

Le cinéma brésilien des années 90 : le regard et le faire

Cristiane FREITAS GUTFREIND

Professeur et chercheur à PUCRS (Brésil)

Résumé :

Les spécificités de la création cinématographique tiennent dans la pluralité des matériaux de l'expression filmique et de sa polyphonie énonciative, grâce auxquels elle peut trouver plusieurs réponses. Nous montrerons qu'un film peut constituer une œuvre en partant d'une tradition du regarder et du faire. La création fait partie donc d'un ensemble culturel dont le style est l'expression légitime d'une époque culturelle déterminée mais subit aussi l'influence d'époques passées. Cette idée va être illustrée par notre recherche sur la *retomada* - terme qui désigne la production cinématographique brésilienne des années 1990.

Mots-clés : cinéma brésilien – regard - technique

Les spécificités de la création cinématographique tiennent dans la pluralité des matériaux de l'expression filmique et de sa polyphonie énonciative, grâce auxquels elle peut trouver plusieurs réponses. Nous allons chercher à montrer qu'un ensemble de films peut constituer une œuvre en partant d'une tradition du regarder et du faire. Leurs récits apparaissent profondément liés à la façon de vivre d'un pays. Un film est donc culturellement déterminé, ce qui permet de comprendre l'existence de filmographies nationales et leurs particularités. L'organisation de la production cinématographique a un rapport direct avec le pays d'où cette production est issue, ceci malgré les transformations par lesquelles elle est passée dans la contemporanéité.

On ne saurait réduire une œuvre filmique à son contenu et à la signification de sa réplique matérielle. Dans ce sens, un film ne peut être restreint ni à l'histoire qu'il narre ni à un pur assemblage d'images et de sons. Tant l'énonciation du récit que la mise en forme des images passent par une mise en scène qui est l'œuvre d'un artiste.

L'œuvre filmique relève donc d'une action du réalisateur qui en organise les différentes strates énonciatives et les éléments d'ordre matériel autour d'une intention esthétique, mais aussi d'une action du spectateur, chez qui c'est la nécessité de construire sa propre narration qui lui permet de comprendre le récit en y recherchant une autre logique. C'est là que réside l'une des spécificités du cinéma, dans le fait que le film, en tant qu'expression de l'imaginaire, devient pour le spectateur un objet esthétique non pas par le biais de la vision du monde qu'il nourrit, mais par l'interprétation qu'il fait du film. Le rôle que joue le spectateur dans la création d'un film apparaît donc essentiel : c'est à travers l'instauration d'un lien solide entre le réalisateur et lui que se constitue une œuvre. Ainsi, chaque public porte toujours un regard spécifique sur un film déterminé culturellement. De même, il est possible d'identifier la provenance d'un film par la façon dont il aborde un sujet et par les techniques qu'il utilise. La création fait partie d'un ensemble culturel dont le style est l'expression légitime d'une époque culturelle déterminée mais subit aussi l'influence d'époques passées.

Cette idée va être illustrée par notre recherche¹ sur la *retomada* (terme spécifiant la production cinématographique brésilienne des années 90) où l'on trouve un style qui correspond à une époque marquée par une esthétique de la diversité, où le fait divers est devenu le principe de création, en permettant de dépasser les épreuves institutionnalisées pour pouvoir être réalisé.

Ainsi, cette recherche nous a permis d'appréhender le cinéma dans sa complexité à partir de deux axes qui interagissent: l'un de valeur pragmatique selon lequel l'organisation de sa production est vue comme le

¹ Les données présentés dans ce texte sont extrait de notre thèse intitulé *Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne dans la postmodernité*, Thèse de Doctorat, Paris V- Sorbonne, 2001.

fruit du milieu culturel où il s'insère, l'autre qui envisage le cinéma comme une technique de reproduction qui a subi beaucoup de transformations dans la contemporanéité, définissant une expérience constituée à travers un processus subjectif qui est le produit de l'imaginaire.

C'est-à-dire que nous avons cherché à appréhender la production cinématographique brésilienne comme un fait humain sous l'angle de la subjectivité dont il est chargé afin de tenter de mettre en lumière les représentations, l'imaginaire et l'affectivité collective d'une société. En un mot, nous nous sommes attachés à montrer à travers les images filmiques, ce que la société brésilienne dit penser d'elle-même.

Le film est ainsi le fruit d'une élaboration plus ou moins personnelle de l'imagination du réalisateur à l'égard du monde vécu, ainsi que des rapports qu'établit le spectateur avec cette élaboration plus ou moins personnelle de l'imagination du réalisateur à l'égard du monde vécu, ainsi que des rapports qu'établit le spectateur avec cette élaboration, de sa compréhension des images présentées sur l'écran, des images qui ont la capacité de susciter chez lui des émotions personnelles qu'il peut partager avec d'autres.

En ce qui concerne son organisation socioculturelle, on peut dire que le cinéma brésilien est basé sur une forme de mécénat qui reflète la structure sociale du pays. Il s'appuie sur des lois établissant un système d'exemption fiscale qui permet aux entreprises de jouer les mécènes aux frais de l'État, ce qui encourage la diversité des styles, c'est-à-dire que bien qu'il en soit le garant, ce sont les entreprises qui financent qui décident de ce qui va être fait ou pas, car il n'existe pas d'organisme régulateur permettant de mettre en œuvre cette production. Ce processus se trouve dynamisé par un système imbriqué de relations personnelles. Comme l'expose le célèbre anthropologue brésilien Roberto Da Matta (1997, p. 237), "dans le système social brésilien, la loi universalisante et égalitaire est

fréquemment utilisée pour servir d'élément fondamental de sujétion et de différenciation politiques et sociales". Autrement dit, le fait de personnaliser la loi fait de l'individu une personne. Cela a favorisé la décentralisation de la production, ses aides étant concédées au niveau local.

Notre recherche nous a ainsi amenée à relever ce qui a permis la reprise de la production filmique brésilienne au milieu des années 90 après son quasi-anéantissement au début de la même décennie. Autrement dit, pendant presque quatre années (fin de 1990 à 1993), le Brésil est resté sans production cinématographique, mais celle-ci a repris avec vigueur tout au long du reste des années 90. Expliquons-nous. L'année 1989 a été marquée par un regain de démocratisation dans le pays après une période d'une vingtaine d'années où le pouvoir avait été confisqué par les militaires. C'est précisément pendant cette période que la production cinématographique brésilienne a connu ce passage à vide, les principaux organismes de soutien de l'audiovisuel ayant cessé d'opérer conformément à l'esprit néolibéral qui, depuis lors, imprègne la politique socio-économique du Brésil. Pendant cette époque est mise en pratique la Loi de l'Audiovisuel² qui, avec la Loi Rouanet³ constituent les principaux mécanismes d'encouragement de la culture, et surtout de la culture audiovisuelle, dans

² Cette loi n° 8.685/93 a été créée le 20 juillet 1993 pour permettre à des personnes physiques et juridiques d'investir dans la production cinématographique en achetant des actions de films sur le marché des capitaux et en bénéficiant d'un abattement fiscal sur l'impôt sur le revenu et sur les dépenses comptables. L'article 3 de cette même loi prévoit en outre des avantages fiscaux pour les distributeurs étrangers désireux de produire des films brésiliens.

³ Cette loi n° 8.313 a été promulguée le 23 décembre 1991, établissant que toute personne physique ou juridique pouvait investir dans des projets culturels - à condition qu'ils fussent d'exhibition et de circulation publique - à travers des dons ou des parrainages tout en profitant d'exemptions fiscales. Cette loi concernait non seulement l'audiovisuel, mais toutes les autres sphères de la culture. Cette même loi a également institué le Programme national pour la Culture (Pronac), dont l'objectif était de capter et de canaliser des ressources visant à permettre à tous l'accès à la culture, à promouvoir et stimuler la régionalisation de la production artistique et culturelle, à protéger les diverses expressions culturelles dans leur pluralité et à donner la priorité aux productions nationales.

le pays. Cette période de renouveau a été qualifiée de *retomada* (reprise). Certains cinéastes et intellectuels, que la grave crise du cinéma brésilien avait alarmés, parlent aussi de *renascimento* (renaissance) ou encore du "nouveau cinéma brésilien", par analogie avec le mouvement du *Cinema Novo*⁴, du fait que de jeunes réalisateurs ainsi qu'un nouveau style se sont révélés au cours des dernières années. Mais nous préférons quant à nous le mot "reprise".

Mise à part cette forme d'encouragement à la production cinématographique, plusieurs phénomènes sont ici intervenus, contribuant eux aussi à sa diversité esthétique, permettant de trouver les moyens du regard et du faire le cinéma brésilien.

D'abord, le fait même de la stagnation de la pratique du langage filmique dans la forme qui est la sienne par excellence (le long métrage projeté dans des salles obscures) a été le moteur pour que, après la période de crise, ce langage s'exerce à nouveau avec une telle puissance. Autrement dit, la paralysie temporaire de la production est l'un des facteurs qui ont permis au cinéma de reprendre avec une grande intensité.

Cette puissance a trouvé de plus une "ambiance" favorable à la représentation en images cinématographiques. De fait, la *retomada* s'est instaurée dans une époque d'effervescence sociale faisant suite à des années sombres de dictature militaire et elle a mis en scène l'expérience vécue comme façon de comprendre les transformations par lesquelles était passé le cinéma et d'assurer sa continuité, les thèmes (le *sertão*, la migration, la violence urbaine, l'allégorie politique et la subjectivité des médias) étant l'expression de cette mise en scène.

⁴ Mouvement cinématographique que a eu lieu au Brésil entre 1959 et 1969. Le mouvement développa un jeune cinéma d'auteur fortement engagé dans le combat social. Glauber Rocha, la personnalité dominante du mouvement, a mis en avant l'idée d'un cinéma nouveau, fait avec peu de moyens, sans studio, sans argent et sans ressources industrielles, ce qu'il a nommé "l'esthétique de la faim".

Par exemple, le *sertão*⁵ pendant la *retomada* est revenu sur les écrans en proposant de nouveau une certaine idée de la misère, de l'injustice et de la violence déjà fortement ancrée dans l'imaginaire du spectateur depuis l'époque du *Cinema Novo*. Certes, le *sertão* de la *retomada* s'inscrit dans une terre semi-aride, dans ce polygone de la sécheresse où l'on retrouve toute la panoplie des dévotions mystiques qui lui sont propres malgré "l'intrusion" de la modernité, mais, contrairement à ce que montrait le *Cinema Novo*, on trouve ici l'homme non plus se confrontant avec son destin mais acceptant sa condition et la nature, avec une religiosité et un mysticisme qui composent un espace de pluralisme identitaire, le *sertão* devenant ainsi une métaphore du monde. Les *sertão* et la côte, deux espaces traditionnellement bien distincts, seront liés cette fois par des rapports intimes, presque indissociables, et le mouvement entre l'un et l'autre va s'inverser pour nous conduire de la côte vers l'intérieur des terres, retraçant un parcours de recherche de racines et d'une certaine sensibilité.

En outre, si le *sertão* tel que l'a dévoilé le *Cinema Novo* dialoguait avec la littérature brésilienne, les images qu'en donne la *retomada* traduisent une recherche de son actualité, et elles sont parfois l'œuvre de réalisateurs de la région qui y expriment leur connaissance intime et leur expérience personnelle de cette terre. Le *sertão* qu'ils nous donnent à voir est l'image de leur pensée, de leur vécu et l'expression de leur sensibilité; ils ouvrent en ce sens une voie originale dans la manière de traiter le Nordeste.

Un autre thème qui nous avons remarqué est la violence urbaine. Celle-ci apparaît dans les films des années 90 comme la marque de zones frontalières, où les liens se fondent dans une éternelle tension. La violence ne se présente plus ici comme un problème de société, telle qu'on a pu la

⁵ Sertão: région de l'intérieur du nord-est du pays peu peuplée, très sèche, semi-aride, où l'on ne trouve qu'une agriculture très pauvre et quelques élevages bovins et où se maintiennent des coutumes et traditions bien enracinées.

voir représentée dans les décennies précédentes, mais comme une interrogation formelle formulée sur un ton ironique et parfois de manière invraisemblable. La violence qui s'est répandue dans les grandes métropoles du pays, produit d'un processus d'exclusion, va se manifester sur les écrans comme l'expression de "situations limites" dont elle constitue la seule issue.

A la frontière du pays, à São Paulo ou Rio de Janeiro, dans diverses circonstances, on verra des personnages dégainer leur arme et précipiter leur propre fin, explorant ainsi l'un des aspects de ces "situations limites". Il ne s'agit pas de donner de l'emphase aux personnages comme porte-voix de certaines valeurs, mais d'explorer les différents aspects de l'incertitude, entre le tout et le rien, qui les enlace, non pas comme victimes passives et impotentes, mais en tant que figures embarquées dans des situations qui les dépassent. C'est ainsi que s'est dessinée une dramaturgie du sauve-qui-peut, en tant que principe de société correspondant à un combat pour la survie.

La violence est donc acceptée ici comme horizon commun, en même temps quotidien et inespéré, défini par un état de choses qui projette sur le pays des scénarios de disputes de territoires et de guerre des gangs. C'est ce qui a conduit un certain nombre de films brésiliens à délimiter les termes esthétiques d'une vision pragmatique des situations de siège et d'impasse.

En outre, la *retomada* a été possible grâce à la présence d'une culture cinématographique déjà enracinée dans l'imaginaire des individus et qui s'est formée au fil du temps, grâce aussi à une filmographie reconnue et à l'ouverture d'un dialogue avec les genres et les mouvements du passé, comme la *chanchada*⁶ et le *Cinema Novo*. Ce dialogue avec ses racines a permis au cinéma brésilien de se renouveler, de créer des images plurielles susceptibles de rendre compte des spécificités locales, le différenciant

⁶ *Chanchada* : au cinéma, comédie musicale bouffonne, genre qui s'est développé pendant les années 1930, 40 et 50.

souvent des images standardisées de l'industrie hollywoodienne et de la télévision et, ainsi, le mettant en syntonie avec l'affect du public. La diversification de ses images a coïncidé avec la pluralité du public et la mobilité qui caractérise les liens propres à son temps. Bref, malgré les adversités, le cinéma brésilien a su maintenir sa vocation. Il faut d'abord souligner ici la capacité qu'ont développée les brésiliens à vivre dans la clandestinité, suite aux différents moments de l'histoire du pays qui les ont placés sous un régime autoritariste marqué par une forte répression culturelle qui a conduit les créateurs à trouver, pour survivre, des moyens détournés de continuer à pratiquer leur art.

Pendant les années 90, le pays n'était plus sous l'emprise d'un régime autoritaire, mais dans une période de transition caractérisée par un processus de redémocratisation qui n'a pas empêché la crise de la production cinématographique, laquelle a trouvé alors d'autres moyens d'expression (à travers le court-métrage, le *clip* et le *spot* publicitaire) avant de réussir à s'exprimer de nouveau dans son excellence: dans le long métrage destiné au grand écran.

Cette capacité à "faire" du cinéma malgré tout peut aussi être comprise au regard de l'enracinement dans l'imaginaire des individus d'une culture cinématographique qui s'est formée au fil du temps et qui, à travers la répétition de ses mythes, symboles et schémas et sa différenciation, s'est trouvée dans un circuit liant des formes structurantes (l'institué) et des formes relevant du vécu social (l'instituant), avec toute la subjectivité que comporte ce vécu. C'est l'instituant qui détermine ici les changements, et c'est la culture qui alimente la circulation entre ces deux types de formes.

La *retomada* s'est effectuée dans un temps très court et dans une grande euphorie. Cette rapidité peut être comprise en l'occurrence comme une qualité atavique, c'est-à-dire comme procédant du désir, chez ceux qui avaient connu auparavant une filmographie nationale importante - surtout

durant la période du *Cinema Novo* -, de la voir revenir sur les écrans, mais aussi du désir de voir des images diversifiées - autrement dit, différentes de celles diffusées par un certain cinéma américain standardisé qui avait envahi les écrans du pays -, des images susceptibles de rendre compte des traits particuliers des brésiliens, de leur façon de ressentir et de se situer dans le monde; en un mot, des spécificités locales.

Celui de la *retomada* constitue un cycle de plus qui, s'il ne présente pas de mouvement ou de tendance notable comme en d'autres temps, mêle une pluralité de genres et de formes de représentation. Plutôt que signifier une interruption et un recommencement renvoyant à la vision qu'ont la plupart des théories des cycles du cinéma brésilien, nous avons vu que ces cycles - en tant que vecteurs de différents styles de production et d'esthétique - ne traduisent pas de vrais ruptures mais bien des répétitions liées à des époques passées de certaines valeurs et qui ont entraîné une continuité dans la cinématographie brésilienne. Ainsi, pendant sa période de crise, le cinéma brésilien des années 90 est lui-même resté vivant dans d'autres formes de manifestation filmique, surtout à travers le court métrage et la vidéo.

C'est dans la pluralité et le retour à d'anciennes formes d'aide à la production que le cycle de la *retomada* s'est établi. Les cycles du cinéma brésilien représentent en ce sens une forme tragique de la vie, c'est-à-dire des retours au même s'opérant de façon différenciée, recherchant non pas la rupture mais la continuité.

Les films de la *retomada* ont privilégié le vécu contemporain et le rôle joué par les médias, leur dramaturgie valorisant non pas la contestation de certaines valeurs telles que le nationalisme comme s'opposant à l'étranger, il n'identifiera plus la production cinématographique du pays aux idées de l'Etat, mais l'acceptation du monde "tel qu'il se présente". L'espace et le temps y sont ceux d'un cinéma possible, capable de faire des images avec

ce qui est disponible - en termes de production et de technique - et d'intégrer les adversités pour reconquérir l'affect du public et maintenir le rituel consistant à aller voir des images filmiques dans les salles obscures et à y partager des émotions, tout dans l'esprit de la tradition du regard et du faire brésilien.

Références bibliographiques :

AUMONT, Jacques, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

CASETTI, Francesco, *D'un regard à l'autre - le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

DAMATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e heróis*, São Paulo, Rocco, 1997.

FARGE, Arlette, *Ecriture historique, écriture cinématographique*, in *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998.

GAUDREAULT, André et JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

JOHNSON, Randal et STAM, Robert, *Brazilian Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995 (1982).

JOST, François, *Le temps d'un regard - du spectateur aux images*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1998.

METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

MORENO, Antonio, *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*, Niterói, Eduff, 1994.

NAGIB, Lúcia, *O Cinema da Retomada*, São Paulo, Editora 34, 2002.

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

XAVIER, Ismail, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail, *O Cinema Brasileiro Moderno*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.