symbole de la puissance de la parole et de la propagande.
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant** **BRESIL 1998 Couleur**	La photo que Miguel possède de Correia, le tortionnaire du passé et qui constitue le point de départ à la vengeance.
43	**MINUIT/ O PRIMEIRO DIA** **Walter Salles et Daniel Thomas** **BRESIL 1998 Couleur**	Le téléphone cassé dans un monde qui a du mal à communiquer.

ANNEXE 12 : FIGURES DU JEU

(principaux filmes d'où peuvent être extrait les figures du jeux) :

	Films	Figures du jeu
1	**RIO 40° Nelson Pereira dos Santos BRESIL 1955 NB**	Quinca veut monter un **ring de combat de coq** Les hommes du bidonvilles dépensent leur argent en partie de **cartes** Le **match de foot** auquel Waldomiro assiste avant de se faire expulser
3	**VIDAS SECAS (sécheresse) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1963 NB**	Fabiano se trouve malgré lui entraîner a jouer une **partie de carte** perdante
5	**OS FUZIS (Les fuzils) Ruy Guerra BRESIL 1963 NB 123mn**	**Pari** sur **jeu de remontage d'arme** Les militaires jouent **aux cartes** puis parient sur **un jeu de tir** de carabine ayant pour conséquence la mort d'un paysan
8	**A FALECIDA (La décédée)* Leon Hirszman BRESIL 1965 NB 85'**	**Jeux de billard** d'Antonio et ses amis. **Match de foot** commenté et attendu par tous. « **jeux de la bête »** (la fille d'un grand patron de cette loterie est décédée)
11	**O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes) Glauber Rocha BRESIL 1969 NB**	**Jeux de billard** entre le Professeur et Matos
12	**MACUNAÏMA Joaquim Pedro de Andrade BRESIL 1969 Couleur 100'**	**La loterie cannibale** de la famille de Venceslau
17	**AMULETO DE OGUM (L'amulette d'Ogum) Nelson Pereira Dos Santos BRESIL 1974 Couleur**	**« Jeu de la bête »** (déguisé en vendeur de loterie animale, Chico, un tueur se prépare à tuer un homme)
19	**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (Dona Flor et ses deux maris) Bruno Barreto BRESIL 1976 Couleur**	**Jeux de la roulette** qu'affectionne Vadinho au Casino **Jeux de la bête** qu'affectionne également Vadinho.
25	**A OPERA DO MALANDRO Ruy Guerra BRESIL 1986 Couleur**	**Jeu de Billard** entre Max et un ami
29	**ALMA CORSARIA -Carlos Reichenbach (Ame Corsaire) BRESIL 1994 Couleur et NB**	Partie **de foot** entre les amis de Torres et Xavier alors adolescents
30	**SABADO Ugo Giorgetti BRESIL 1995 Couleur**	Partie de **foot** entre les enfants et adolescents en haut de l'immeuble
31	**O QUATRILHO Fabio Barreto BRESIL 1995 Couleur**	**Jeux de carte** donnant le titre au film
34	**TIETA DO AGRESTE (Tieta du Brésil) Carlos Diegues BRESIL 1996 Couleur**	**Jeux de billard** entre hommes **Jeux de dames** entre Leonora et Ascanio : un prélude amoureux
37	**OS MATADORES Beto Brant BRESIL 1997 Couleur**	**jeu de billard** dans le bar du tueur à gage Mucio alors proxénète
39	**O QUE E ISSO COMPANHEIRO (Four days in september) Bruno Barreto BRESIL 1997 Couleur**	L'ambassadeur retenu en otage est libéré devant le stadium à la sortie d'un **match de foot important.**
40	**BAILE PERFURMADO (Bal Parfumé) Lirio Ferreira et Paulo Caldas BRESIL 1997 Couleur 94 '**	**Partie de carte** de Lampião et João Liborio **Pari** de Benjamin Abrahão
41	**ACAO ENTRE AMIGOS (l'engagement) Beto Brant BRESIL 1998 Couleur**	**Jeux de Hasard** (combats de coqs, billard...) qu'affectionne le tortionnaire Correia
42	**CENTRAL DO BRASIL Walter Salles BRESIL 1998 Couleur**	Partie de **foot** entre Josué et ses deux demi-frères.
44	**ORFEU Carlos Diegues BRESIL 1998 Couleur**	**Jeux de la pièce dans la paume** entre Lucinho et Euridice pour décider du destin du violeur

ANNEXE 13 : IDENTITES A L'EPREUVE DES LIEUX, DES EVENEMENTS ET DES RENCONTRES

Tableau 13 a : Répartition du corpus en fonction des types de lieux où se déroule la diégèse

Types de lieux	Films
Sertão	Vidas Secas, Deus e o Diabo..., Os Fuzils, O Dragão da maldade....Gabriela, Lamarca, Corisco e Dada, O Cangaceiro, Baile Perfumado, Central do Brasil,
La grande ville	Rio 40°, Rio Zona Norte, O Desafio, A Falecida, El Justiceiro, , Terre em Transe, Macunaïma, Matou a familia..., Amuleto de Ogum, Na Estrada da Vida, O Beijo da mulher Aranha, A Opera do Malandro, Um trem para as Estrelas, Lamarca, Alma Corsaria, Sabado, Cinéma de Lagrimas, Terra Estrangeira, O Cangaceiro, Os matadores, O Que é Isso Companheiro, Baile Perfumado, Ação entre Amigos, Central do Brasil, Minuit
Le Bidonville	Rio 40°, Rio Zona Norte, O Amuleto de Ogum, Minuit, Orfeu
Le village	Menino de Engenho, Terre em Transe, Matou a familia..., São Bernardo, Joana Francesa, Amuleto de Ogum, Dona Flor, Xica da Silva, Gabriela, Quilombo, Lamarca, O Quatrilho, Tieta do Agreste, Os Matadores, Baile Perfumado, Ação entre Amigos, Central do Brasil
La forêt	Macunaïma, Como era Gostoso..., Iracema, Hans Staden

Tableau 13 b **Répartition du corpus en fonction** des types d'événements **moteurs qui se déroulent dans la diégèse**

	Types d'événements	Films
1. L'homme face à la mort	• Difficulté quotidienne (l'homme en survie)	Rio 40°, Rio Zona Norte, Vidas Secas, Deus e O Diabo, Os Fusils, O Dragão da maldade..., Iracema, Minuit,
	• Fuite et exil (l'homme en survie)	Deus e O Diabo, Como era Gostoso..., Quilombo, Terra Estrangeira, Tieta do Agreste, Corisco e Dada, O Cangaceiro, Baile Perfumado, Central do Brasil, Minuit,Hans Staden (cf. tableau 13c)
	• La perte d'autrui (la mort éprouvée)	Rio 40°, Como era Gostoso..., Menino de Engenho, A Falecida, Matou a familia..., O Amuleto de Ogum, Sabado, Os Matadores, A Ostra e o Vento, Central do Brasil, Minuit, Orfeu Hans Staden
	• La mort niée	O Amuleto de Ogum, Dona Flor..., Alma Corsaria, Orfeu

	Types d'événements	Films
2. L'homme face à sa conscience politique **3. L'homme face à sa condition psychosociale**	• Les prises de consciences politiques • L'ascension sociale ou le devenir autre	Os fuzils, O Desafio, El Justiceiro, Terre em transe, O Dragão da maldade... O Beijo da Mulher Aranha, Quilombo, Lamarca, O Que é Isso Companheiro, Ação entre Amigos, Joana Francesa Macounaïma, São Bernardo, O Beijo da Mulher Aranha Xica da Silva, Na Estrada da Vida, A Opera do Malandro, O Quatrilho Cinéma de Lagrimas, Baile Perfumado, Minuit,

Tableau 13 c : un événement particulier : la rupture

La rupture : pertes d'identité et réélaboration identitaire

		RUPTURES			
FILMS		**Les expulsés**	**Les déracinés**	**Les dépossédés**	**PERTE D'IDENTITE ET REELABORATION D'IDENTITE**
2	**Rio Zona Norte (1957)**			Espirito	Perte de sa musique préfigure la perte de sa vie : il tombe du train tandis que ses chansons volent sur la voie. *« il n'a pas d'identité »*
3	**Vidas Secas (1963°**	La famille de Fabiano	La famille de Fabiano	Les enfants	Rupture spatiale incessante ⇒ la réflexion de Vitoria *« on est pas des bêtes, si ? »*
4	**Deus e oDiado.. (1963)**		Manoel et Rosa		Déracinement du village auquel ils appartiennent ⇒ la quête identitaire de Manoel : à travers le mysticisme puis à travers la violence du cangaço. *»je ne me souviens plus de rien, ni du jour, ni de la nuit »*
5	**Os Fuzis (1963)**			Le peuple et Gaucho (rupture avec l'armée)	Rupture avec l'uniforme⇒ *« il a abandonné l'uniforme, il a beaucoup changé, les gens changent »* (d'oppresseur, il devient défenseur du peuple)
6	**O desafio (1965)**			Ada et Marcelo (du lien amoureux)	Rupture sentimentale ⇒ quête identitaire politique de Marcelo, qui hésite entre agir ou se replier sur lui-même (*« mes sentiments pour toi n'ont pas changé, c'est moi qui suis différent »)* et personnelle d'Ada qui rejette son milieu *« moi aussi je suis confuse »*
7	**O Ménino de engenho (1965)**		Carlos	Carlos	Perte de la mère ⇒ nouvelle appartenances familiales au sein desquelles Carlos grandit en intégrant les ruptures incessantes à la vie. *« il a grandit ! »*
8	**A Falecida (1965)**			Zulmira (d'un lien amoureux)	Regard de Glorinha sur la relation extra-conjugale de Zulmira ⇒ rupture, maladie et désir de mort. *« je suis une autre »*
11	**O dragao da maldade..(1969)**			Laura	Perte de Matos que Laura a assassiné ⇒ errance psychologique et spatiale de Laura.
12	**Macunaïma (1969)**			Macunaima	Différentes pertes identitaires : sa couleur (⇒ il devient blanc, *»il lui a suffit de devenir blanc pour devenir raciste »*) son porte-bonheur (se déguise en femme pour le récupérer) sa famille (devient l'ami d'un perroquet) Dépossession finale de sa pierre porte-bonheur ⇒ anéantissement identitaire : il sera dévoré par le monstre du lac. *»c'était pas une femme mais une iara mangeuse d'homme »*

FILMS		RUPTURES			PERTE D'IDENTITE ET REELABORATION D'IDENTITE
		Les expulsés	Les déracinés	Les dépossédés	
14	**Como era gostoso meu frances(1971**		Le Français		Rupture avec son milieu européen ⇒ acculturation du Français qui adopte l'apparence indienne.
16	**Joana Francesa (1973)**		Joana	Aureliano et ses enfants	Rupture avec son pays d'origine ⇒ Joana devient tenancière de bordel. Rupture avec São Paulo ⇒ Joana devient la gardienne de l'honneur et la moralité de Santa Rita
17	**O amuleto de Ogum (1974)**		Gabriel	Gabriel	Déraciné du Nordeste ⇒ Gabriel devient un homme de la pègre.(se déguise en aveugle) Rupture avec la pègre ⇒ appartenance au milieu mystique.
20	**Xica da Silva (1976)**		Les esclaves	Xica J.Fernandes	Rupture avec J.Fernandes ⇒ renoncer aux grandeurs et redevenir simple esclave en fuite pour Xica *« sans João Fernandes Xica da Silva n'existe plus, elle n'est plus qu'un lointain souvenir ... »*
21	**Na estrada da Vida (1980)**		Zé Rico et Milionario		Déracinement ⇒ nouvelles identités pour les protagonistes qui deviennent célèbres : différents noms : *Romeu/Bentão/Milionario* et *Cabeludo/Chorão/Zé Rico* témoignent de ruptures - musicales - et recherches identitaires.
26	**Um trem para as estrelas (1987)**			Vinicius	Rupture avec Nicia ⇒ prise de conscience identitaire chez Vinicius : *« je ne suis pas celui qui fait le soleil se lever, mais je suis celui qui annonce son existence »*
27	**Lamarca (1994)**		Famille de Lamarca, Lamarca		Rupture militaire pour Lamarca : d'oppresseur potentiel, il devient défenseur du peuple : *« il était un des nôtres » « tu serais considéré comme traître »*
28	**Carlota Joaquina (1994)**		Carlota et Joao	Carlota (de Fernando)	Rupture avec Fernando⇒ Carlota devient une meurtrière. *« Elle n'est pas belle, elle n'est plus jeune, elle n'a aucune majesté »)* Rupture avec le Brésil⇒ Carlota devient folle et est enfermée et se suicide .
31	**O Quatrilho (1995)**		les Italiens	les conjoints	Déracinement ⇒ nouvelle élaboration de couple (chacun part avec le conjoint de l'autre). *»On dirait le jeu du Quatrilho : chacun, cartes en main cherche un nouveau partenaire »*
32	**Cinéma das lagrimas (1995)**			Rodrigo	Rupture professionnelle (l'échec de sa pièce) ⇒ dépression et souvenir du suicide de sa mère ⇒ voyage au Mexique, ⇒ découverte de la véritable identité de sa mère (prostituée). *« Dieu punit les enfants des péchés des parents ».*
33	**Terra Estrangeira (1995)**		Alex, Miguel Paco, Loli...	Paco et Alex	Déracinement ⇒ nouvelles identités (nouveaux liens pour Paco et Alex), et pertes identitaires (mort de Miguel et Paco) « *Plus le temps passe plus je me sens étrangère ici ».*
34	**Tieta do Agreste (1996)**	Tieta		Tieta	Retour dans son village natal met à jour une nouvelle identité de Tieta, d'abord visible au niveau de l'apparence. *« Elle n'était pas brune ? »*
35	**Corisco et Dada (1996)**		Dada	Les parents de Dada Dada	Rupture avec le milieu familial ⇒ identité de *cangaceira* pour Dada.
37	**Os matadores (1997)**		Mucio	Hélena et Carneiro	Déracinement de Mucio le fait passer de proxénète à tueur à gages dans un pays où sans cesse il réaffirme son identité, *« je ne suis pas Bolivien, je suis Paraguayen ».*
38	**A ostra e o Vento (1997)**	José et Roberto	Roberto	Marcela (de sa mère, de Daniel, et de sa raison) Roberto (du contrôle de son corps)	Suite de dépossession de Marcela⇒ perte de son identité et éclosion de la folie meurtrière. *« ah mon journal, je ne me souviens de riens en dehors de l'île... »' « T'en va pas Daniel, si tu t'en vas, c'est comme si je mourrais »*
40	**Baile Perfumado (1997)**		Benjamin Abrahão	Benjamin, Lampiéao Zé de Zito	Déracinement transforme Jamil Ibrahim en Benjamin Abrahão. *« Moi, Jamil Ibrahim, je jure de réussir... »*

FILMS		RUPTURES			PERTE D'IDENTITE ET REELABORATION D'IDENTITE
		Les expulsés	Les déracinés	Les dépossédés	
42	Central do Brasil (1998)		Josué et Dora	Josué de sa mère et sa toupie)	Déracinement et dépossession d'un lien familial ⇒ nouvelle appartenance familiale pour Josué, reconstruction du passé pour Dora. *» moi aussi, mon père me manque, tout me manque ....»*
43	Minuit (1998)			Maria (de Pedro) José (du langage des sons)	Rupture sentimentale ⇒ dépression et désir de mort *« je suis perdue, désorientée »* (pour Maria) et rupture de milieu ⇒ nouvelle identité pour João « *le tueur devient sauveur ».*
45	Hans Staden (1999) L.A.Pereira		Hans		Rupture avec le milieu Européen⇒ nouvelles stratégies identitaire, chez Hans, en vue de survivre.

Tableau 13d: Répartition du corpus en fonction des types de rencontres essentielles, qui se déroulent dans la diégèse

Types de Rencontres	Films
Le passeur (ou le maître : celui qui délivre un message)	Deus e o Diabo..., Os Fusils, Terre em Transe, O Dragão da Maldade...Joana Francesa, Quilombo, Lamarca, Minuit
L'amoureux (se)	A Falecida, O Dragão da Maldade...Dona Flor, Xica da Silva, Gabriela, Lamarca, O Quatrilho, Terra Estrangeira, Tieta do Agreste, O Cangaceiro, A Ostra e o Vento, Minuit, Orfeu
L'ami (e)	Na Estrada da vida, O Beijo da Mulher Aranha, Cinéma de Lagrimas, Baile Perfumado, Central do Brasil,

Tableau 13e : rencontre et remaniement identitaire :

FILMS		LA RENCONTRE	REMANIEMENT IDENTITAIRE
4	Deus e oDiado.. (1963)	Manoel et Sebastião Manoel et Corisco	⇒ Manoel devient fervent disciple du mystique Sebastião ⇒ Manoel devient fervent disciple du violent cangaceiro.
5	Os Fuzis (1963)	Mario et Gaucho	⇒ Mario s'interroge sur ses choix - que Gaucho a rejeté - *« on aurait pas du tuer ces gens, c'était des gens bien, c'est drôle, ils disaient que la terre était à eux »* (M) *« moi j'ai des oignons pourris, mais toi tu as l'uniforme pourri »* (G)
8	A Falecida (1965)	Zulmira et Glorinha	⇒ Zulmira s'interroge sur ses actes - que Glorinha réprouve - *« Et si j'avais envie d'imiter Glorinha ? »*
11	O dragao da maldade..(1969)	Antonio das Mortes et Santa	⇒ Antonio das Mortes s'interroge et renonce à ce qu'il pensait être une mission.

FILMS		LA RENCONTRE	REMANIEMENT IDENTITAIRE
16	**Joana Francesa (1973)**	Joana et Olimpia	⇒ Joana veut devenir ce qu'Olimpia veut qu'elle soit.
20	**Xica da Silva (1976)**	Xica et João Fernandes	⇒ Xica accède à tous les privilèges d'une grande dame de la cour
22	**Gabriela (1982)**	Gabriela et Nacib	⇒ Nacib intègre sans plus le condamner, le désir féminin
23	**O Beijo da Mulher Aranha**	Molina et Valentin	⇒ Molina exécutera un acte d'engagement politique Valentin vivra un acte homosexuel par affection pour Molina
27	**Lamarca**	Lamarca et la femme arabe	⇒ Prise de conscience politique de Lamarca
28	**Carlota Joaquina**	Carlota et Fernando	⇒ Carlota reconsidère son racisme vis-à-vis des Noirs
29	**Alma Corsaria**	Rivaldo et Torres	⇒ influences mutuelles jusqu'à la mort en matière de goût, politique et façon d'être
32	**Cinema des Laremes**	Rodrigo et Yves	⇒ Rodrigo gagne la clé de son passé et peut alors devenir autre.
33	**Terra Estrangeira**	Paco et Alex	⇒Paco sera capable d'affronter son trac Alex de forcer les barrières qui l'emprisonnent
36	**O Cangaceiro**	Olivia et Teodoro	⇒ Teodoro va rompre avec le milieu des cangaceiros
42	**Central do Brasil**	Dora et Josué	⇒ Dora se réconcilie avec son passé Josué trouve une famille
43	**Minuit**	João et Maria	⇒ Maria est sauvée par João João, le tueur, accède à l'identité de sauveur
44	**Orfeu**	Orfeu et Euridice	⇒ immortalité

ANNEXE 14 : CONSTITUTION DES GRILLES POUR LE RECUEIL DE DONNEES DE DEPART

Tableau 14a **: grille d'observation descriptive**

A partir de l'exploration sémantique du mot « étranger » :

FILM	PERSONNAGE ETRANGER		LANGUE ETRANGERE		AILLEURS ETRANGER		
	Hors espace d'appartenance	dans l'espace d'appartenance	Hors espace d'appartenance	dans l'espace d'appartenance	Spatial	Temporel	Hors espace-temps
Film 1							
Film 2							
Film 3							
Film 4							
Film 5....							
Film 45							

Tableau 14b **: grille d'observation analytique**

FILM	Problématique centrale soulevée à partir de l'étranger	espaces	contextes socio-politique, historique	« Valises » : ce qui est transporté dans un parcours	Frontières : ce qui est traversé	Figure de la mort : ce qui est perdu	Miroirs doubles et parallèles	Tensions et sacrifices associés	Maladies et handicaps	Objets métaphoriques	Particularités (musiques, bruits, divers)
Film 1											
Film 2											
Film 3											
Film 4											
Film 5...											
Film 45.											

ANNEXE 15 : BREF APERÇU HISTORIQUE DU CINEMA BRESILIEN[274]

1896 1ère projection publique à Rio. Bandes d'actualités, vues de la ville.

Années10 et 20 : CYCLES REGIONAUX

Dans les années 10 ce sont surtout deux cycles régionaux qui existent (la production se concentre à Barbacena et Pelotas).

Au cours des années 20, la production surgit dans les quatre coin du pays. Dans ces productions régionales diverses, les cycles de Récife, de Cataguase et de Campinas se distinguent. « Nos coutumes » et « nos traditions » sont largement abordées dans cette production.

Années 30 et 40 : le début des CHANCHADAS :

Face à un marché cinématographique largement dominé par la production étrangère - Nord-américaine en particulier - ce genre cinématographique s'installe comme forme visible de la présence brésilienne sur les écrans.

Comédiens venus de la radio avec l'arrivée du parlant ;

Ces comédies musicales des années 30 feront front au cinéma étranger jusqu'à la fin des années 50

Elles concentrent l'essentiel de la production à Rio et à São Paulo (disparition des cycles régionaux)

Elles parodient les grands succès Holywood

Contexte politique brésilien:**1937 Dictature** de Vargas. Création du D.I.P (département de la presse et de la propagande chargée de la censure)

Années 40 : Les années de guerre et d'après guerre entraînent une baisse de la production, des difficultés matérielles importantes.

La maison de production Atlantida se tourne vers la production des chanchadas

Contexte politique brésilien : **1945 retour à la « démocratie** » (En 47 le Parti Communiste est déclaré illégal)

Années 50 : **Reprise du cinéma brésilien dans un premier temps :**

Maison de production Vera Cruz produira O cangaceiro (53) de Lima Barreto (dépenses astronomiques, mauvaise gestion de cette maison qui a pour modèle Ciné citta et manque de soutien de l'Etat entraîneront sa fermeture)
Années de réflexion sur le cinéma brésilien ses réussites et ses impasses (racines du Cinéma Novo)

[274] Principales sources : F.RAMOS, L.F., MIRANDA (dir) Enciclopédia do cinema brasileiro, Editora Senac, São Paulo, 2000 et P.A. PARANAGUA Le Cinéma Brésilien, Edition du Centre Pompidou, Paris 1987

En 55 Nelson Perreira dos Santos présente Rio 40°. Le film sera censuré . Importante mobilisation des intellectuels et des étudiants marque une prise de conscience du cinéma comme moyen d'exprimer et de dénoncer les disparités sociales du pays ;
Rio 40° (1955) Nelson Perreira dos Santos
Rio Zona Norte (1957) Nelson Perreira dos Santos
La CHANCHADA s'essouffle

Années 60 : CINEMA NOVO
Génération issue des ciné-clubs et mouvements étudiants prend la caméra
« Une idée en tête, une caméra à la main » sera le mot d'ordre du chef de file de ce nouveau cinéma, Glauber Rocha.
Dans sa phase la plus importante et féconde(59-64) Le Cinéma Novo a une thématique rurale. Le NORDESTE est le décor de cette thématique.
Cinéma populaire et politique au langage symbolique important et parfois difficile d'accès.
Vidas Secas (Trad. Sécheresse) (1963) Nelson Perreira dos Santos
Deus e o Diabo na Terra do Sol (trad. Le Dieu Noir et le Diable Blond) (1963) Glauber Rocha
Os Fuzils (Trad. Les fusils) (1963) Ruy Guerra
O Desafio (Trad. Le Défi) (1965) Paulo Cesar Saraceni
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (Trad. Antonio das Mortes) (1969) Glauber Rocha

Contexte politique brésilien **: 1964 Dictature militaire** qui durera jusqu'en 1985
1968 : Répression conduit intellectuels et artistes à l'exil. Eclatement du Cinéma Novo . La jeune génération le conteste et le critique en s'ancrant dans un Cinéma Marginal (appelé Undigrundi) dénonçant l'incapacité du Cinéma Novo à établir un contact avec un public large.

Années 70 et 80 : PORNOCHANCHADAS

Une partie de la production cinématographique sombre dans les comédies érotiques accusant une baisse de la qualité. Mais durant ces années où la censure empêche d'aborder de front les réalités brésiliennes, quelques reconstitutions historiques, des adaptations littéraires ou documentaires métaphorisent - y compris par le biais de comédies - les drames sociaux de la population brésilienne :

O Amuleto de Ogum (L'Amulette d'Ogum) (1974) Nelson Pereira dos Santos
Iracema,uma transa amazonica (trad Iracema) (1974, sortie en 1980) Jorge Bodansky
Dona Flor e Seus Dois Maridos (Trad. Dona Flor et ses Deux Maris) (1976) Bruno Barreto
Xica da Silva (1976) Carlos Diegues
Quilombo (1984) Carlos Diegues
Opera do Malandro (1986) Ruy Guerra
Um Trem para as Estrelas (Trad. Rio Zone) (1987) Carlos Diegues

Contexte politique brésilien : **1985 retour à la démocratie**. Tancredo Neves élu président.

Années 90 : Le président Collor (1er président à avoir été élu au suffrage universel après les années de dictature) supprime l'Embrafilme et la loi de protection de l'audiovisuel brésilien.
Chute totale de la production :
Un seul film national produit en 1990 (Dias melhores virão Carlos Diegues. Trad. « des jours meilleurs viendront »)
ZERO film produit en 91 et 92
Collor est destitué pour corruption en 92

Depuis 1993 : Création de Riofilme (d'abord destinée à la distribution locale et qui maintenant procure aide en matériel), création d'une loi permettant aux entreprises de verser une partie de l'argent destinée aux impôts à la production cinématographique , création d'une loi de protection

En 95 le cinéma brésilien commence à sortir du marasme dans lequel les années Collor l'avait plongé.
En 96 : la presse étrangère salut la **Renaissance du Cinéma brésilien** à l'occasion de la nomination de O Quatrilho (95) de Fabio Barreto à l'Oscar du meilleur film étranger.
Carlota Joaquina (1994) Carla Camurati
Lamarca (1994) Sergio Rezende
Alma Corsaria (1994) Carlos Reichenbach
Terra Estrangeira (trad Terre Lontaine) (1995) Walter Salles
Central do Brasil (1997) Walter Salles
Baile Perfumado (1997) Caldas, Ferreira
et bien d'autres...

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur le cinéma et l'analyse de films

AMENGAL Barthélemy, *Du réalisme au cinéma,* anthologie établie par LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, Nathan Université, Paris 1997, 1007 pages

AUMONT Jacques et al. *Esthétique du film,* Nathan Université, Paris 1983 223 pages.

AUMONT JACQUES, MARIE Michel, *L'Analyse des films,* Nathan Université, Paris 1988, 231 pages

BESSALEL Jean, GARDIES André,*200 mots-clés de la théorie du cinéma,* Cerf, Paris, 1992, 225 pages

FERRO Marc (dir), *Révoltes, révolutions,cinéma*, Edition du Centre Pompidou, Paris, 1989, 312 pages

COLLET Jean, MARIE Michel et al. *Lectures du film*, [1980], Edition Albatros, Paris, 1988, 239 pages

GARDIES André, *L'espace au cinéma,* Méridien Klincksieck, Paris 1993. 220 pages.

GERSTENKORN Jacques, *La métaphore au cinéma,* Méridien Klincksieck,Paris 1995. 205 pages.

HENNEBELLE Guy dir. *Les grandes « ecoles » esthétiques,* Corlet Télérama, Paris 1989. 160 pages.

MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique,* Edition du cerf, Paris, 1985. 323 pages.

De MOURGUES Nicole, *Le générique de film,* Méridien Klincksieck, Paris 1994, 292 pages

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 285 pages

Ouvrages, articles et thèses sur le cinéma brésilien

AMANCIO Antonio « Em busca de um cliché (Panorama atual do Brasil no Cinéma estrangeiro de ficção) » *in Estudos de Cinema, SOCINE II e III,* Annablume editora, São Paulo, 2000, pp. 31-47

AVELAR José Carlos, *A ponte clandestina, teoria de cinemas na America Latina, Editora Edusp, São Paulo, 1995. 319 pages.*

BRASIL Assis, *Cinema e Literatura,* Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro 1967. 126 pages.

CARIRY Rosemberg « Cinéma brésilien : macunaïma des septs morts » *in Cinéma d'Amerique Latine* N°6 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1998 pp.58-67

DEBS Sylvie « Un entretien avec Walter Salles » *in Cinéma d'Amerique Latine* N°7 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1999 pp. 91-97

DEBS Sylvie « Le Nordeste revisité 30 ans après le cinéma novo » *in Cinéma d'Amerique Latine* N°7 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1999 pp.103-112

FERREIRA FIGUEIROA Alexandre, *La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique ?* Thèse de Troisième cycle, Université de Paris 3, 1999.

GATTI José, « Lusofonia no cinema brasileiro : notas sobre a presença de linguas no cinema » *in Estudos de Cinema, SOCINE II e III,* Annablume editora, São Paulo, 2000, pp. 86-97

LABAKI Amir, (dir)*, O cinema brasileiro*, Publifolha, São Paulo, 1998. 223 pages.

MATTOS Carlos Alberto « Signes de vie » *in Cinéma d'Amerique Latine* N°6 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1999 pp.51-57

MEDEIROS Rogerio, *Allégorie et représentation de la société brésilienne dans le Cinema Novo,* Thèse de Troisième cycle, Université de Paris 7, 1992.

MIRANDA, Luiz F.A ; *Dicionario de Cineastas brasileiros,* Art Editora , São Paulo, 1990. 408 pages.

PARANAGUA Paulo Antonio (dir) *Le Cinéma Brésilien,* Editions du Centre Pompidou, Paris 1985. 311 Pages

PARANAGUA Paulo Antonio, *Histoire comparée du cinéma en Amérique Latine,* Thèse de Troisième cycle, Université de Paris 1, 2000

PERREIRA Miguel « Cinéma et modernisme » *in Cinéma d'Amerique Latine* N°7 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1999 pp.88-90

RAMOS Fernão, MIRANDA Luiz Felipe (dir) *Enciclopedia do cinéma brasileiro,* Editora Senac, São Paulo, 1997, 584 pages.

RAMOS Guiomar, « A Antropofagia em *Como era Gostoso meu françês* e *triste tropico* » *in Estudos de Cinema, SOCINE II e III,* Annablume editora, São Paulo, 2000, pp. 244-253

SAUERBRONN DUARTE-SIMOES Teresa Cristina, *Carlos Diegues et la représentation de l'esclave au Brésil,* Thèse de Troisième cycle, Université d'Aix-Marseille 1, 1999

XAVIER Ismail, *Sétima Arte, um culto moderno*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.273 pages.

XAVIER Ismail « Mouvements tactiques pour un temps sans stratégie » *in Cinéma d'Amerique Latine,* N°7 Editions Presses Universitaires du Mirail. Toulouse 1999 pp.113-117

XAVIER Ismail « O Cinema Brasileiro dos anos 90 » *in Praga, estudos marxista, n°9,* Editora Hucitec, São Paulo, 2000 pp. 97- 138

<u>Ouvrages et articles sur le concept d'identité, d'altérité de l'ailleurs et de l'autre</u>

BENASAYAG Miguel, *Le mythe de l'individu,* La Découverte, Paris, 1998, 177 pages

BENASAYAG Miguel, SZTULWARK Dominique, *Du Contre-pouvoir*, La Découverte, Paris, 2000, 167 pages

CAMILLERI Carmel, KASTERSZTEIN Joseph et all. *Stratégies identitaires*, Presse Universitaire de France, Paris, 1990, 240 pages.

CANDAU Joel, *Mémoire et identité*, Presse Universitaire de France, Paris, 1998, 225 pages.

CHEBEL Malek, *La formation de l'identité politique*, PBP, Paris, 1998, 223 pages.

CHAUCHAT Hélène et DURAND DELVIGNE Annick, (dir) *De l'identité du sujet au lien social,* Presse Universitaire de France, Paris, 1999, 298 pages.

ERICKSON Erick, *Adolescence et crise, la quête de l'identité,* Flammarion, Paris, 1972, 328 pages.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* , PBP, Paris, 1983, 278 pages.

GOFFMAN Erwing, *Stigmates,* Edition de Minuit, Paris, 1975, 175 pages

HALBWACKS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Albin Michel, Paris, 1994, 370 pages

HALBWACKS, Maurice, *La mémoire collective* Presse Universitaire de France, 1950, 204 pages.

JODELET Denise, *Les représentations sociales,* Presse Universitaire de France, 1989, 424 pages.

KAES René (dir) *Différences culturelles et souffrances de l'identité,* Dunod, Paris 1998. 252 pages.

KANS-JÜRGEN Lüsebrink, « La construction de l'Autre, approche culturelle et sociohistorique », *in* HILARY Marie-Antoinette, LEFEBVRE Marie Louise (dir) *Identité collective et altérités : diversité des espaces, spécificité des pratiques,* L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 79-92

LEVIS-STRAUS Claude, (dir) *Identité : séminaire interdisciplinaire,* Grasset, Paris, 1977, 344 pages.

MENECHAL Jean et coll. *Le risque de l'étranger, soin psychique et politique*, Dunod, Paris, 1999, 231 pages.

MILON Alain, *L'étranger dans la ville, du rap au graff mural,* Presse Universitaire de France, Paris, 1999.145 pages.

MONDHER Kilani, *L'invention de l'Autre, essai sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne, 1994, 319 pages

MONTEIL, Jean-Marc, *Soi & le contexte,* Armand Colin, Paris, 1993, 148 pages.

NATHAN Tobie, *Psychanalyse païenne*, Odile Jacob, Paris, 1995, 256 pages.

PIOLAT Michel, HURTIG Marie Claude, PICHEVIN Marie-France (dir) *Le Soi, Recherches dans le champ de la cognition sociale,* Delachaux et Niestlé, Neuchatel - Paris, 1992, 284 pages.

REY Jean-François (dir) *Altérités : entre visible et invisible*, l'Harmattan, collection Les Rendez-vous d'Archimède, USTL, Paris, 1998, 206 pages

TAP Pierre, (dir) *Identité individuelle et personnalisation,production et affirmation de l'identité,* Colloque international, Toulouse, septembre 1979, tome 1, [1980] , Privat, Toulouse, 1986, 412 pages.

TAP Pierre, (dir) *Identité collective et changements sociaux.* Colloque international, Toulouse, septembre 1979, Privat, Toulouse, 1986, 490 pages

ZAVALLONI Marisa, « L'identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science » in *Introduction à la psychologie sociale* (dir. Moscovici S.) Larousse, Paris, 1973, t.2 p. 245 - 265

ZAVALLONI Marisa, LOUIS-GUERIN C., « L'égo-écologie comme étude de l'interaction symbolique et imaginaire de soi et des autres » in *Sociologie et Société, vol. XIX, n°2, octobre 1987, P.65-75.*

Ouvrages et articles sur l'identité, la littérature l'histoire du Brésil et Amérique Latine

- **Amérique Latine :**

CHEVALIER François, *L'Amérique Latine, de l'indépendance à nos jours,* Presse Universitaire de France, Paris, 1977. 549 pages.

DESCAMPS Christian (dir) *Amériques Latines, une altérité,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, 207 pages

Les Amériques et l'Europe (Voyage, émigration, exil), actes de la 3ème semaine latino-Américaine, Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, 1985. 244 pages.

GALEANO Eduardo., *Les veines ouvertes de l'Amérique Latine,* Plon, Paris, 1981, 468 pages.

LEMOINE Maurice, *Les 100 portes de l'Amérique Latine,* Editions de l'Atelier, Paris, 1997, 400 pages.

TODOROV Tzvetan *La conquête de l'Amérique (la question de l'autre)*, Seuil, Paris, 1982. 284 pages.

VASQUEZ Ana, ARAUJO Ana Maria, *Exils latino-américains : la malédiction d'Ulysse,* L'Harmattan, Paris, 1988, 217 pages

- **Brésil**

BUARQUE DE HOLANDA Sergio, *Visão do Paraïso,* Editora Brasiliense, São Paulo, 1992. 368 pages. (1ère édition 1959)

BASTIDE Roger, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc,* Pandora Editions, 1978, 246 pages

BASTIDE Roger, *Brésil, Terre de contrastes,* Hachette, Paris, 1957, 343 pages

BASTIDE Roger, *Le candomblé de Bahia (Rite Nagô)* Mouton, Paris, 1958, 260 pages

BASTIDE Roger, *Les religions africaines au Brésil : vers une sociologie des interpénétrations de civilisation*, PUF, Paris, 1960, 578 pages

BERND Zilà, *Littérature et identité nationale, dispositif d'exclusion de l'Autre, L'Harmattan* Paris 1995. 160 pages.

BEZERRA MACIEL Frederico, *Lampião seu tempo e seu reinado,* Editora Vozes LTDA, Petropolis 1988 183 Pages.

CALLIGARIS C. « Brésil, pays du futur de qui ? » in *D'un inconscient post-colonial s'il existe,* Association Freudienne Internationale, Maison de l'Amérique Latine, 1995, p.195 à 207.

CARELLI Mario, *Brésil épopée métisse,* Gallimard, Paris, 1987. 128 pages.

CARELLI Mario, *Cultures croisées, histoires des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes,* Nathan, Paris, 1993. 250 pages.

CARNEIRO DA CUNHA Manuela (dir) *Historia dos Indios no Brasil,* Editora Schwarez, São Paulo 1992. 612 pages.

DA MATTA Roberto, *Carnavais, malandros e herois, para uma sociologia do dilema brasileiro.* Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978. 317 pages. (Edition du Seuil pour la traduction française, 1983)

FACO Rui, *Cangaceiros e fanaticos,* Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1988. 227 Pages.

FREYRE Gilberto, *Maitres et Esclaves,* Edition Gallimard Paris, 1974. 553 pages.(Traduit du portugais par Roger Bastide. Titre original : *Casa grande e Senzala*, 1933)

JAYNE CHANDLER Billy, Lampião *o rei dos cangaceiros,* Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro 1980 (Traduction de *The Bandit King of Brazil)* 289 pages.

LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil* [1578], texte établi et annoté par LESTRINGANT Franck, Le livre de Poche, Paris, 1994, 670 pages

MELMAN, C. « Le complexe de Colomb » in *D'un inconscient post-colonial s'il existe,* Association Freudienne Internationale, Maison de l'Amérique Latine, 1995, p.17 à 32.

MOTTA, Leonardo, *No tempo de Lampiao,* Imprensa Universitaria do Ceara, Fortaleza 1967. 207 pages.

PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura, *Os cangaceiros, bandits d'honneur brésiliens,* Julliard, Paris 1968. 222 pages.

QUEIROS MATTOSO, Katia M. de, *Etre esclave au Brésil,* L'Harmattan, Paris 1979. 332 pages.

STADEN Hans, *Nus, féroces et anthropophages,*[1557] Métaillé, Paris 1979, 258 pages.

TRINTADE Helgio, *La tentation fasciste au Brésil dans les années trente,* Edition de la maison des sciences de l'homme, Brasilia 1988. 256 pages.

Sciences Humaines, ouvrages généraux

BONTE-IZARD *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie,* Quadrige P.U.F. Paris, 2000. 842 pages.

BOUDON Raymond, *L'Idéologie,* Fayard, Paris, 1986, 330 pages

IONESCU Serban, JACQUET Marie- Madeleine, LHOTE Claude, *Les mécanismes de défenses, Théorie et clinique*, Nathan, Paris, 1997, 320 pages.

JOURDE Pierre, TORTONESE Paolo, *Visages du Double, un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996, 252 pages.

LEYENS, Jacques-Philippe, *Sommes-nous tous des Psychologues ?* Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1986, 288 pages.

MACCIO Charles, *Les Sciences Humaines en mouvement, l'humanité face aux changements*, Chroniques Sociales, Lyon, 1993, 330 pages

MOSCOVICI Serge (dir) *Introduction à la psychologie sociale*, Larousse, Paris, 1973, 363 pages .

MOSCOVICI Serge (dir) *Psychologie sociale*, Presse Universitaire de France, Paris 1984, 596 pages.

LAPLANCHE-PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Quadrige P.U.F. Paris, 1998. 524 pages.

GHIGLIONE Rodolphe, RICHARD Jean-François (dir) *Cours de Psychologie, tome 1, origines et bases,* Dunod, Paris 1992, 581 pages, *tome 2, Bases, méthodes, épistémologie,* Dunod, Paris 1994, 773 pages, *tome 3, Champs et théories,* Dunod, Paris 1994, 690 pages

MONTMOLLIN Germaine de, *L'influence sociale, phénomènes, facteurs et théories*, Presse Universitaire de France, 1977, 336 pages.

SPEBER Manès, *Psychologie du pouvoir,* Odile Jacob, Paris, 1995, 208 pages

PEWZNER Evelyne, *L'homme coupable, la folie et la faute en occident,* Editions Privat, Toulouse, 1992, 282 pages