

LIEU D'ERRANCE:
LE *SERTÃO* DU CINEMA NOVO BRESILIEN

ERIKA THOMAS

IRCAV - EA 185

161

ABSTRACT

The cinema novo, an esthetic movement of Brazilian cinema from the late fifties to early sixties, has mostly invested an emblematic space of Brazil, the sertão. This article presents three film analyses from Cinema Novo, *Vidas Secas* (N. Pereira dos Santos, 1963), *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (G. Rocha, 1963) *Os fuzis* (R. Guerra, 1963), in order to think about the function of such a space

RÉSUMÉ

Le cinema novo, mouvement esthétique du cinéma brésilien de la fin des années cinquante au début des années soixante, a investi de façon privilégiée un espace emblématique du Brésil, le sertão. Cet article analyse trois films du Cinema Novo – *Vidas Secas* (N. Pereira dos Santos, 1963), *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (G. Rocha, 1963) *Os fusils* (R. Guerra, 1963) – afin de penser la fonction d'un tel espace.

-De faim ? Ton fils est mort de faim ? Ton fils est mort de faim et t'as rien fait ? Et là ils embarquent de la nourriture ! Espèce de lâche ! »

Gaúcho (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1963)

Le *cinema novo*, mouvement esthétique du cinéma brésilien ayant existé de la fin des années cinquante au début des années soixante, a investi de façon privilégiée un espace se posant comme lieu emblématique d'un Brésil dont il s'agissait de dénoncer la misère : le *sertão*. Délimitant des terres sèches et infertiles baignées d'une aveuglante lumière, le *sertão* est tout à la fois un lieu labyrinthique et un lieu identitaire qui imprime sur les personnages du *cinema novo* une identité singulière construite au travers d'un parcours erratique marqué par l'absence de repères spatiaux et guetté par la folie et la mort. Lieu métaphorique du *devenir animal*, ce *sertão*, en tant qu'allégorie de la perte, condamne ceux qui s'y trouvent – des êtres affamés, ivres de mysticisme et de violence – à y tracer une déambulation caractérisée par des dépouillements successifs pré-figuratifs de la perte de soi. Au travers de trois films emblématiques du *cinema*

novo – *Vidas Secas*¹ (N. Pereira dos Santos, 1963), *Deus e O Diabo na Terra do Sol*² (G. Rocha, 1963) et *Os fuzis*³ (R. Guerra, 1963) –, il est possible de comprendre le *sertão* comme le territoire de liens problématiques et de proposer, à partir de cet espace singulier, une lecture de l'espace *sertão* comme enveloppe physique géographique et psychique du *Nordeste* et du Brésil.

I. LES FILMS ET LEURS PROBLÉMATIQUES

Réalisés au Brésil l'année précédant l'instauration de la dictature militaire⁴ qui imposera le silence et la censure artistiques, *Vidas Secas*, *Deus e O Diabo na Terra do Sol* et *Os fuzis* outre le fait qu'ils se déroulent au *sertão*, possèdent des problématiques communes liées à la considération des injustices sociales, à la mise en perspective de lignes de fuites inadéquates empruntées par les paysans miséreux et à la dimension politique de la soumission, des croyances et de la révolte.

Vidas Secas, qui est l'adaptation du roman éponyme de Graciliano Ramos (1940), raconte l'histoire de la soumission et du sentiment d'indignité d'un homme. Fabiano et Vitoria accompagnés de leurs deux jeunes enfants, d'un perroquet et d'une petite chienne, errent dans le *sertão* en tentant de fuir la misère et la sécheresse. Fatigués et affamés, ils tuent le perroquet pour le manger. Tandis que la pluie s'annonce enfin, ils découvrent une *fazenda* inhabitée et décident de s'y arrêter quelques jours. Le propriétaire de ce grand domaine fermier arrive un matin et commence par les chasser avant d'accepter que Fabiano travaille pour lui et s'occupe de son bétail. Un dimanche, la famille se rend à la messe et à la fête du village. Fabiano, entraîné par un soldat à investir une table de jeux mise et perd son argent avant d'être roué de coups par le soldat et de finir sa nuit en prison. Le temps a passé lorsqu'un jour, Fabiano se retrouve face à face avec ce soldat dans un endroit isolé du *sertão* : il pense d'abord à se venger des coups reçus et de l'enfermement abusif, mais renonce finalement à le faire par respect pour l'uniforme. Quelques temps plus tard, la sécheresse revient plonger le *sertão* et la famille de Fabiano dans la faim. Leur petite chienne blessée va être achevée par le père. La famille, comme le bétail de la *fazenda*, s'apprête à quitter les lieux et se retrouve de nouveau à errer dans le *sertão*.

Deus e O Diabo na Terra do Sol raconte l'histoire d'une quête existentielle: celle de Manoel qui, à la suite d'un conflit, tue le patron qui l'exploite et prend la fuite avec sa femme Rosa à travers le *sertão*. Le couple s'intègre d'abord à un groupe de mystiques conduits par Sebastião, un gourou illuminé qui prétend conduire ses disciples à l'Eldo-

¹ Titre français : *Sécheresse*.

² Titre français : *Le Dieu noir et le diable blond*.

³ Titre français : *Les fusils*.

⁴ 1964-1985.

rado qu'il définit comme étant le lieu précis 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. Le mystique Sebastião déclare qu'il faut « laver » le corps de Rosa, afin de se débarrasser de ses influences démoniaques, avec le sang d'un innocent. Pour cela il poignarde un bébé au cours d'une cérémonie religieuse. Rosa, traumatisée par cette scène, poignarde à son tour Sebastião. Au même moment, surgit Antonio das Mortes, un tueur engagé par le prêtre du village pour se débarrasser du gourou qui lui vole ses fidèles égarés. Antonio das Mortes massacre finalement tous les membres du groupe de Sébastião à l'exception de Manoel et Rosa qui prennent la fuite et s'enfoncent encore dans le *sertão* où ils finissent par croiser la route du violent *cangaceiro*,⁵ Corisco. Ce dernier va représenter une nouvelle figure du destin pour Manoel avant d'être lui aussi tué par Antonio das Mortes. Manoel et Rosa partent de nouveau sur les routes désolées et aboutissent, dans le dernier plan du film, au terme de leur parcours en atteignant finalement la mer.

Os fuzis est l'histoire de l'indignation et de la révolte d'un homme face à la résignation d'un groupe. Une procession de fidèles, idolâtrant un bœuf sacré, avance dans le *sertão*. Des paysans affamés par la sécheresse et l'infertilité des terres se dirigent vers le village de Milagres. Trois soldats - Mario, Pedro et 301 - se dirigent vers ce même village à la demande du propriétaire de l'épicerie centrale qui craint d'être pillé par des paysans affamés. Gaucho, un routier ayant déserté l'armée, est immobilisé dans ce même village, victime de la panne de son camion. À l'arrivée des soldats, Gaucho reconnaît son ancien collègue Mario et critique la mission de protection qu'ils assurent auprès de l'épicier alors que le peuple meurt de faim. Lors d'un pari entre les soldats, Pedro tue un paysan croyant tirer sur un veau. L'affaire est étouffée et présentée comme un acte de légitime défense aux paysans toujours résignés. Cette résignation de l'homme du peuple va atteindre son apogée lorsqu'un paysan entre dans l'épicerie gardée par les soldats pour demander un carton vide pour y enterrer son enfant mort de faim. Gaucho se révolte contre la lâcheté du père qui a laissé son fils mourir de faim et contre celle du peuple qui accepte son sort. Il prend un fusil pour tuer les soldats mais finit par mourir criblé de balles.

II. TOPIQUES, FONCTIONS ET LIENS DU *SERTÃO*

Dans les discours filmiques, au travers des aspects esthétiques et communicationnels des films, le *sertão* apparaît comme un territoire dangereux pour l'identité et le devenir des plus faibles.

Le lieu intérieur

En période de sécheresse, le *sertão*, aux frontières fluctuantes, est une zone aride et broussailleuse située à l'intérieur des terres. Tel qu'il se donne à voir dans le *cinema*

⁵ Les *cangaceiros* sont les bandits d'honneur qui ont parcouru le *sertão* de la fin du XIXe siècle à 1940. Voir à sujet M.I. Pereira De Queiroz, *Os cangaceiros, bandits d'honneur brésiliens*, Julliard, Paris, 1968.

novo et en particulier dans les films ici considérés, le *sertão* incarne le *lieu de l'errance* consécutive à une expulsion ou à une fuite. Les personnages sont bannis de leurs villages – parce qu'ils y meurent de faim – faisant ainsi d'eux des personnages fragilisés par leur appartenance à un lieu qui les rejette. La famille de *Vidas Secas* est expulsée de la *fazenda* quand la sécheresse revient et retourne à son destin erratique à travers le *sertão* ; le peuple affamé de *Os fuzis* déambule de village en village en quête d'un territoire pouvant leur assurer leur survie ; Manoel et Rosa fuient la culpabilité et la mort. Cette errance des personnages induit une désaffection existentielle progressive. La représentation spatiale de celle-ci est à l'image de sa représentation mentale. En effet, l'avancée difficile des personnages à travers le *sertão*, broussailleux, rocailleux et blessant, configure leur lassitude et leur aboulie. Dans cette perte progressive de lien à la vie, dans cet espace où la mort envahit progressivement les personnages, nous trouvons des échos ou des projections de l'intériorité des personnages dans ces carcasses d'animaux abandonnés qu'ils croisent. Le *sertão* se transforme alors en lieu du *devenir animal*. Vitoria est le personnage qui incarne le mieux cette dimension : tandis que la famille retourne à son errance dans les séquences finales du film, elle ne cesse de se répéter, comme pour s'en convaincre : « *On va continuer à vivre comme ça ? Fuir comme des bêtes... on n'est pas des bêtes... on n'est pas des bêtes.* » Cette frontière entre humanité et animalité est également questionnée dans *Os Fuzis* lorsqu'un paysan est tué parce qu'il a été pris pour un animal et encore dans *Deus e o Diabo* lorsqu'un homme est mutilé et découpé comme une bête par le *cangaceiro* Corisco. Le devenir animal dont il s'agit ici correspond à l'aboutissement de l'inexorabilité d'un processus de déshumanisation. Le *sertão*, lieu du déplacement problématique, devient ainsi l'espace de l'égarément. La démesure qui habite ses personnages empêtrés dans la folie, l'exaltation mystique ou la violence, constitue un des visages de cet inévitable égarement. Des personnages secondaires, tels que les guides mystiques et/ou les *cangaceiros* violents, vont ainsi exprimer ces affects qui dominent systématiquement la toile de fond, le décor et l'ambiance affective de la narration. Ces personnages sont là, au détour d'un plan, d'une séquence ou au cœur du film, ils appartiennent à l'univers du *sertão* en tant que marqueurs identitaires du lieu. Ils représentent également deux aspects d'une même réalité concernant la vie au *sertão* : mysticisme et *cangaço* qui sont au final les deux versions d'une même réponse face à la misère : « *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.* »⁶

Dans les films étudiés, l'enfermement circulaire des personnages, tout comme leur impression d'être le vecteur d'un destin qui les transcende, sont propices à l'émergence et à l'expression de la folie mystique. L'enfermement spatial, c'est-à-dire l'incapacité des personnages à quitter le *sertão*, renvoie à l'enfermement mental et obsessionnel de

⁶ R. Faco, *Cangaceiros e Fanáticos*, ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1988, p. 54.

ces personnages habités par la certitude d'un destin à accomplir. La folie et la violence des protagonistes sont en lien intime avec l'absence de perspectives et d'horizon de ce lieu sans repères et les constituent en tant que personnages incarnant les fonctions phoriques de porte-symptôme et de porte-parole⁷ du *sertão*.

Le symptôme est facile à déceler chez ces personnages malades du *sertão*. Mais quelle est la parole qu'ils portent au nom de tous les autres? Une parole qui, le plus souvent, donne du sens à ce qui n'en a pas. Une parole qui apaise en donnant une signification à l'errance et en donnant de l'espoir en des lendemains meilleurs. Ainsi Sebastião, l'illumine de *Deus e o diabo na terra do sol* déclare en précédant ses fidèles :

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...

Des liens problématiques

A l'intérieur de cet espace, les liens qui se nouent et se dénouent entre les individus illustrent des interactions problématiques voire désintégratrices émanant de la foule, de la bande, de la famille ou du couple dans le *sertão*. Qu'il s'agisse de la foule des fidèles, de la bande de *cangaceiros* ou de celle des militaires qui, toutes trois, fascinent et attirent les miséreux en quête d'illusion groupale⁸, l'appartenance à ces groupes se révèle aliénante : le mysticisme religieux, la domination du *cangaço* et la placidité militaire emprisonnent l'individu faisant naître en lui les dissonances cognitives l'amenant progressivement à se sentir étranger à lui-même : ainsi Corisco dans *Deus e o diabo* devient schizophrène et se prend pour Lampião⁹, Manoel devient amnésique (« *Je ne me souviens ni du jour ni de la nuit* »). De même, nous apprenons dans *Os Fuzis* que Gaucho a quitté l'armée à la suite du massacre d'innocents auquel il avait dû participer, sa démission aura des répercussions sur un autre militaire : Mario qui se questionne à son tour sur le sens de ses missions. La famille offre-t-elle plus de réconfort ? Fabiano de *Vidas Secas* hésite puis refuse de partir avec le *cangaceiro* qui symbolise l'insoumission. Ce refus peut être interprété comme une incapacité du protagoniste à se reconnaître dans la révolte mais également comme le choix de rester en famille. Sa famille constitue son groupe. Un groupe qui, pas plus que les autres, n'échappe à l'horizon sec et sans fin du *sertão* comme l'indique le plan final. Quant au couple formé par Rosa et Manoel, s'il parvient à s'évader du *sertão* en se retrouvant au bord de la mer, il n'en reste pas moins que la prophétie, répétée à plusieurs reprises dans le film – « *le sertão deviendra mer et la mer deviendra sertão* » – questionne l'avenir du couple au moment précis où il

⁷ Voir pour ces notions issues des recherches en psychanalyse, R. Kaës, *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que-Sais-Je ? PUF, 1999, p. 104-106.

⁸ Voir pour ce concept, D. Anzieu, *Le groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, Ed. Dunod, Paris, 1999.

⁹ Nous assistons effectivement à un clivage psychique du personnage qui oublie qui il est pour devenir celui qui le hante.

veut avoir un enfant. Réfléchissant sur le couple dans le *cinema novo* et dans les films de Glauber Rocha en particulier, A. Amengual se questionne sur se qui pèse sur l'un et l'autre : « *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.* »¹⁰ En réalité, nous pouvons considérer que les femmes traduisent cette faim dont Rocha dit qu'elle constitue l'essence même de la société latino-américaine en devenant elles-mêmes l'expression du manque auquel renvoie toute faim. Ainsi, Vitoria et Rosa sont davantage l'incarnation du destin déchiré des hommes que la pièce maîtresse qui annonce un basculement. Mais comme les hommes, elles font du *sertão* un lieu d'attente : l'attente d'un changement à venir et l'attente d'un homme qui risque à chaque instant d'être ravi par la mort ou par la folie.

Ce lieu qui aliène et emprisonne les individus est celui de personnages fascinés par la puissance et l'illusion de toute puissance faisant d'eux des complices inconscients de leur propre aliénation à l'Autre. Ainsi, Manoel (*Deus e o diabo*) ira jusqu'à participer au meurtre du bébé et à l'émasculatation d'un homme par adhésion au mysticisme et à la cruauté d'un Autre. Fabiano (*Vidas Secas*) aidera un militaire égaré à retrouver son chemin, par respect pour l'uniforme qu'il porte alors même que cet homme l'avait, sans raison, roué de coups et enfermé. La force du personnage de Gaucho (*Os fuzis*) est d'illustrer les étapes d'une désaliénation dans ce système où les soldats sont aussi aliénés que le peuple. Les étapes d'une prise de conscience : la désertion d'une structure qui contribue à maintenir le peuple dans la misère suivie de l'inévitable combat contre cette structure lorsqu'il prend les armes contre les soldats, ses anciens collègues. Néanmoins cette désertion a un prix, celui de sa vie. Sa révolte explose lorsqu'il se trouve face à la manifestation la plus éclatante de la résignation : un père a laissé son enfant mourir de faim. C'est ce qui va le pousser à prendre les armes et peut-être à chercher la mort pour fuir enfin ce lieu de misère, lui qui considère qu'« *on ne meurt bêtement que lorsqu'on meurt de faim* ». Cette séquence évoquant le destin d'une désaliénation met en perspective les rapports intergroupes et leurs dimensions inégalitaires. Dans *Vidas Secas*, l'employeur de Fabiano n'a que du mépris pour son employé. Aucune considération, aucune marque de respect n'émergent de ses rapports avec celui-ci. Et lorsque Fabiano, dans un soubresaut de lucidité s'exclame en voyant son salaire de misère « *Ce n'est pas juste ! Je ne suis pas un esclave* » il se reprend très vite et présente ses excuses auprès de celui qui possède le pouvoir et qui le domine. Pour l'aliéné, la raison du plus fort est la meilleure, elle maintient le cri du faible étouffé au fond de sa gorge ou de sa conscience. Le *sertão* donne à voir un opprimé qui finit par avoir de lui-même, le sentiment que sa vie ne lui appartient pas et qui continue de respecter, dans une inefficace stratégie de survie, celui qui le méprise.

¹⁰ R. Amengual, « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté », dans *Du réalisme au cinéma*, Anthologie établie par S.Liandrat-Guigues Nathan, Paris 1997, p. 155-156.

L'enveloppe géographique physique et psychique : le Brésil contenu dans le sertão

S'il caractérise ceux qui s'y trouvent en errance inquiète, violente ou mystique, le *sertão* est également construit de façon dynamique, en tant que lieu d'errance, de devenir animal, de folie de violence et de mysticisme par le psychisme inapaisé de ces personnages. Tel que le représente le *cinema novo*, le *sertão* circonscrit et enveloppe le destin tragique de ceux qui s'y trouvent. Il n'est pas que le décor ou le théâtre d'avancées problématiques, de quêtes ou de luttes, il est leur contenant dans la mesure où il détermine la nature et la forme de ces avancées, de ces quêtes et de ces luttes. Il les contient en devenant l'espace d'accueil de la vie physique et psychique douloureuse des personnages qui expriment, aux yeux des cinéastes brésiliens du cinéma novo, l'essence profonde du peuple brésilien. Ce faisant, le *sertão* du *cinema novo* est autre chose que cette zone aride et sèche du Nordeste brésilien : il est, aux yeux des cinéastes qui l'investissent en tant qu'espace emblématique, le Brésil tout entier. Voire l'Amérique latine. Dans *L'esthétique de la violence*, manifeste théorique du *cinema novo*, Glauber Rocha, précise la dimension continentale du nouveau cinéma brésilien:

C'est pour cela que la faim du Latino-américain n'est pas seulement un symptôme alarmant de la pauvreté sociale ; c'est l'essence de sa société. Ainsi nous pouvons définir notre culture comme une culture de la faim. Là réside la tragique originalité du Cinema Novo par rapport au cinéma mondial : notre originalité, c'est aussi notre faim, qui est aussi notre plus grande misère, ressentie mais non comprise.¹¹

Le *sertão* se construit cinématographiquement en tant que contenant physique, géographique et psychique du Nordeste, du Brésil et plus largement de l'Amérique latine.

La fonction de contenant physique se manifeste au travers des caractéristiques physiques du *sertão* et des liens entre celles-ci et celles des personnages déambulant sur son territoire : lumière blanche et aveuglante, sols striés ou craquelés, végétation broussailleuse, rêche, épineuse composent le code esthétique de la représentation cinématographique du *sertão* du *cinema novo*. De petits villages aux habitations miséreuses, des petits commerces, sont construits autour d'une place dans laquelle l'église est le pivot central. Autour du village, ces petites habitations se raréfient ou laissent place à de rares *fazendas* délimitées par des barbelées. En s'enfonçant encore dans le *sertão*, l'espace devient de plus en plus hostile et labyrinthique en découvrant des zones désertiques ou composées de broussailles dans lesquels les repères disparaissent. Cet espace est l'espace d'accueil de protagonistes dont les corps et les visages fatigués sont aussi marqués que leur territoire : visages striés, corps marqués, esprits blessés et désorientés. Un lien immédiat est décelable entre l'espace et le personnage du *cinema novo*. Ils se trouvent d'emblée en situation de conjonction et d'inclusion physique à cet espace

¹¹ G. Rocha « L'esthétique de la violence », dans *Postif* n° 73, février 1966, p. 22-24.

qui les malmène mais dont ils partagent des valeurs et les caractéristiques¹². Le *sertão*, dans sa dimension proprement physique, englobe, enveloppe, contient les personnages qui portent en eux les mêmes stigmates que ceux du territoire.

La fonction de contenant géographique, faisant du *sertão* le contenant du *Nordeste* brésilien, s'illustre au travers du lien systématique entre le *sertão* et cette région du Brésil dans le *cinema novo* et précédemment dans la littérature régionaliste brésilienne. Ce systématisme a d'ailleurs contribué, dans l'imaginaire brésilien et mondial, à croire le *sertão* uniquement limité à la région du *Nordeste* brésilien. Or, originellement, le *sertão*, cet arrière pays éloigné des centres urbains, se définit comme « zone semi-aride au Brésil où l'on pratique l'élevage extensif¹³ ». Rappelons qu'un des grands classiques de la littérature brésilienne *Grande Sertão: Veredas*¹⁴ se déroule dans le *sertão* de Minas Gerais, région sud-est du Brésil. La délimitation du *sertão* au Nordeste n'est pas sans intérêt dans la mesure où le Nordeste, contrairement au Sud-est, représente toujours la région la plus pauvre du Brésil. La misère dont il est question dans la représentation cinématographique du *sertão* du Nordeste contient donc celle de tout le *Nordeste* qui pourtant possède un front littoral atlantique et ne se limite donc pas au *sertão*. La fin de *Deus e o diabo na terra do sol* dévoile ce littoral où « le *sertão* devient mer ».

La fonction de contenant psychique, faisant du *sertão* le contenant de l'imaginaire collectif du Brésil, est traduite d'un point de vue cinématographique par deux aspects : d'une part, au travers de références discursives à des éléments de l'Histoire du Brésil à l'intérieur de cet espace qu'est le *sertão* : ainsi, l'illuminé Sébastião, de *Deus e o diabo na terra do sol*, fait de nombreuses références, dans son discours mystique, à cette Histoire du Brésil en évoquant par exemple la découverte du Brésil par Pedro Alvares Cabral. Le film fait également référence à des personnages ayant existé comme le *cangaceiro* Corisco ou le tueur de *cangaceiro* José Rufino rebaptisé Antonio das Mortes dans ce film. De même, le carton introductif de *Vidas Secas* fait explicitement référence au contexte social brésilien en précisant que

Ce film n'est pas seulement la transposition fidèle d'une œuvre immortelle de la littérature brésilienne, c'est avant tout un témoignage sur une dramatique réalité sociale de notre époque et sur l'extrême misère qui réduit à l'esclavage vingt-sept millions de Nordestins et que plus aucun Brésilien ne peut supporter.

Enfin, *Os Fuzis* fait référence à la politique brésilienne par le biais d'une représentation de l'armée appelée à soutenir les plus forts. Au-delà des références discursives à l'Histoire, au contexte social et politique qui démontrent que le *sertão* se nourrit de la

¹² Sur les rapports entre personnages et espaces au cinéma, voir A. Gardies, *L'espace au cinéma*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993, p. 37.

¹³ Dictionnaire encyclopédique de la langue française, 1992.

¹⁴ J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1956.

mémoire collective et participe à sa construction, la fonction de contenant psychique du *sertão* se concrétise, au niveau extra-diégétique, au travers de ce qu'a représenté, pour les cinéastes du *cinema novo*, le choix de cet espace singulier, choix étayé sur la volonté de transformer la réalité brésilienne. Influencés par le néoréalisme italien, ces jeunes cinéastes ont cherché à témoigner d'une vérité qu'ils pensaient pouvoir transformer grâce au cinéma. La notion de contenant psychique, que nous prenons à la psychanalyse, se définit comme créatrice qu'un espace – celui de la cure analytique dans la psychanalyse ; celui du *sertão* dans le *cinema novo* – qui « *est un espace qui contient et qui transforme les émotions, les angoisses, les conflits, autrement dit la douleur psychique. Et la douleur est contenue lorsqu'elle est comprise*¹⁵ ». Or que font les cinéastes du *cinema novo* ? Ils créent cet espace métaphorique dans lequel ils déverseront les angoisses, les conflits, la douleur du peuple brésilien. La faim dont parle Rocha dans son manifeste en précisant justement qu'elle n'est pas comprise : « *notre originalité, c'est aussi notre faim, qui est aussi notre plus grande misère, ressentie mais non comprise*¹⁶ ». La mise en scène du *sertão* et de ses personnages doit permettre cette compréhension par un témoignage réaliste mais également métaphorique. Cette fonction psychique investie par le *sertão* du *cinema novo*, devient dès lors une médiatrice entre le dedans – le monde interne des œuvres – et le dehors – la réalité brésilienne, voire latino-américaine –, entre le Brésil – au travers de sa nouvelle cinématographie – et le monde, qui présente cette cinématographie naissante à l'occasion de festivals.

LE SERTÃO, UN ESPACE D'ERRANCE ET DE RÉSONANCE

Lieu singulier et emblématique, le *sertão* du *Cinema Novo*, a représenté un espace de résonance et une tribune pour les cinéastes engagés qui tentaient de dénoncer l'injustice sociale du Brésil. Au travers d'histoires racontant la soumission, l'indignation puis la révolte, cet espace s'est progressivement construit comme contenant privilégié de l'imaginaire social brésilien. Si au cours des années, la représentation esthétique de cet espace a évolué, si d'autres lieux sont actuellement investis pour évoquer la violence et la misère au Brésil, il n'en reste pas moins que cet espace est celui qui a servi de décor pour abriter un cri de révolte inaudible à partir de 1964, date du coup d'Etat instaurant la dictature militaire au Brésil. Des années de silence et d'aveuglement allaient suivre. Dans ce sens, il est intéressant de relever une figure symbolique qui parcourt l'espace du *sertão*: celle de l'aveugle. La cécité de ce personnage récurrent, le plus souvent simple figurant, est à concevoir tout à la fois comme un contre point symbolique à l'intense luminosité du *sertão* et comme nouvelle métaphore d'un peuple impuissant à fixer l'horizon. Le *cinema novo*, cinéma d'auteur, difficile d'accès pour le plus grand

¹⁵ A. Ciccone « enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », dans *Cahiers de psychologie clinique*, p. 82-83.

¹⁶ G. Rocha, *op. cit.*

nombre, s'il a été récompensé de nombreuses fois au cours de festivals internationaux, n'aura en effet pas convaincu le large public populaire brésilien. A l'instar de l'aveugle du *sertão*, ce public n'a pas su voir en face la puissance d'évocation du réel contenue dans cet espace cinématographique.

BIBLIOGRAPHIE

- AMENGUAL Barthélemy, « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté », dans *Du réalisme au cinéma*, Anthologie établie par S.LIANDRAT-GUIGUES Nathan, Paris 1997.
- ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, Ed. Dunod, Paris, 1999. 260 p.
- BASTIDE Roger, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*, Pandora Editions, Saint-Denis, 1978, 246 p.
- BEZERRA MACIEL Frederico, *Lampião seu tempo e seu reinado*, Editora Vozes LTDA, Petropolis 1988, 183 p.
- CICCONE Albert, « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », dans *Cahiers de psychologie clinique*. De Boeck Université, p. 81 à 102.
- FACO Ruy, *Cangaceiros e Fanaticos*, ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1988, 227 p.
- GARDIES André, *L'espace au cinema*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993, 222 p.
- PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura, *Os cangaceiros, bandits d'honneur brésiliens*, Julliard, Paris 1968. 222 p.
- ROCHA Glauber, « L'esthétique de la violence », dans *Positif*, n° 73, revue de cinéma, février 1966.

