

Paul
Zumthor
Memórias das Vozes



ASiMeTria

Organização:
Luiz Assunção e
Beliza Áurea de Arruda Mello

Copyright © Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello

1ª Edição, 2018

Paul Zumthor

Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello

Alexandra Abdala
Rodrigo Garcia Manoel

Alexandra Abdala

AR Textos e Contextos

Obra em conformidade com o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida total ou parcialmente sem permissão por escrito da Editora. Independentemente dos meios empregados para a reprodução não autorizada, estará o infrator sujeito às penalidades previstas na legislação civil e penal vigentes.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua C/RB-8/7037

P345

Paul Zumthor : memórias das vozes / organizado por
Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello. -- São
Paulo : Assímetria Editora, 2018.
256 p.

Bibliografia
ISBN: 978-85-906993-1-6

1. Linguística 2. Oralidade 3. Interpretação 4. Tradição oral
5. Poesia - Crítica e interpretação I. Assunção, Luiz H. Mello,
Beliza Áurea de Arruda III. Zumthor, Paul, 1915-1995

18-2065

CDD 410



Direitos reservados à

Arché Editora - Assímetria
www.archeeditora.com.br
arche@archeeditora.com.br

Impresso no Brasil

Paul
Zumthor
Memórias das Vozes

Organização:
Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello



Zumthor et la voix poétique dans le Cinema Novo de Glauber Rocha et Vladimir Carvalho

Hudson Moura

Introduction

Le médiéviste Paul Zumthor a amplement étudié les racines et l'influence de la culture orale dans la société contemporaine. Ses recherches sur l'oralité nous permettent de mieux comprendre certains aspects de la littérature populaire de Cordel ainsi que le cinéma brésilien, puisque la présence et performance de la voix sont une des caractéristiques fondamentales du Cinema Novo. Depuis cinquante ans c'est toujours un des plus importants et influents mouvements cinématographiques du cinéma moderne mondial.

Le mouvement du Cinema Novo hante l'histoire du cinéma brésilien et est toujours autant une source d'inspiration qu'un défi pour les nouveaux réalisateurs. Depuis les 50 dernières années déjà, de nombreuses études sont entreprises partout dans le monde depuis sa consécration en Europe en 1964 avec la découverte par la critique internationale de *Le*

Dieu noir et le diable blond de Glauber Rocha, *Sécheresse* de Nelson Pereira dos Santos et *Les fusils* de Ruy Guerra. Il y a une quête de la part des jeunes cinéastes latino-américains, surtout ceux de la génération du renouveau cinéma brésilien des années 90, soit de son discours viscéral et profond sur les racines de la culture *tupiniquim* et le projet de l'identité nationale, tant que de l'esthétique bouleversante d'une image latino-américaine décolonisée, dans laquelle son public peut se reconnaître.

La littérature de Cordel fut plus qu'une source d'inspiration pour Cinema Novo, ce fut un terrain de négociation identitaire nationale. En s'appropriant ses caractéristiques particulières d'une racine orale traditionnelle et amplement ancrée dans l'imaginaire brésilien, le mouvement de jeunes cinéastes intellectuels et politisés a pu créer un lien fort et direct avec la culture populaire brésilienne.

Ces histoires populaires, qui parlent des mythes régionaux d'influence de la colonisation européenne, deviennent un registre régional autant écrit qu'oral. Ces histoires racontées de génération en génération, ou entendues sur les marchés, sont un réservoir permanent pour la mémoire populaire du *sertanejo* (habitant du sertão).

Pour le Cinema Novo le Cordel veut dire non seulement ces histoires et personnages, mais aussi les rimes, rythmes, tonalités, gestes et performance de ses auteurs qui ont toujours célébré et chroniqué la culture locale. Le mouvement s'est servi de cette influence centenaire auprès de la population pour créer une esthétique tout autant qu'un manifeste social et politique moderne sur la situation précaire et "archaïque" de ses habitants, toujours soumis au pouvoir des *colonels*, propriétaires des terres et dirigeants politiques.

Deux films de Glauber Rocha basés dans les histoires du sertão et qui sont directement influencés du Cordel sont *Le Dieu noir et le diable blond* (1964) et *Antonio das Mortes* (1969). Rocha est considéré, à cause de ses écrits sur la culture, la société et le cinéma brésiliens, comme un des men-

tors intellectuels du mouvement, au même titre que Paulo Emílio Salles Gomes et Nelson Pereira dos Santos. Le Coup d'état perpétré par les militaires avec l'aide des États-Unis en 1964 a persécuté toutes formes de manifestation politico-sociale et a censuré toutes formes de pensée qui pouvait être subversive ou contestataire, incluant les arts et la culture. La situation a empiré quand les militaires ont instauré un Coup d'état dans le Coup d'état en 1968, faisant fuir du pays de nombreux politiciens, intellectuels et artistes. Glauber Rocha s'est exilé à Cuba et dans plusieurs pays d'Europe, pendant six ans, où il a continué de filmer et travailler avec des producteurs et cinéastes locaux de l'Amérique latine, Europe et Afrique.

Faisant le chemin inverse le documentariste Vladimir Carvalho a déménagé à Brasília, la capitale et le centre du pouvoir de la dictature militaire, afin de combattre la censure et libérer son dernier film, *Le Pays de Saint Saruê* (1967-1971). Ce film qui était tourné dans le sertão de la Paraíba décrivait les rêves déçus du paradis sur terre, une allusion directe au "pays de la coconha" tant célébré par des histoires de Cordel mais qui dans son film a pris toute une ampleur politique, puisque l'histoire du rêve était comparée à la situation sociale de la région. Conséquemment le film fut censuré par le gouvernement pendant dix ans.

D'après les écrits de Paul Zumthor, l'objectif de ce texte est de montrer comment le Cinema Novo non seulement a transposé les histoires de Cordel à l'écran, mais plutôt comment le mouvement a incorporé l'oralité du Cordel dans le processus narratif cinématographique en le transformant en matière filmique.

Comment peut-on repenser le rôle du Cordel dans le cinéma brésilien d'aujourd'hui à partir des études de Zumthor? Certes, le Cordel a exercé une forte influence dans l'imaginaire et l'esthétique du Cinema Novo, cependant nous devons à partir de cela questionner le rôle que cette littérature populaire a conséquemment joué dans le projet d'une culture brésilienne qui perdure de nos jours.



La tradition d'une "littérature" orale

Le Cordel est une sorte de littérature de colportage brésilienne qui provient du Portugal et de toute la péninsule ibérique, apporté au Brésil à l'époque de la colonisation au XVIème siècle. Cordel (ou de cordeau) est ainsi appelé puisqu'il consistait en de petits livrets brochés et ornés de gravures sur bois, que les colporteurs présentaient suspendus à une ficelle. Le composant oral s'est associé à la manière qu'ils avaient de raconter, propager et divulguer ces histoires dans les foires. Pour Paul Zumthor (2008, p. 169-170) cette qualité de communication se distingue entre le parlé et l'oral, le parlé appartenant au registre de la communication vocale ordinaire, et l'oral transmettant une expérience et une connaissance, et où l'auteur peut reconnaître et inscrire le message dans un modèle familial: "édifice de croyances, d'idées, d'habitudes mentales intériorisées constituant comme la mythologie du groupe". C'est un discours que la société tient sur elle-même qui assure la perpétuation du groupe et de sa culture et qui l'attache à la "tradition". Cet appel à l'imagination collective est chargé de connotations qui tendent à renforcer le lien collectif plutôt par sa force persuasive du témoignage que de l'argumentation.

L'improvisation est par conséquent devenue un facteur très important associé aux rythmes de ces histoires, à sa fonction de divertir le lecteur dans un rapport parfois humoristique sur les événements sociaux et la mythologie du groupe. Dans un monde rural peu pénétré par les communications de masse, la littérature de Cordel acquiert un rôle critique et de continuité culturelle de la société par des histoires remplies

1. La transposition de la performance vocale de l'oralité est une des plus importantes caractéristiques des films du Cinema Novo.

d'ironie, de fantaisie, d'interventions divines, de mythes ancestraux, de croyances religieuses et de sagesse populaire.

Il y a des histoires d'influences européennes, comme la Geste de Charlemagne et de ses douze pairs, les aventures de Robert le diable et celle de la reine Magalonne, la Geste ancienne et picaresque de Pedro Malazarte ou bien encore des histoires d'animaux parlants (Ferreira, 1991; 1993). Les histoires ont été transportées de l'Europe et adaptées à la région *sertaneja*: le Charlemagne peut être un propriétaire de terres et les animaux parlants sont les plus familiers et proches du peuple. Perdue aussi la croyance qu'il existe dans le sertão un royaume enchanté peuplé de princes et de princesses, ou encore le *sébastianisme* portugais; dans ce sens les mythes de Charlemagne de France ou de Dom Sébastien du Portugal appartiennent autant au sertão que Lampião et Père Cicéro – deux figures mythiques locales.

Une autre particularité du Cordel pour le *sertanejo* est son efficacité pour propager les nouvelles: généralement les gens se rencontrent au marché du village où ils peuvent vendre et acheter des biens, principalement de la nourriture, et se tenir au courant des dernières nouvelles du pays au travers du Cordel et des *cantadores* (chantres). Le Cordel assume la fonction de divertir tout autant que de transmettre les informations. Candace Slater (1982, p. 99) a souligné les caractéristiques suivantes des histoires de Cordel: les formes poétiques, la structure rimée et le mélange des styles, le récit à la troisième personne sous la perspective de la première personne, l'inclusion de la communauté comme témoin oculaire, le régionalisme et le caractère colloquial (incluant les erreurs grammaticales et orthographiques) de leur langage, une connotation chrétienne, et la présence d'un cadre brésilien sur les préoccupations de la classe sociale inférieure, comme la maladie de la faim, le manque d'argent et d'éducation. Les poètes d'improvisation, appelés les *repentistas*, sont une autre caractéristique importante. Ils créent des histoires en même temps qu'ils chantent. Et encore, la *peleja* qui est la dispute entre deux *repentistas*.



L'oralité est la base constitutive de la littérature de Cordel. Les histoires sont chantées au public dans les foires par les auteurs/écrivains ou les chantres. Le récit capte l'attention du spectateur tout en stimulant sa curiosité sur l'histoire. De fait, les auteurs ont créé une manière d'attirer le public et de transmettre leur connaissance. Ils insèrent dans le corpus de l'histoire un dialogue avec l'auditeur. Dès le début, les auteurs présentent le conflit et les personnages, ce qui attise le désir de l'auditeur d'accompagner avec eux l'intrigue qui va commencer. Ou mieux, ils conduisent l'auditeur au sein de leur histoire en créant un lien familial et d'identification mutuelle. Dans l'histoire ils jouent avec les espoirs de l'auditeur en introduisant un élément du récit qui va se dérouler seulement plus tard, ou ils résolvent un conflit et en initient un autre, mais jamais les auteurs ne peuvent se permettre de frustrer les attentes de l'auditeur ou de perdre son attention. Généralement les contes sont chantés jusqu'à la fin, donc le public va lire une histoire qu'il connaît déjà. À la fin de l'histoire l'auteur demande directement à l'auditeur d'acheter le *folheto*. Une autre manière de vendre les histoires est d'inventer d'autres versions avec ou sur les mêmes personnages.

Généralement les personnages sont présentés de manière très simple au début de l'histoire dans une situation de conflit ou une intrigue, par exemple: Lampião qui veut aller au ciel, la dispute du pouvoir entre Saint-Pierre et le diable, ou encore l'épopée d'un personnage ou une histoire d'amour comme dans les romans modernes: l'Histoire de la Demoiselle Teodora, l'Histoire de la Montagne Enchantée ou l'ABC de Tereza Batista. D'autres sont des nouvelles, comme la mort de Pedrinho, un garçon qui a été kidnappé par son oncle.

Plusieurs personnages sont présents dans d'autres histoires et ils ont un public fidèle. Quelques personnages sont des personnalités connues, comme: le *cangaceiro* Lampião et sa femme Maria Bonita, le Père Cicéro, l'ancien président du Brésil Getúlio Vargas. D'autres personnages sont issus de la littérature et du téléroman, comme: *Tereza Batista* de Jorge Amado ou Porcina du téléroman *Roque Santeiro* de Dias Go-

mes. D'autres encore sont des figures mythiques ou chrétiennes, telles: le *Satanás* (diable), la prostituée, le Charlemagne ou le paon mystérieux.

La *peleja* (dispute) extraite des poètes d'improvisation est très fréquente dans le Cordel, par exemple la dispute entre le diable et Dieu, entre le bien et le mal, entre le propriétaire et le vacher (des sujets repris dans le film de Rocha), entre père et fils. Il y a souvent à la fin une morale ou un conseil de la part de l'auteur. L'histoire peut adopter la structure du dialogue, dont chaque strophe correspond à un personnage qui peut être interprété par deux chantres. Le même recours utilisé par les poètes d'improvisations est repris dans leurs *pelejas* pratiquées dans les foires, dont chacun interprète son personnage, ou encore, en tant que personnage de son histoire, chacun défend son point de vue sur un sujet défini.

Dans la littérature de Cordel, l'oralité devient une mémoire orale du sertão. Les auteurs créent plusieurs histoires avec les mêmes personnages mais avec quelques petites variations. C'est dans ces histoires que la "mémoire" se réaffirme et modifie les récits avec des altérations et adaptations dans l'espace-temps, une caractéristique propre à l'oralité que les écrivains de Cordel ont incorporée.

Ainsi, c'est à partir de la composition et la transmission des récits, et la performance et la voix du poète que donne au Cordel son caractère indéniable de "littérature" orale, puisque pour Zumthor (2008) c'est seulement en ayant toutes ces qualités qu'on peut essayer d'approcher à la complexité et au dynamisme de l'oralité, soit la vocalité, musicalité et théâtralité.

Le poète populaire, selon Jerusa Pires Ferreira (1993), nous met devant une *iconicité* recueillie dans un répertoire qui vient du mythe, du conte de l'enchantement et qui, dans sa trajectoire, va réunir d'autres textes, dans un continuum temporel. La poésie populaire est autant mémoire que recréation, c'est un souvenir intense et permanent de matrices archaïques qui se réarrangent, rajoutent, et recréent dans un processus incessant.



L'oralité dans le Cordel est plus qu'une influence des *cantadores* (chantres). Son style d'écriture est intelligible et accessible aux gens de la campagne et les histoires appartiennent aux formes narratives et genres populaires: la morale, la distinction entre le bien et le mal, les conseils, l'information pour éduquer les lecteurs. La limite entre le Cordel et l'oralité est presque imperceptible, l'écriture versifiée, le vocabulaire de la langue parlée, l'insertion d'auteurs dans les histoires, l'auteur comme narrateur et conducteur de l'histoire, l'ensemble des histoires déjà connues des lecteurs, la façon de vendre les histoires dans les foires, etc. Le chantre accompagné de sa guitare peut chanter une histoire écrite ou improvisée. On voit dès lors chez le poète populaire une caractéristique primordiale d'une "tradition" ancienne d'une performance vocale dans laquelle le langage prend sa force, c'est-à-dire une conception du temps circulaire et un comportement régi par les normes collectives qui diffèrent fortement d'une conception linéaire du temps, de l'individualisme et du rationalisme du discours écrit (ZUMTHOR, 2008, p. 170).

Attachée à cette conception millénaire, la figure du chantre dans le sertão devient presque "sacrée", il peut être l'envoyé des bonnes ou des mauvaises nouvelles, il représente aussi le savoir, la mémoire, ou encore celui qui peut voir l'avenir. Autant dans les films de Rocha que ceux de Carvalho, le chantre est le narrateur, celui qui peut tout voir, et sa voix horshamp crée un écho de sagesse dans le sertão. Donc, sa performance et son interactivité avec l'espace sont aussi importantes. D'un village à l'autre, il incorpore les savoirs et peut mieux entrevoir la situation sociale de chaque région où il passe. Il est la conscience sociale et critique de la communauté. Mais s'il ne chante pas ou ne lit pas ces histoires dans les foires, son importance n'en est pas moins grande car sa voix est "imprimée" dans les folhetos.

La poésie populaire au cinéma

Le rôle complexe que le chantre tient dans la culture populaire et littéraire du sertão devient clé dans les films du *Cinema Novo*, en rapprochant la poésie de la critique sociale dans une période politique troublée de l'histoire brésilienne. Dans la préface de son livre *Révolution du Cinema Novo* (1981), Rocha qualifie le mouvement d'avoir "mille facettes" qui désorientent les critiques (inter)nationaux puisqu'ils cherchent une cohérence qui est plutôt typique des cultures riches, et qu'ils méconnaissent la complexité multiraciale et économique du Brésil.

Pour les cinéastes du Cinema Novo cette complexité réside dans le sertão du Nord-Est brésilien. Ce mouvement voit le jour au fin fond du sertão de la Paraíba par un film documentaire de 1959 produit par un groupe de jeunes journalistes et étudiants, incluant Vladimir Carvalho. Le film *Aruanda*, dirigé par Linduarte Noronha provoque une réaction enthousiaste des critiques et intellectuels brésiliens: "il fut l'un des premiers films autour desquels fut lancée la question d'une adéquation de la pauvreté des moyens du cinéma brésilien au sous-développement économique du pays, et ce comme une qualité, une vérité, et non pas un défaut du cinéma national, lorsqu'existaient par ailleurs la justesse et l'originalité du regard" (PIERRE, 1987, p. 38). Le film présente deux moments historiques: l'établissement du premier village d'esclaves, Talhado, au début du siècle, et l'organisation actuelle où les habitants travaillent dans la fabrication de vases en céramique. La première partie est fictionnelle, la seconde est documentaire. La qualité de la photographie, de l'encadrement et du montage en opposition avec la chaleur, la terre aride et la pauvreté du sertão, et l'inexpérience de ses réalisateurs, vont grandement influencer les générations à venir. Le discours politique et social du film est évident dans les derniers mots du narrateur, une sorte de morale, discours ou message du



film: "Talhado... vie primitive. Elle existe géopolitiquement, mais elle n'existe pas pour les institutions gouvernementales".

La caractéristique principale du mouvement est d'allier l'esthétique du cinéma moderne à la mythologie et l'imaginaire brésilien. Ainsi, la politique et la poésie populaire se retrouvent tous confondus sur les écrans de cinéma, où les histoires ne sont plus racontées mais chantées, et les habitants/personnages – béates, vachers et tueurs à gages – deviennent figures/agents d'une révolution sociale, où la violence se renverse (déverse) sur eux-mêmes.

Dans son manifeste *L'esthétique de la faim* en 1965, Rocha déclare que "seulement en conscientisant sa seule possibilité, la violence, le colonisateur peut comprendre, par l'horreur, la force de la culture qu'il explore". Rocha écrit ce texte en 1965, dans l'avion, entre Los Angeles et Rome, sur la commande des organisateurs d'une rétrospective du cinéma latino-américain en Italie. La violence n'est pas un simple symptôme, mais un désir de transformation, c'est "la plus noble manifestation culturelle de la faim".

Le *Cinema Novo* a rompu avec l'esthétique du cinéma hollywoodien, ainsi qu'avec ses imitations au Brésil proposées par le studio Vera Cruz et les *chanchadas* des années 40 et 50. Le mouvement opte pour une nouvelle conception esthétique du cinéma d'Amérique latine, dans un processus que les cinéastes du mouvement vont appeler la "décolonisation de l'image et du contenu": caméra à la main, texte narratif, photographie participante, montage discontinu, musique interprétative, son direct, improvisation et dialogues libres. Le mouvement a été beaucoup influencé par les mouvements Néoréaliste italien et celui du cinéma d'auteur de la Nouvelle Vague. D'après Rocha, l'auteur est responsable de sa vérité car "son esthétique est une éthique et sa mise en scène est une politique". Ainsi, l'indépendance budgétaire du film était fortement défendue et soutenue par ces réalisateurs, qui s'appuient et s'associent aux associations de travailleurs, aux étudiants et politiques de gauche. Il était clair qu'une culture sous-développée, comme la culture brésilienne, est le résultat

d'une politique colonisatrice qui clame son indépendance financière tout autant que culturelle.

L'idée de l'indépendance de la culture brésilienne de la culture du colonisateur est une préoccupation de longue date pour les artistes. Le plus connu est le mouvement moderniste de 1922. L'écrivain Oswald de Andrade a publié un texte intitulé Manifeste Anthropophage dans lequel il a renversé la règle de la société civilisée avec la proposition de l'anthropophagie comme moyen culturel. L'anthropophagie est l'arme du colonisé, elle est la violence explicite qui peut se retourner sur les colonisés eux-mêmes. La violence du colonisateur envers le colonisé est maintenant inversée. La culture brésilienne va naître après ces mouvements. Elle va surgir à partir de sa propre violence révolutionnaire: "J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il m'a répondu que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Matias. Je l'ai mangé" (Andrade, 1970, p. 11). Cette déclaration démontrant l'idée de cannibalisme dans laquelle la culture brésilienne mange métaphoriquement d'autres cultures nous donne une image de quoi le reflet d'une autre culture est composé. Le Brésil "mange" les idées, les opinions politiques, les valeurs et les traits économiques de l'autre. Cette théorie moderniste de Andrade était très influente et importante à l'étude de la théorie de la "dépendance" au Brésil. Elle subvertit des concepts appliqués au Brésil comme "retard" ou "primitif" et les recrée en symboles positifs, montrant le sous-développement du pays dans une lumière joyeuse et optimiste. L'anthropophagie est également portée sur la recherche d'une identité nationale qui n'est pas circonscrite par la culture de l'indigène, mais elle est motivée par la nécessité de créer une culture de la différence, sans l'imitation de modèles importés. Ce mythe de la culture brésilienne est une image puissante et efficace pour un peuple qui était systématiquement subjugué et dépouillé de sa propre identité et de sa fierté, et d'avoir appris que ses idées, institutions et valeurs sont intrinsèquement inférieures. Son célèbre "Tupi or not Tupi, that is the question" montre des éléments incorporés à



la fois de la culture indigène et des valeurs et produits étrangers, liés à l'idée d'une identité définie par être à la fois locale et étrangère, dont habite toujours une (re)quête de définition ou d'identité. De Andrade a parlé des vertus de cannibaliser d'autres cultures, la ré-appropriation et le renouvellement de la "copie" jusqu'à ce qu'il soit une création tout à fait unique et distinctement brésilienne. Au lieu de continuer à être subordonné aux influences occidentales contre sa volonté, le Brésil peut prendre son propre destin en mains et choisir de "digérer" et de se réapproprier ce qu'il veut et donc créer quelque chose de nouveau et entièrement local, au lieu de quelque chose qui leur est imposé comme l'idée "supérieure". Je crois que le manifeste de De Andrade a eu une influence très puissante sur l'imagerie mythique et l'imaginaire de la société et de la culture brésiennes.

Depuis le Manifeste Anthropophage, d'autres théories ont vu le jour et se sont répandues au fil des années dans la culture brésilienne. Pour Paulo Emílio Salles Gomes (1986), un des plus importants théoriciens du cinéma brésilien et mentor du Cinema Novo, le retard culturel nous amène à la question de la dépendance. Sa principale théorie, qui se rapporte à l'idée d'Oswald de Andrade sur le cannibalisme, est que la culture brésilienne est condamnée à osciller entre le soi et l'autre et s'est concentrée sur l'idée de *mal-estar* (mal-être), une "maladie" qui est venue avec le modernisme: "Rien ne nous est étranger, puisque tout y est" (1986, p. 123).

En embrassant ces questionnements sur l'identité sous développée et indépendante brésilienne, l'impact du mouvement du Cinema Novo fut énorme et perdure toujours depuis 50 ans. Entre les jeunes cinémas nationaux qui ont surgi de partout dans le monde (Italie, Canada, Portugal, Tchécoslovaquie, Pologne, Allemagne, Suisse) au milieu des années 60, le *Cinema Novo* était incontestablement reconnu comme *génial*, non seulement par la critique et les cinéphiles, mais par de grands réalisateurs comme Luis Buñuel, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard et Martin Scorsese, qui ont salué Rocha comme l'Eisenstein moderne. Gilles Deleuze

voit son cinéma, que Rocha qualifie de cinéma d'agitation, utiliser une formule eisensteinienne plutôt que faire du cinéma d'Eisenstein, puisque Rocha ne représente pas le peuple mais montre son "manque".

La mythologie brésilienne chez Glauber Rocha

Dans le film *Le Dieu noir et le diable blond*, Glauber Rocha utilise des récits et des personnages de la culture du sertão. Ces personnages sont préservés à travers le temps par le poète populaire via la musique, l'oralité et la littérature de Cordel.

L'originalité des films de Rocha réside, d'un côté, dans le fait d'incorporer le dynamisme et la performance du poète à la narration cinématographique et, de l'autre, de réutiliser les récits et les personnages connus des histoires de Cordel et les réinvestir d'une fonction fondatrice d'un discours social du jamais vu dans le cinéma brésilien. Mais, dans les principes d'un cinéma révolutionnaire latino-américain, Rocha non seulement montre une culture hybride et populaire mais il renverse les structures des histoires de Cordel et montre la pire face de ces personnages, ou de ces récits: la violence et la dystopie. La violence du propriétaire de la terre, la violence du vacher, la violence du prophète, la violence de la femme, la violence de l'église, la violence du *cangaceiro* (bandit), enfin la révolte de ces mythes. Chez Rocha, la violence n'est guère latente ou sublimée mais présente au point de la rendre presque "palpable". Il appelle à l'action et à la réflexion par un cinéma qu'il qualifie d'agitation ou de transe.

Les mythes du sertão deviennent des *intercesseurs* et la violence un *procédé* pour atteindre la face cachée d'un peuple colonisé: sa faim. La faim d'un peuple... qui tue pour manger ou meurt par elle, et qu'à travers cette même faim le peuple est capable d'y produire une culture.



L'histoire du vacher Manuel et de sa femme Rosa, comme dans les histoires de Cordel, est déjà connue du narrateur qui mélange le présent et le futur dans sa narrative. Le chantre aveugle et le chanteur off racontent l'histoire. La voix poétique requiert chez Rocha un rôle important, elle est la conscience et en même temps le "cri" de ses personnages. Elle est le moyen de communication et la mémoire des histoires communes du sertão.

Le film *Le Dieu noir et le diable blond* a été tourné dans le sertão de Monte Santo dans l'État de Bahia. Manuel se révolte contre son patron oppresseur, le coronel, propriétaire des terres, et le tue. Le couple s'enfuit dans l'illégalité. Il suit le mystique béat/prophète Sebastião, qui promet à une escorte de paysans faméliques et damnés de la terre, un monde meilleur où "le lait jaillira des pierres" comme dans le pays de Coconha et où "le sertão deviendra mer". Il demande à Manuel d'innombrables sacrifices, jusqu'au geste d'immoler rituellement un nouveau-né. Rosa tue Sebastião. Manuel se tourne alors vers le cangaceiro Corisco. Celui-ci exige de Manuel non pas des sacrifices pour gagner l'au-delà, mais une solution de violence pure, une rupture radicale avec toute loi du ciel et de la terre. Antonio das Mortes, le tueur des cangaceiros, qui n'a lui-même ni Dieu, ni maître, bien qu'il soit payé par les propriétaires des terres et par l'église pour réinstaurer l'ordre et imposer des solutions finales à toutes les subversions – autant le prophétisme de Sebastião que le banditisme de Corisco. Antonio das Mortes liquide Corisco et les cangaceiros. Il épargne Manuel et Rosa, qui s'enfuient vers la mer à travers le sertão, désespérés.

Selon l'anthropologue brésilien Darci Ribeiro, "l'idée que le sertão va se transformer en mer rejoint l'idée que le monde se transformera avec le retour de Don Sébastien"².

2. Témoignage extrait du documentaire *Que Viva Glauber!*, TV Cultura (1991).

L'image de Don Sébastien est récurrente dans les feuillets de Cordel car elle appartient au terroir de la culture du sertão.

Don Sébastien, dans l'univers mythique des histoires populaires du Nordeste, représente une figure immortelle qui conduit son peuple à la plus haute gloire, qui mourra en son nom et ressuscitera par lui.

Au Portugal, le roi Don Sébastien, qui disparut en 1578 après la bataille de Alcacer-Quibir, est connu comme l'enfoui. Dans l'imagerie populaire, on raconte qu'il n'est pas mort et qu'il attend son heure de retour pour redonner au royaume sa gloire déçue.

Les "cangaceiros", le béat/prophète, le vacher, le "coronel", le chantre, le tueur sont des personnages courants dans les récits de Cordel. Le "cangaço", par exemple, est l'une des plus importantes figures du sertão. Les "cangaceiros" étaient des bandits armés dans les années 20/40, se terminant avec l'exécution de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) et son lieutenant Corisco (également connu sous le surnom de "diable blond", un des personnages dont Glauber Rocha fait la transposition dans son film) en 1938 et 1940. De nos jours, le peuple sertanejo a encore peur des histoires des cangaceiros, et pourtant il est toujours admiratif; les cangaceiros sont vraiment un mythe dans le sertão.

Dans la dernière séquence du film, Manuel et Rosa, après la mort de Corisco, sortent du sertão. Ils courent à la recherche de la terre promise, et en même temps loin de la violence, de la mort, de la faim, vers une mer illusoire ou lointaine. La croyance que le sertão deviendra mer continue, c'est leur espoir de vie.



Le cinéma documentaire et la mémoire populaire

Le cinéma documentaire a un rôle politique et social très important dans le mouvement du Cinema Novo. Les documentaires vont montrer de façon la plus simple et directe la misère, le peuple, les mythes et les événements brésiliens. Avant le mouvement il n'y avait que quelques documentaires produits par le gouvernement.

La fonction du cinéma documentaire est d'enregistrer, d'interpréter et de commenter un événement, une ambiance ou une situation déterminée. Aidé d'un scénario premier le documentariste recueille ses données, ses informations, accompagne les faits et gestes de ses personnages, sans savoir au juste la forme définitive du travail, ce qui le différencie du film fictionnel. Béla Balazs trouve que c'est là que se situe la principale vertu du documentaire; l'action documentée continue son développement à mesure qu'elle est filmée, ce qu'il appelle l'actualité palpable. L'histoire documentée, dans le film, continue son évolution après les tournages, quand débute le montage ou bien même après quelques années, quand le réalisateur utilise des images d'archives. "D'un autre côté, son contenu informatif s'altère complètement avec le temps et la continuation de l'évolution historique" (LANGMAN, 1986, p. 55).

Le cinéma documentaire se constitue principalement en tant que registre, archive de notre mémoire. Comme témoin oculaire de l'histoire: "Les images servent de document d'une Époque, d'un événement déterminé, d'une personne ou d'un pays et représentent chaque fois plus la 'mémoire' du XXème siècle" (LANGMAN, 1986, p. 31). Mais aussi comme archive d'un temps déterminé. Un temps que le cinéaste enregistre, un temps révolu, le registre de la mort. Ce qui se voit à l'écran n'existe plus, "l'acte de la projection" du film est la propre image-temps. Bien que ce temps se situe dans le passé, "l'acte de la projection" donne aussi au cinéma la possibilité de simuler une "actualité" illusoire.

Le cinéma a la qualité d'accompagner le mouvement, le déplacement, avec un réalisme jamais atteint par la photographie. "Si le monde est une perpétuelle transformation, le cinéma, en tant que reproduction du mouvement, entraîne le réalisme photographique aux extrêmes conséquences car il reproduit, au-delà des formes, son mouvement ininterrompu" (COLOMBO, 1991, p. 51). Le cinéma a alors une fonction d'emmagasinement de la mémoire en mouvement, non seulement dans le sens des images, mais de la propre mémoire qui avec le temps modifie son regard sur le passé.

Les mémoires orales sont le plus grand atout des documentaires, elles concèdent une grande crédibilité au film, et plus encore si ces souvenirs sont racontés de manière éloquente. "La voix possède des qualités comme le ton, le timbre, l'amplitude, la hauteur, le registre, lesquels possèdent des valeurs symboliques" (ZUMTHOR, 1987, p. 7). Mais son hésitation et sa permanence éphémère dans le temps vont à l'encontre d'un désordre de la mémoire historique. Cependant, l'oralité médiatisée restitue une autorité sociale qui perdure à travers les espaces-temps et qui peut être répétée indéfiniment et identiquement.

La culture orale est présente dans les deux films au travers des musiques, des poésies, des chants qui entrecourent les actions et interagissent avec le fait raconté. Vladimir Carvalho, ainsi, fait appel non seulement aux images et aux voix de ses compatriotes pour conter ses histoires, mais aussi à leur culture et leur poésie.

Vladimir Carvalho souligne le factuel comme base pour le film documentaire, cependant le factuel n'en est pas moins provocateur et stimulant que le récit fictionnel: "Le factuel substitue le langage mythico-symbolique de la fiction mais il défie avec la même intensité la créativité de celui qui fait le documentaire" (CARVALHO, 1986, p. 130).

Dans ses films il cherche une interaction avec ses "personnages" et le lieu narré. La caméra construit lentement l'espace-temps, elle retarde l'acte de voir, pour pouvoir offrir au spectateur le temps de regarder les images. Ou mieux en-



core, le contenu de ses images, qui n'hésite pas à voir d'égal à égal l'homme sans préconceptions. Allier cette caméra aux principes du Cinema Novo est l'une des marques du cinéma de Vladimir Carvalho. Ses images ont une force politique contestataire et, en même temps, poétique. Elles opposent le commun à l'absurde, l'incrédule au lyrique.

Comme dans les films de Rocha, Carvalho utilise une histoire de Cordel pour demander et questionner non seulement la violence de la faim du sertão, mais aussi la violence du rêve, de la croyance au mythe de la *terre promise*.

Les mythes universels et le feuilleton de Cordel

Le titre du film *Le Pays de Saint Sarué* est extrait du feuilleton *Voyage à Saint Sarué* de Manoel Camilo dos Santos. Le poète populaire du Nordeste, selon une tradition qui remonte aux temps du conte populaire et de d'autres feuilletons, parle de l'existence d'une terre riche et d'hommes égaux. *Saint Sarué*, le film, rappelle cette terre riche et truffée de feuilletons qui nous transportent dans les royaumes de la nature, du sertão du Nordeste, dominé par l'homme: le bétail, le coton, les minéraux. *Saint Sarué*, le feuilleton, est l'évocation d'un lieu enchanté empli de merveilles et de récompenses, dont le voyageur pourra jouir lorsqu'il arrivera dans ces contrées. Dans l'ensemble du feuilleton *Saint Sarué*, il y a de nombreuses autres histoires qui se réfèrent à un royaume enchanté comme l'arbre d'abondance, le pays de Cocanha, etc. L'histoire du feuilleton *Saint Sarué* est aussi une claire allusion au royaume enchanté de Don Sébastien.

Le film comporte trois récits distincts: le poète off, le narrateur off et l'interviewer. On peut aussi distinguer trois récits: le coton, le bétail et les minéraux. Le déplacement du *sertanejo* dans le sertão, à la recherche du rêve du royaume

enchanté de Don Sébastien, et sa frustration sont les principaux fils conducteurs du récit. La dichotomie rêve frustration apparaît dans les trois séquences du récit. Le déplacement de la caméra d'une région à l'autre, entre une culture de production et d'extraction, correspond au même déplacement que le *sertanejo* effectue dans les terres arides du sertão.

Dans la première partie du film *Saint Sarué*, il n'y a pas de dialogue ou de témoignages, la caméra accompagne le quotidien du sertão. Elle vague parmi les habitants et la végétation aride, glanant des images communes aux *sertanejos*.

La voix du poète en off, qui accompagne ces images, épouse l'image du *sertanejo* comme si c'était la sienne: "Femme, déplume cet oiseau/fais-le rôtir sur le feu,/ donne un morceau au gamin/ les restes sont pour nous deux". Ainsi, elle raconte des images captées des expériences et références du *sertanejo* qui se traduisent dans les discours oraux. Au contraire du témoignage ou du récit, le poète off incorpore dans ses images un savoir et une expérience de ce qu'il a vécu et a partagé avec le *sertanejo*. Il s'accapare des rêves et de l'imaginaire collectif, en plongeant profondément dans le quotidien, révélant ses désirs, ses utopies et ses souffrances. "Le narrateur extrait de l'expérience ce qu'il raconte: sa propre expérience ou celle racontée par les autres. Il incorpore les choses racontées à l'expérience de ses auditeurs" (BENJAMIN, 1993, p. 201).

Le narrateur off conduit le récit; il diffère néanmoins du poète off puisqu'il n'acquiert pas le rôle de personnage. Son récit est objectif, à la troisième personne et à distance. La caméra adopte l'opinion du cinéaste (ou spectateur). L'interviewer participe comme un personnage du film. Il demande aux habitants des histoires, et délimite l'espace. L'espace pourtant est délimité par ces trois récits, qui agissent alternativement.

La poésie de Jomar Morais Souto est la meilleure traduction orale pour comprendre le chemin parcouru par le film, elle marie l'image avec le discours filmique, elle construit un pont entre l'imaginaire et la réalité du monde *sertanejo*. "Le temps passe rapidement, mais l'amour ne passe pas. La même petite fille, la même, cueillant, maintenant, "des haricots..."



”33; voilà l’image du temps dans sa poésie. Le temps surgit avec son Érosion, avant non perçue, mais constante. C’est le temps de la mémoire, du récit de l’histoire. Et simultanément, du présent qui demande au passé, ses rêves.

La principale histoire de *Le Pays de Saint Sarué* narre l’utopie de la Terre Promise. L’utopie, le non-lieu, le pays fictif, la ville imaginaire... L’archange Saint-Michel est l’archange qui lutte contre les malheurs du *sertão*, il représente la justice. Il est l’aide et la protection divine dans le quotidien du *sertanejo*, il est aussi l’exécuteur des vengeances de Dieu, ainsi que le conducteur du peuple hébreu à la Terre Promise.

Le déplacement du *sertanejo* dans l’espace et le temps et cette expérience provoquent un besoin de regarder vers le passé et vers le futur, à travers les mémoires qui conservent certaines références de cet espace/temps, tout comme à travers des histoires racontées de génération en génération ou entendues sur les marchés de la ville. Il bouge dans sa tentative d’une lutte directe avec la nature et sous une pression constante.

En quête de conquêtes, en fuyant la terre stérile, la faim et la peur, le déplacement dans l’espace procure à l’homme *sertanejo* une expérience temporelle. Dans ce cheminement entre rêve et frustration, il choisit la migration et part en ville. L’exode rural, à la fin des années 60, était l’alternative au manque de travail dans les terres intérieures. D’autres n’ont gardé que les restes du *sertão*: des rêves du passé, terre sèche, bœufs maigres, cueillettes rares et l’exploitation quasi esclavagiste des travailleurs.

Voyageur et étranger, deux figures emblématiques autant de l’exil que du déplacement et de l’altérité mettant en question l’appartenance, l’autre. Ils sont dans le mouvement qui les habite et instaure le passage. Zumthor appelle les principes du voyage, passage et mouvement. “Le “voyage” met en œuvre notre capacité à franchir une limite pour affronter une altérité.

3. Extrait du film *Le Pays de Saint Sarué* de Vladimir Carvalho (1971).

L’idée (autant que le fait même) du voyage manifeste notre tendance innée au déplacement [...] perspective qui est celle de connaissance” (ZUMTHOR, 1993, p. 167). Ainsi, on se déplace car c’est dans le déplacement, notre nature, qu’on appréhende le monde, on fait l’expérience du chemin et on acquiert la connaissance. L’homme du Moyen Âge et l’homme moderne n’ont changé ni le trajet ni la perspective du voyage.

Conclusion: La voix médiatisée

La voix est référée à des mythes premiers comme à la création du monde, mais on a toujours la tendance de la “renfermer/réduire” à la parole. Pourtant, selon Zumthor la voix *déborde la parole*, car “elle émane du corps et symboliquement, elle le fait être” (ZUMTHOR, 2008, p. 172). Le langage qui transite par la voix s’enrichit par des qualités vocales antérieures au langage articulé. Le fait que cette voix soit enregistrée par les médias lui donne une survie et une ampleur de communication en même temps qu’un caractère “unique” de l’enregistrement, c’est-à-dire que celui qui performe dans le média acquiert quelque chose de “permanent”, car sa voix perdure dans le temps et peut être répétée indéfiniment et identiquement. “Les *media* agissent sur la double dimension spatiale et temporelle de la voix. Par là, ils atténuent (sans l’éliminer tout à fait, mais en la rejetant dans l’imaginaire) la présence physique conjointe du locuteur et de l’auditeur” (ZUMTHOR, 2008, p. 173). Bien que ce facteur de communication interpersonnelle soit affaibli ou a disparu par un effet de dépersonnalisation et une perte de spontanéité, son caractère communautaire peut être même réitéré par le phénomène de la culture de masse. Zumthor se penche surtout sur le déplacement de l’acte communicatif,

Paul Zumthor

c'est-à-dire la distance entre production et consommation d'une œuvre médiatisée, pour décrire une des principales caractéristiques de la voix médiatisée : l'effacement de la présence ou performance de la voix, se limitant à l'ouïe et à la vision au détriment de la tactilité⁴.

La littérature de Cordel et le cinéma essayaient dans leurs propres limitations de capturer et de retenir la présence de la voix *sertaneja* pour atteindre cette diversité orale complexe. La vie *sertaneja* avec ses mythes et ses légendes populaires, la parole, la musique, le discours, le langage, la performance, le gestuel et la vocalité. La présence de la voix devient essentielle dans les films du *Cinema Novo* ainsi que leurs aspects techniques pour l'enregistrement vocal, comme l'a souligné autrefois le cinéaste Jean Renoir sur le cinéma de Rocha: "Il faut tourner en son direct. Comme c'est un film verbal, si vous tournez en son direct, vous obtiendrez un résultat verbal total" (DELAHAYE, 1969).

Le *Cinema Novo*, en réinterprétant les histoires populaires et en restructurant son propre rôle socioculturel, veut non seulement représenter le peuple ou se transformer dans un médium populaire, mais il veut surtout transformer le cinéma en une *affaire du peuple*, c'est-à-dire un moyen culturel et social de contestation et de rencontre politique. Donc, les histoires de Cordel vont être remaniées en fonction d'une volonté révolutionnaire. Un instrument de lutte et de résistance culturelle. Ainsi, les cinéastes vont respecter à un certain degré la structure et la forme pour reprendre l'essence dans le discours cinématographique.

Le narrateur *off* est utilisé pour faciliter cette transposition de la littérature au cinéma. Le discours maintient la même structure littéraire, fournit le même jeu de mots et donne la possibilité d'insertion du narrateur dans le récit. En

suivant les préceptes du Cordel, le narrateur dans les deux médias (littérature et cinéma) a souvent une fonction active semblable, dans laquelle il peut intervenir dans l'histoire, interpellé les personnages ou faire partie du récit. Il peut être l'auteur ou le chantre qui guide, dans le cas du cinéma, le spectateur, comme dans l'introduction de *Le Dieu noir et le diable blond*:

Manuel et Rosa vivaient dans le sertão, travaillant la terre de leurs propres mains. Jusqu'à ce qu'un jour, pour un oui, pour un non, entra dans leur vie Saint Sébastien.

Il portait la bonté dans les yeux et Jésus Christ dans le cœur.

Les histoires de Cordel sont créées sous forme d'épopées populaires en strophes versifiées. Elles obéissent toujours à une convention stylistique que les *cantadores* (chantres) du Nordeste se transmettent de père en fils, et voient aujourd'hui leur langue truffée de vulgarismes, de locutions populaires, de proverbes (Picchio, 1981, p. 12). L'influence de l'oralité est toujours présente dans la forme poétique, de l'origine des histoires de génération en génération et dans l'écriture de la langue parlée, comme le mythe de la terre sans males et utopique comme dans le folheto Viagem à São Saruê (*Voyage à Saint Saruê*):

J'ai vu une ville
J'en n'ai jamais vu de semblable
faite d'or
et de cristal
où il n'y a pas de pauvres
tout le monde est riche.

Les épopées populaires peuvent être la meilleure façon de définir les récits de Cordel et de comprendre leur influence dans les films du *Cinema Novo*. Les épopées narrent souvent

4. Actuellement, les recherches filmiques se tournent vers d'autres sens que la vision et l'ouïe, comme la tactilité – voir Laura U. Marks (2000) et Thomas Elsaesser (2010) sur les nouvelles théories du cinéma.



des histoires de rédemption et de bravoure comme celles des *retirantes sertanejos* qui marchent dans la terre aride au chemin de la migration ou en quête de nourriture, de l'ombre, d'eau, de travail ou de justice. D'autre part, la poésie est la façon la plus admirable d'examiner la condition de vie d'un peuple et de la surpasser vers une espérance ou de perpétrer ses légendes comme celles des justiciers *cangaceiros* du film *Le Dieu noir et le diable blond*:

L'histoire continue
faites donc plus d'attention Manuel et Rosa sont
partis par le sertão.
Jusqu'à ce qu'un jour pour un oui, pour un non
entra dans leur vie
Corisco, le diable de Lampião.

Dans le duel entre le tueur à gages Antonio das Mortes et le *cangaceiro* Corisco, le chantre/narrateur off assume le rôle des deux personnages dans la musique:

Rends-toi Corisco!
Je ne me rendrai pas, non.
Je ne suis pas un oiseau pour vivre en prison.
Rends-toi Corisco!
Je ne me rendrai pas, non.
Ni à un lieutenant, ni à un capitaine. Je ne me ren-
drai qu'à la mort,
le parabellum au poing.

Et, à la fin du film, comme dans une typique histoire de Cordel, le chantre annonce le destin des personnages ainsi que la morale de l'histoire:

Mon histoire est terminée, vérité ou imagination,
j'espère que vous
en tirerez une leçon: qu'ainsi, mal partagé, ce monde
va de travers,

que la terre est à l'homme.
Elle n'est ni à Dieu ni au diable.

L'épopée ou la saga des personnages comme Manuel et Rosa dans *Le Dieu noir et le diable blond* ou la croyance d'une terre enchantée dans *Le Pays de Saint Sarué*, sont très fréquents dans le Cordel. Le lecteur/auditeur accompagne la quête et l'espoir des personnages dans une histoire épique vers une Rédemption.

Cependant, dans la mesure où la littérature populaire de Cordel est faite à partir de la réalité sociale, religieuse et culturelle *sertaneja*, on peut mieux comprendre son importance pour le "projet" du Cinema Novo. Dans une entrevue au *Cahiers du cinéma* à l'époque de la sortie du film *Antonio das Mortes* en 1969, le journaliste demande à Rocha si ses personnages appartiennent au passé, au mythe dépassé ou à une force réelle qui se prolonge, sous forme de mythe actif. Voici sa réponse:

Cela correspond encore à une réalité, à tel point que j'ai pu trouver une justification concrète à la réalisation du film. Le personnage qui est à l'origine de Antonio-das-Mortes existe, il a environ soixante-dix ans et s'appelle José Rufino. Je l'ai rencontré et j'ai parlé avec lui. L'acteur qui joue son rôle l'a écouté lui aussi et s'est servi de ce qu'il a appris pour créer le rôle. D'ailleurs on peut le voir, ce personnage, dans un court métrage de Gil Soares. Il a tué plusieurs *cangaceiros*. Avant de faire le "Dieu Noir", j'ai fait des recherches et je l'ai rencontré. Il m'a tout raconté, même le sujet du "Dieu Noir". Toute la deuxième partie a été faite d'après ce qu'il m'a dit. C'est un personnage étonnant parce qu'il ne raconte jamais deux fois de la même façon la même histoire. J'ai été fasciné et peu à peu nous sommes devenus amis. Quand j'ai voulu faire "Antonio-das-Mortes", j'ai appris



qu'un nouveau cangaço avait surgi dans une région du Pernambouc et j'ai lu dans le journal que lui, Rufino, y était allé, alors que toute la police n'arrivait pas à attraper ce cangaceiro qui s'appelait Zé Crispin.

Le Cinema Novo a repris la poétique du Cordel pour parler sur la politique, ou encore, pour transposer l'acte politique au cinéma. Le mouvement a beaucoup exploré le binôme poétique-politique dans les films, à partir de la popularité de la littérature de Cordel, qui n'a jamais eu nécessairement un rôle politique très engagé. La forme poétique a été utilisée dans les films non comme un effet de sublimation ou de résignation, mais d'approximation et d'appropriation du discours populaire.

Bien que les histoires de Cordel puissent être éducatives, comme l'ont constaté plusieurs chercheurs en classifiant les thèmes autour des cycles comme l'héroïque, le merveilleux, le religieux, le moral, le satirique et l'historique. Rocha a repris le discours et la structure du Cordel et il a rajouté des influences des mythes religieux, sociaux et culturels au delà des histoires populaires en incorporant les signes/déclarations du propos politique et en complexifiant le discours au delà de la compréhension des lecteurs/auditeurs des histoires populaires orales, comme le monologue de Corisco dans une séquence clé du film:

J'attends Antonio des Morts.
Je veux me mesurer
à lui d'homme à homme. De Dieu à Diable.
C'est le capitaine Corisco contre le dragon de la
Richesse. Si je meurs,
un autre naîtra.
Car St. Georges
ne peut pas mourir. Le saint du peuple. [...]
Moi, José je serai couvert par l'épée d'Abraham.
Moi, José je serai aspergé du lait de la Vierge Marie.

Moi, José avec le sang du Christ, je serai baptisé.
Moi, José, je serai gardé dans l'arche de Noé.
Moi, José, par les clés de St. Pierre je serai protégé
là où nul ne pourra me blesser ni me tuer ni enlever
le sang de mon corps.

Ou, le moment de sa mort en clamant son destin de martyr au nom du peuple: "Plus forts sont les pouvoirs du peuple!"

Certes, le cinéma s'est basé sur une des formes culturelles les plus expressives du peuple brésilien pour leur montrer la pire face de la misère sociale du pays. En dénudant ses personnages et en démystifiant leur force/solidité, le Cinema Novo a "troubé" les archétypes *sertanejos*. On peut même affirmer qu'il a "trahi" la croyance populaire au nom d'une fonction révolutionnaire qui a eu un impact minime sur le public général, mais qu'au revers de la médaille a profondément marqué l'intellectualité et les cinéphiles.

On peut se demander, à quel peuple Corisco se réfère-t-il ? Ou encore, qui est le peuple ? C'est difficile de le dire. On peut d'autre façon regarder l'Histoire et distinguer le rôle de la littérature de Cordel – moyen d'expression par excellence de la culture sertaneja – dans le projet cinémanoviste. Le cinéma, par conséquent, a façonné et a perpétré dans l'imaginaire de la culture brésilienne une voix poétique sans égale qui perdure toujours dans l'espace et le temps répétée *indéfiniment et identiquement*.



Bibliographie

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas* VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. bras. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARVALHO, Vladimir. *O país de São Saruê*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos. Memória social e cultura eletrônica*. Trad. bras. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELAHAYE, Michel ; KAST, Pierre; NARBONI, Jean. Entretien avec Glauber Rocha, *Cahiers du Cinéma*, n° 214, 22-41, juillet-août 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Seuil, 1985.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Memória icônica: o oral e o visual, *Revista Cruzeiro Semiótico*, nrs. 18/19. Portugal: Associação Portuguesa de Semiótica, j. j. 1993.
- _____. *Armadilhas da Memória* (conto e poesia popular). Salvador: Casa de Palavras, 1991.
- GAUTHIER, Guy. Le documentaire *un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: *O bestidário de Chris Marker*. Lisboa: Horizonte, 1986.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *La littérature brésilienne*. Paris: PUF, 1981.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.
- SLATER, Candace. *Stories on a String*. The Brazilian Literatura de Cordel. Berkeley/Los Angeles/London, California UP, 1982.
- SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem à São Saruê. Folheto popular de Cordel.
- ZUMTHOR, Paul. *Écriture et nomadisme*. Montréal, 1990.
- _____. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *La lettre et la voix*. De la "littérature" médiévale. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *La mesure du monde*. Paris: Seuil, 1993.

_____. "Oralité", *Cinemas*, v. 22, 2008.

_____. *Performance, réception, lecture*. Montréal, Le Préambule, 1990.

Paul Zumthor

