

Ismail Xavier

Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Ismail Xavier, « Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha », *IdeAs* [En ligne], 7 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 28 juin 2016, consulté le 03 août 2016. URL : <http://ideas.revues.org/1486>

Éditeur : Institut des Amériques

<http://ideas.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ideas.revues.org/1486>

Document généré automatiquement le 03 août 2016.

IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ismail Xavier

Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha

Introduction

- 1 Dès le début des années 1960, le Cinema Novo brésilien a suscité un débat critique autour du réalisme, vu par certains comme la meilleure option pour un cinéma politiquement engagé. Dans ce débat, la référence au néo-réalisme italien et aussi, chez les marxistes, au « réalisme critique » tel que Georg Lukács le concevait, s'est articulée à une polémique autour du style du cinéma moderne tributaire de la nouvelle-vague, et notamment de Godard. Le Cinema Novo est né de deux croisements: l'un, entre la cinéphilie et l'engagement politique; l'autre, entre le souci d'intervention immédiate et l'effort de réflexion sur la culture brésilienne inscrite dans une échelle historique plus large, en dialogue avec la tradition littéraire du mouvement moderniste des années 1920.
- 2 Dans ce contexte marqué par le combat entre réalistes et godardiens, cinéphiles et militants, Glauber Rocha a trouvé la meilleure résolution de ces tensions, avec son cinéma politique, moderniste, godardien, inspiré du théâtre de Brecht, attentif à l'histoire et, par sa volonté de tout inclure, allégorique. Cherchant toujours des éléments narratifs, dramatiques et iconographiques capables d'exprimer cette volonté, il a développé, du *Dieu Noir et le diable blond* (1964) à *L'Âge de la terre* (1980), une dialectique de totalisation et de fragmentation typique de l'allégorie moderne.

L'impact de *Terre en Transe* : l'allégorie et sa réception

- 3 Une inflexion décisive dans cette dialectique est produite par *Terre en transe* (1967), où l'allégorie baroque dans sa forme la plus canonique exprime la crise politique et culturelle de la gauche brésilienne après le coup d'État militaire de 1964. Ce film a secoué la culture brésilienne comme une expérience de choc se répercutant à la fois sur le cinéma, le théâtre et la musique populaire. À partir de 1968, l'allégorie a marqué profondément le débat esthétique au Brésil, lié surtout à la crise des projets de gauche et à la perte des illusions sur l'effet politique immédiat de l'art. À l'époque, grâce à la traduction de certains de ses textes, Walter Benjamin devenait une figure de référence, au Brésil comme ailleurs. Sa pensée devenait alors toujours plus influente dans les études littéraires et cinématographiques, et provoquait une réévaluation de la notion d'allégorie, associée à une vision de la modernité comme une configuration culturelle semblable à celle de l'Âge Baroque. Les deux époques auraient été prises par un sentiment de crise profonde, notamment dans leur rapport au temps historique et à la question de la légitimité du pouvoir, thème cher au drame baroque.
- 4 Le livre de Benjamin sur le drame baroque *Origine du drame baroque allemand* critique la téléologie chrétienne de l'histoire et aussi sa version sécularisée, incarnée par la notion bourgeoise de progrès. De ses réflexions sur le désenchantement baroque et de sa vision mélancolique de l'histoire surgit une théorie de l'allégorie, entendue comme une expression de la dimension temporelle de l'expérience fondée sur la notion de désastre, c'est-à-dire, sur le temps comme force de destruction et de corrosion. L'histoire est un champ de conflit et de violence permanents, non pas une chaîne purement logique d'événements assurant le déroulement graduel d'un destin de salut au long duquel toute douleur trouverait sa signification selon les desseins de la Providence ou, en termes hégéliens, selon « l'astuce de la raison ». Pour Benjamin, la conception de progrès dans l'histoire ne peut exister, en fait, que pour les vainqueurs : dominant les autres et contrôlant le processus social, ils peuvent en effet considérer le temps comme une expansion graduelle et ininterrompue de leurs projets. Par contre, pour les vaincus, il n'y a pas de téléologie, car leur temps se cristallise en expériences fragmentaires et projets avortés.
- 5 Projets avortés et fragmentation de l'expérience étaient des expressions récurrentes dans le débat brésilien en 1967-68, après la vision proposée par Rocha, dans *Terre en Transe*, de la vie

politique à partir d'une notion de l'histoire comme désastre sans aucun horizon de rédemption, et d'une figuration du pouvoir remontant au drame baroque. Le film propose une juxtaposition d'époques dans sa structure dramatique, dans sa façon de concevoir les conflits de pouvoir et aussi dans son iconographie, par l'intégration ironique, à la mise en scène du cérémonial politique du XXe siècle, d'éléments typiques du XVIe et du XVIIe siècles : vers la fin du film, au moment de sa victoire, le personnage de Porfirio Diaz (dont le nom est emprunté à celui du célèbre dictateur mexicain) prend la parole. Leader du coup d'État au pays imaginaire d'Eldorado, il est couronné en costume et cravate (Fig. 1), en portant le manteau et le sceptre, symboles du pouvoir absolu. Celui qui tient la couronne est le personnage du Conquérant ibérique de l'époque des navigations et de la colonisation des Amériques. À la cérémonie de couronnement, prennent part Fuentes, le bourgeois habillé en costume du XXe siècle comme Diaz, et un groupe de gardiens habillés comme à une Cour du XVIIème, mais en même temps renvoyant directement aux habits de carnaval utilisés dans les défilés des écoles de samba parodiant la vie de l'ancienne noblesse.



Fig. 1

- 6 À côté de la référence à Benjamin, cette juxtaposition chère à Rocha produit un effet d'étrangeté inspirée de Brecht et de sa méthode consistant à révéler la représentation, interrompre la scène et la commenter. Traditionnellement, l'allégorie est une façon de dénoncer la représentation. Elle instaure un processus de signification qui suppose la présence d'une *médiation*, c'est-à-dire, d'un artefact culturel demandant des codes et des références spécifiques pour être lu, produisant des « conflits d'interprétations ». Ceux-ci constituent un terrain où des traditions contraires doivent se confronter ou se réconcilier, lutter pour leur « pureté » et leur domination ou converger afin de créer une nouvelle configuration de valeurs et de styles de pensée. Les allégories surgissent des controverses, et constituent un objet d'analyse toujours renouvelé (Fletcher A., 1970).
- 7 Dans son drame baroque, Rocha utilise l'allégorie comme expression de fractures historiques, observées de la perspective des vaincus, loin de toute idée de continuité et d'organicité de l'expérience, chère à la vision des vainqueurs. D'où son penchant pour l'excès, le déséquilibre formel, les juxtapositions grotesques et la fragmentation, qui s'accroît dans *Cancer* (1968/1972), son film expérimental le plus proche, jusqu'alors, des propositions de refus de la représentation, de la suspension du sens et de la déconstruction qui ont marqué le cinéma de la fin des années 1960 au Brésil et en Europe (pensons, par exemple, au Godard du groupe Dziga Vertov). À l'exception d'*Antônio das Mortes* (1969), tous les films postérieurs de Rocha mettront en question la représentation cinématographique et s'attaqueront à l'illusion de l'image transparente. En cela, ils rejoindront une tendance internationale des cinéastes à exprimer un sens radical d'instabilité dans la culture moderne, condamnée à reconnaître que les significations, n'étant pas naturelles, peuvent être déplacées et détournées devant les forces historiques et les systèmes de pouvoir.
- 8 L'allégorie se fait à partir des analogies. Comme figure, elle appartient à l'axe de la ressemblance, de la métaphore. Cependant, étant donné la nature du langage, il n'y a pas de signes facilement « repérables » d'une intention allégorique. Les notions critiques de polysémie et d'ambiguïté nous permettent de voir que la chaîne intention-énonciation-

interprétation est complexe, et maintes fois illusoire, car le langage crée des effets qui échappent au contrôle de l'émetteur, quelle que soit la structure du texte. Étant donné que nous vivons dans l'histoire, les conditions dans lesquelles nous pratiquons l'acte de lecture varient dans le temps et dans l'espace. Pour Paul de Man (1989 : 173-209), par exemple, les allégories constituent une espèce de « rhétorique de la temporalité », une façon de reconnaître la dissolution des processus d'identification et d'unité dans le temps, et donc d'affronter la discontinuité de l'expérience et d'exprimer un sentiment abyssal de l'irréparable. Cela est l'une des manières dont les allégories modernes, y compris les « allégories du cinéma » (pensons par exemple au livre de David E. James, *Allégories of Cinema*, 1989), font partie de la construction d'un « haut » modernisme réflexif et des diverses manifestations anti-institutionnelles de l'avant-garde douées d'une conscience linguistique très aiguë.

- 9 Dans son pôle le plus expérimental, celui de *Pátio* (1959), *Cancer*, *Le Lion à sept têtes* (1970), *Claro* (1975), *Di-Glauber* (1977) et *L'Âge de la terre* (1980), le cinéma de Rocha nous donne des exemples de montage où la discontinuité et l'énigme prédominent, mais sa dialectique de totalisation et de fragmentation inclut aussi des moments où le pôle de la progression narrative dessine une téléologie qui pourrait (si on faisait abstraction de ses contradictions internes) apparaître comme une « régression mythique » (au sens de Benjamin). L'allégorie chez Rocha ne se définit pas toujours en termes benjaminiens, ni en ceux d'un structuralisme enclin au métalangage ou à la déconstruction. Pour mieux cerner la question de la téléologie dans son cinéma, il nous faut penser aussi à Erich Auerbach (1993) et à ses analyses de l'allégorie instaurée par le christianisme, car Rocha oscille entre ces deux extrêmes, celui de la promesse du salut et celui du désenchantement baroque.

Allégorie, théâtralité et figurations de l'histoire dans le parcours de Rocha

- 10 Dans son itinéraire de cinéaste, *Le Dieu noir* fournit l'exemple le plus frappant d'une allégorie marquée par la « figure prophétique », pour employer l'expression d'Auerbach (1993 : 33-34). Le film n'exclut pas les dissonances et les contradictions, mais la logique de la prophétie domine le mouvement de son récit, du premier au dernier plan.
- 11 Dans la « figure prophétique » chrétienne, deux faits historiques séparés par le temps s'éclairent mutuellement, révélant une connexion spéciale. Le premier « préfigure » le second, qui accomplit la prophétie inhérente au premier. Cette opération allégorique établit une « relation verticale » entre deux événements complémentaires qui se produisent à différents moments de l'histoire, mais qui constituent des signes réitérés du déroulement d'un processus téléologique dans le temps. Ce qui est essentiel dans cette pratique chrétienne de l'allégorie, c'est sa dimension temporelle: le passage d'un fait historique à l'autre, en contraste avec la relation entre le récit et une abstraction atemporelle, présente dans la conception grecque de l'allégorie.¹
- 12 Le schéma figuratif chrétien est une forme d'interprétation très particulière, lourde de conséquences pour la pensée occidentale, et notamment dans le développement d'une conscience historique qui s'oppose à la vision circulaire du temps propre à la culture classique. Elle implique aussi, et cela nous intéresse particulièrement, une nouvelle version du conflit d'interprétations : la vocation universelle du christianisme a exigé l'allégorisation d'autres systèmes symboliques appartenant à d'autres cultures. C'est à travers cette forme de lecture que l'alterité peut trouver sa place dans le Plan général de l'histoire forgé par le christianisme, qui conduit l'humanité au « *Telos* », terme final dans le destin du salut. Inversement, c'est aussi à partir de l'allégorie que l'Autre peut modifier ou subvertir les termes de ce Plan.
- 13 Dans sa structure narrative, *Le Dieu noir* suppose un plan général de l'Histoire et intègre en même temps des conflits insolubles qui nuancent sa téléologie du salut où le *telos* se confond avec la révolution sociale, assumée comme un événement décisif, immanent et imminent. Rocha y affirme les certitudes typiques du début des années 1960, exprimées par la formule de la prophétie : « le sertão deviendra la mer, et la mer deviendra le sertão ». En évoquant le passé du sertão, le film montre un processus comprenant des épisodes de l'histoire du Brésil séparés

par des décennies, mais il les condense dans une aventure de courte durée qui représente le passage du temps comme un déplacement spatial, opération typique de l'allégorie.

- 14 Le pèlerinage du couple de paysans, Manuel et Rosa, en quête de justice, se déroule en trois étapes: la première, celle du plan immédiat de la vie, où Manuel, exploité et leurré, affronte son patron, le propriétaire des terres et, après l'avoir tué, doit s'enfuir; la deuxième, messianique, où il suit le leader religieux Sebastião, dont les rituels d'ascétisme préparent les fidèles au cataclysme qui viendra punir les pécheurs et sauver les purifiés; la troisième, où Manuel se convertit à la violence après avoir rencontré le bandit social du sertão, le cangaceiro, jusqu'à ce que celui-ci soit tué par un ambivalent représentant de l'ordre, Antonio das Mortes, le tueur de cangaceiros.
- 15 Antônio das Mortes est une personnification centrale de cette allégorie. Dans la condition d'agent historique qui, à la fois, réprime et libère les opprimés du sertão, il incarne un principe de contradiction de l'histoire. Son action étant nécessaire pour que Manuel avance vers une nouvelle étape dans son chemin vers la révolution, il apparaît comme un agent infallible, dont les pouvoirs spéciaux vont bien au-delà, par exemple, de ceux d'un autre personnage de Rocha déjà évoqué ici, le conspirateur autoritaire Porfírio Diaz de *Terre en transe*, dont le rôle sera de figer le temps, et non pas d'incarner un principe moteur de la dialectique. Voyons maintenant la différence fondamentale de leur statut.
- 16 La première scène de Diaz, dix minutes après le début de *Terre en transe*, nous le montre dans un défilé triomphant, tel un ange sinistre des forces conservatrices d'Eldorado, figé en statue (Fig. 2). Une icône, avant d'être le principe moteur du coup d'État.



Fig. 2

- 17 Au contraire, Antônio affirme directement le principe contradictoire de sa répression / libération des paysans, principe que la trame de l'histoire suggère dans *Le Dieu Noir* et qu'il énonce lui-même, lors de sa conversation avec l'aveugle Júlio (Fig. 3), le chanteur qui raconte l'histoire dont il est une figure symbolique.



Fig. 3

- 18 En réaffirmant la téléologie de l'histoire, les leaders auxquels le paysan adhère (Sebastião, puis Corisco) concluent à chaque fois une pensée ou une explication énonçant le lien entre leurs pratiques respectives et leur certitude prophétique selon laquelle « le sertão deviendra la mer et la mer deviendra le sertão ». À la fin, les deux étapes apparues comme nécessaires

au progrès de la conscience de Manuel, et les deux leaders, Sebastião et Corisco, assumés comme deux figures de la révolte préfigurant, malgré leurs limites, l'accomplissement futur de la Révolution, le chanteur de cette rhapsodie peut alors reprendre l'énoncé prophétique et apporter son conseil, la morale de l'histoire, comme le fait toujours le narrateur de la tradition. Sa chanson est confirmée par l'irruption de l'image de la mer (Fig. 4), qui remplace brusquement sur l'écran celle du sertão.

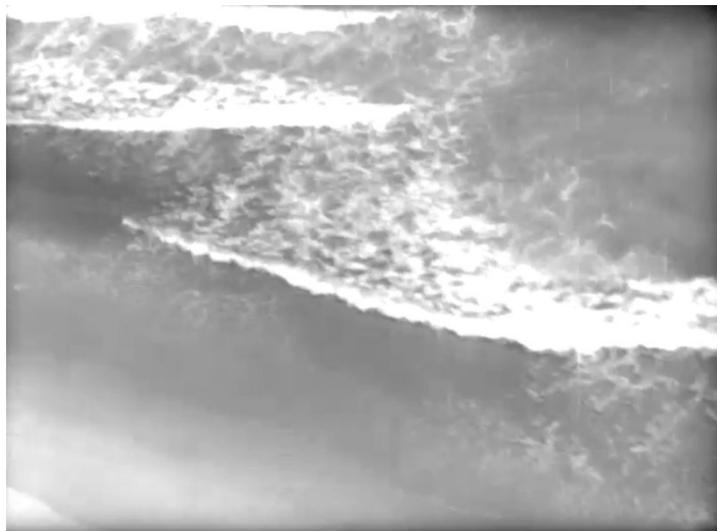


Fig. 4

- 19 Dans le cinéma de Rocha, la vie sociale apparaît toujours comme un affrontement de crises dans un monde qui est déséquilibré, jeu de forces, dynamisme demandant une figuration dramatique vigoureuse et un travail de caméra et de montage capable d'absorber ses tensions. D'où son style singulier, qui fait de la dissonance un principe de cohérence formelle. Son regard est tactile, sensuel, et ses personnifications composent une grande cérémonie théâtrale que la caméra portée capte, toutefois, dans un registre documentaire. Tout accentue la tension entre les espaces ouverts de la nature et les diverses façons de délimiter la scène, de la séparer de ses alentours immédiats pour qu'elle puisse constituer « le lieu allégorique » accueillant les forces spéciales qui y agissent et se condensent, parfois dans une ambiance de transe. La théâtralité de Rocha qui nous intéresse ici transforme l'espace ouvert en microcosme où s'affrontent les forces dans un champ délimité. Contrariant les postulats d'une bonne partie des théories de la spécificité filmique, son cinéma n'y trouve pas sa force dans la simple exploration des espaces ouverts ou des instants ordinaires de la vie quotidienne, comme le voulait Kracauer dans sa *Théorie du cinéma* (1960 : 262-272), lorsqu'il affirmait l'incompatibilité du cinéma avec la tragédie ou les formes classiques du drame.
- 20 Condensation de traits appartenant à un système de valeurs ou d'idées, ou à des forces de la nature ou de la société, la personnification dans les films de Rocha définit des agents dont le conflit constitue une sorte de théâtre. Nous y voyons des forces qui dépassent le plan naturel et celui des connexions immédiates, car ce théâtre fait résonner les mythes ou un passé historique non révolu. L'interruption de la scène, à la Brecht, la délimitation de l'espace et le rituel des actions et des discours définissent une théâtralité qui s'affirme lorsque le spectateur est invité « à s'intéresser non point à l'avènement d'un spectacle mais à l'avènement, au cœur de la représentation, du théâtre même », comme dirait Jean-Pierre Sarrazac (2000 : 54).
- 21 *Pátio* (1959), son premier court métrage, est un petit joyau qui montre déjà cette structure où, graphiquement, le champ du jeu se circonscrit. Dans ce film, tout se concentre dans un seul espace, la terrasse d'une maison en haut d'une colline, un point d'où l'on voit la mer au fond (Fig. 5). Le choix de cet endroit permet au cinéaste d'explorer la tension entre l'espace ouvert (la colline, la plage, la mer) et la rigoureuse démarcation de la scène, réduite aux limites de la terrasse, qui a l'air d'un échiquier. Dans cet espace quadrillé nous suivons une chorégraphie muette de deux corps, l'un masculin, l'autre féminin. Entre la ritualisation des gestes et l'agilité de la caméra, la performance à ciel ouvert et la démarcation de la scène renforçant la théâtralité

s'installe déjà la tension typique du cinéma de Rocha, qui réapparaîtra tout au long de son œuvre.



Fig. 5

- 22 La performance sur la terrasse-échiquier définit déjà la présence d'une force qui semble posséder, à un moment donné, la figure masculine. Certes, le mouvement des corps est aussi une figuration du désir, mais il semble aller au-delà au moment où la scène gagne une atmosphère de transe, la même qui se prolonge dans plusieurs scènes du *Dieu noir* et du *Lion à sept têtes*, et qui domine toute la vie politique d'Eldorado dans *Terre en transe*. Ce film, dès son ouverture, présente le développement le plus remarquable de la matrice spatiale inaugurée dans *Pátio*. Nous y voyons dès le début les tensions entre l'espace ouvert et la démarcation de la scène, entre la crise des personnages et la caméra qui les scrute comme si elle les touchait à tâtons. Nous voyons à nouveau la mer, les mouvements circulaires du regard et la plongée dans la terrasse au sol quadrillé du palais du gouverneur Vieira (Fig. 6).



Fig. 6

- 23 Nous entendons la musique afro-brésilienne du rituel de candomblé. Le mouvement nous conduit à Eldorado, pays imaginaire; dans le palais du gouverneur de la Province, Vieira, le candidat aux élections présidentielles, reçoit des leaders putschistes l'ordre de démissionner. La terrasse devient maintenant l'espace d'un drame politique, une scène suspendue encerclée par la nature tropicale. La caméra plonge dans la confusion des gens sur place, en suivant Vieira et ses conseillers. La percussion, dans une cadence presque militaire, ponctue la scène. Le poète Paulo Martins, le protagoniste, arrive au palais et exige de Vieira une réaction au putsch, une résistance armée. Le gouverneur refuse et dicte à un assistant son discours de démission, que Paulo commente ironiquement, en regardant la caméra et en circonscrivant

la scène avec son corps même. On reporte la confrontation. Exaspéré, Paulo déplore ce qui lui apparaît comme un très grave ajournement de l'histoire d'Eldorado, car il voit dans la démission de Vieira le refus d'un combat qui lui semble fondamental pour la construction de la nation.

24 Cette figuration de l'espace politique comme théâtre et pompe discursive, centrée ici sur la figure du leader populiste Vieira, sera reprise tout au long du film, soit dans les terrasses lors des meetings de Vieira, soit dans les images de la figure solitaire de Diaz, son rival de droite. La scène politique s'organise à partir de ces jardins suspendus, des trahisons et des intrigues de cabinet, comme dans le drame baroque. *Terra em Transe* tient sur le conflit de pouvoirs charismatiques et les jeux de masques, donnant à voir une figuration de la politique à portes fermées, à l'exclusion du peuple, comme dans les XVIe et XVIIe siècles, qui fournissent d'ailleurs l'iconographie de fond de l'espace allégorique et le défilé de toute une galerie de personnages politiques incarnant au long du film les forces en conflit.

25 La composition de cet espace circonscrit du jeu peut aussi s'appuyer sur la topographie, lorsque la nature offre non seulement un terrain de démarcation, mais aussi une forme à partir de laquelle le mouvement de caméra suggère une analogie anticipant le dénouement d'une certaine expérience.

26 Revenons au *Dieu Noir* : fuyant la mort annoncée, après avoir perdu sa mère tuée par les hommes du propriétaire foncier, Manuel part au Mont Saint, où se trouvent Sebastião et ses fidèles. La caméra annonce la suite : elle décrit un mouvement partant d'un gros plan de la croix sur le tombeau de la mère de Manuel (Fig. 7) et se levant en panoramique ascendant jusqu'au sommet du mont où Sebastião lève la croix, entouré des pèlerins qui le suivent. Ce mouvement de caméra suggère la ressemblance entre le tombeau de la mère et la colline du Mont Saint. Celui-ci sera l'espace et le théâtre de la mort.



Fig. 7

27 Dans *Le Dieu noir*, il y a beaucoup de moments d'agitation des personnages qui, dans des espaces circonscrits, agissent comme des possédés, dans une transe individuelle qui peut s'élargir pour marquer l'exacerbation hystérique des fidèles du village de Monte Santo guidés par Sebastião, ou les explosions de cruauté de Corisco. Ce sont des moments où chaque personnage affronte son propre délire. Mais, à côté de ces moments exaspérés où les gestes condensent tout, et la parole manque, il y a aussi d'autres agencements scéniques plus discursifs, où le corps de l'acteur, le regard de la caméra et la prise de parole donnent au film une saveur typiquement brechtienne. Le meilleur exemple est la séquence où Corisco reçoit Manuel et Rosa, venus à lui par les mains du narrateur de l'histoire lui-même, le chanteur aveugle, après le massacre au Mont Saint. Le cangaceiro évoque alors un autre massacre, plus ancien : celui de la bande de Lampião piégée par la police militaire. À ce massacre, Corisco avait survécu parce qu'il « a entendu le signe, l'avis du destin » selon ses mots, et il est parti avec sa femme Dadá et ses hommes de main. Dans son monologue, Corisco raconte la scène de son dernier dialogue avec Lampião où il est venu avertir son chef du danger imminent. Extraordinairement joué par l'acteur Othon Bastos, le monologue évoque le moment historique

du massacre des cangaceiros en 1938. Corisco se montre à l'écran toujours comme la figure tragique se battant contre la disparition historique du cangaço. Il produit plus de discours et de réflexions que d'actions. Son rôle est de réaffirmer ses valeurs et de dénoncer le monde des injustices qui a déclenché la rébellion du bandit social. Le duo entre l'acteur et la caméra compose ici un plan-séquence inséré entre deux images de la rencontre entre les deux femmes (Rosa et Dadá), comme si le jeu de Corisco pouvait arrêter le temps, qui se recomposerait à la fin. Pour souligner la démarcation de l'espace, Rocha utilise le corps immobile, à la tête basse, d'un cangaceiro (une espèce de mort-vivant), en installant ainsi sur la *caatinga*² la scène où Corisco, avec sa voix et son corps, vient jouer, dans son rite de remémoration, les deux rôles, le sien et celui de Lampião (Fig. 8). Un exercice de théâtre épique.



Fig. 8

28 Dans *Antôniодas Mortes* (1969), ce dispositif de théâtre en plein air se définit parfois de façon minimaliste. Dans l'ouverture du film, l'élément essentiel est le rapport entre l'espace de la scène et le hors-champ, créé par une caméra fixe qui ne bouge jamais pendant le plan-séquence, produisant une tension entre champ et hors-champ. Il s'agit du retour de la figure d'Antôniодas Mortes. Dans ce film, il devient un héros qui accomplit sa mission historique, mais prend un air mélancolique dans un monde où la téléologie de la Révolution ne marche plus. Il devient l'icône d'un imaginaire de cangaceiros maintenant mis en cause.

29 Dans sa première apparition au tout début du film (Fig. 9), le mouvement aux pas lents et assurés d'Antonio das Mortes suggère l'accomplissement d'un destin de répétition de son rôle de tueur de cangaceiros. Ce rôle semble relever maintenant du « pur théâtre », comme dira Horácio, le colonel du village de Jardimdas Piranhas, face à la revolte qui le menace.³

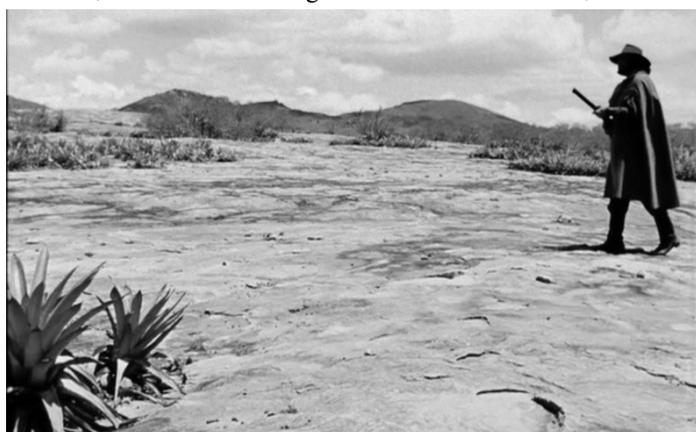


Fig. 9

30 Dans *L'Âge de la terre*, la dialectique de totalisation et de fragmentation atteint son paroxysme, car la mosaïque allégorique et les pièces qui la composent ne trouvent pas le bon agencement qui faisait la force des autres films de Rocha. Le mélange de genres rend encore plus hétérogène ce film conçu comme une fresque du Brésil contemporain. Ici, la conjugaison d'un registre à ciel ouvert et d'une démarcation de la scène trouve une autre modalité. Voyons un

exemple. Nous sommes encore une fois sur la plage. Celle-ci est un espace sacré comme dans *Barravento*, mais ici la mise en scène du rituel repose sur le jeu des couleurs et des lumières venues de réflecteurs en plein jour, procédé qui projette les acteurs dans une autre sphère. La mer bleue est une présence symbolique, en continuité avec l'espace de la scène, mais hors de la portée des réflecteurs. Une sorte de toile de fond singulière de ce théâtre multiculturel exprimant le syncrétisme de la formation historique du Brésil, que Rocha souligne en explorant la convergence des mythes africains, amerindiens et européens (Fig. 10). Nous voyons le Christ-indien sur une plage de Bahia, en pleine interaction avec la religion afro-brésilienne, tandis que le Christ-noir, tel un prince africain, s'agite à Brasilia.



Fig. 10

- 31 Des scènes comme celle du rituel à la plage montrent la façon dont, tout en coexistant avec le théâtre épique, il y a chez Rocha une expérience qui enrichit le débat politique par l'intégration du vecteur religieux de la culture populaire en tant que foyer de l'espoir face à la crise de l'histoire esquissée dès *Terre en transe* et dessinée dans sa version radicale dans le dernier film.
- 32 Le paradigme stylistique présent déjà dès *Pátio* débouche, après des développements successifs, sur un vigoureux « théâtre » capable de conjuguer l'analyse de conjonctures politiques particulières et la discussion renouvelée de vastes dynamiques culturelles et identitaires. Éloigné du réalisme, Rocha mobilise les « formes culturelles » – comme l'allégorie biblique, le drame baroque et les mythes africains – pour représenter des moments critiques de l'histoire comme autant de configurations dont l'énergie irradie comme une onde de choc pour bouleverser la vie des personnages. En ce sens, son dialogue avec Brecht, garant de l'étrangeté et de la distance critique, coexiste avec ses affinités avec le théâtre de la cruauté d'Artaud, où le corps et le geste produisent une expérience de choc, de retour du refoulé.

L'Histoire et les pulsions

- 33 Pour Rocha, l'art constitue cette expérience instauratrice. L'activité de l'artiste est un acte qui mobilise tous les sens et ne doit pas parier sur l'action exclusive du discours capable « d'éveiller la raison », d'éclairer les consciences. Il doit également donner voix aux pulsions inconscientes, particulièrement celles qui nourrissent l'imaginaire populaire, source inestimable d'énergie pour la rébellion. Son cinéma privilégie les moments de décision, lorsque les structures sous-jacentes à la vie sociale s'expriment par des figures vivantes imprégnées de *pathos*, au-delà de la rationalisation bureaucratique de la vie et du quotidien. D'où l'attrait de la possession, ou la thématique réitérée du rapport entre pouvoir et charisme, entre l'espoir politique qui lit le passé comme prophétie en acte et la douleur devant la crise du présent observée comme un retour fantasmagique du passé. Rocha promeut à sa façon un réenchantement du monde (je pense ici à une inversion de la formule utilisée par Max Weber pour décrire la modernité comme le monde du calcul et de la rationalité scientifique), un refus de la sécularisation de l'histoire et de l'analyse de la vie politique. Ce refus, à l'époque du cinéma muet, a marqué les allégories monumentales de Griffith (*Intolerance*, 1916), Lang (*Metropolis*, 1927) et Gance (*Napoléon*, 1927). Dans le cinéma moderne, elle marque les films de Bresson, Pasolini, Tarkovski et Manoel de Oliveira.

- 34 En cherchant le rituel dans son allégorie, Rocha a essayé de ré-instituer une expérience perdue dans la culture bourgeoise, comme Pasolini l'avait fait à sa façon. Voici un point fort de l'affinité entre les deux cinéastes, dans leur critique de l'ordre en vigueur et dans leur dialogue avec les formes de la culture populaire, ou même paysanne, où l'on voit une juxtaposition ambiguë du profane et du sacré. Pour résumer dans une phrase le sens de ces croisements inattendus, si richement exprimés par les tensions du style de Rocha, on pourrait lui appliquer l'auto-définition de Pasolini selon laquelle « en tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré » (1965).
- 35 L'affinité avec Pasolini est remarquable, comme on l'a déjà noté maintes fois, et comme Rocha lui-même l'a explicité dans l'hommage qu'il a rendu à son collègue italien dans *L'Âge de la Terre* (1980), qui met en crise la téléologie de l'histoire (affirmée auparavant dans *Le Dieu Noir*, son chef-d'oeuvre de 1964). Son dernier film exprime sa conscience de cette crise par une allégorie où il reprend le mythe du Christ dans un registre différent de celui de Pasolini: tout en partageant sa condition de cinéaste de gauche qui affirme la lutte de classes, Rocha suggère que la transformation sociale doit canaliser une énergie venue non seulement de l'idéologie au sens classique du mot, mais aussi d'une révolte née de la vie dans toutes ses dimensions.

Conclusion

- 36 Sensible à l'« état des choses » auquel Rocha s'est confronté au long de son parcours, son œuvre a toujours cherché une position stratégique pour réaliser le potentiel subversif des contenus souterrains qui circulent dans la société, comme un grand théâtre condensé dans le corps vivant qui subit les effets d'un ordre social et d'une conjoncture historique particuliers.
- 37 La dissonance singulière et la théâtralité typiques de l'allégorie de Rocha, ainsi que sa façon particulière de conjuguer l'analyse du comportement de classe avec l'exploration d'un imaginaire qui réenchante le monde, produisent une rencontre de systèmes culturels en principe contradictoires, mais dont la juxtaposition, loin d'être une faiblesse, constitue au fond la force de son cinéma dans son affrontement avec l'histoire, son incomplétude et sa violence constitutive.

Bibliographie

- Auerbach, Eric, *Figura*, Paris, Éditions Belin, 1993.
- Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- De Man, Paul, « The Rhetoric of Temporality », in Charles S. Singleton (dir.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 173-209.
- Fletcher, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1970.
- James, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press, 1960.
- Pasolini, Pier Paolo, « En tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré », *Les Lettres Françaises*, n° 1098, 23 septembre 1965.
- Pépin, Jean, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1976.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le film comme texte », *Le Français Aujourd'hui*, n° 32, janvier 1976.
- Sarrazac, Jean-Pierre, « L'invention de la théâtralité », in *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Éditions Circé, 2000, p. 53-71.

Notes

- 1 Je pense ici à la lecture de la mythologie par les philosophes du Ve siècle avant J.C., non pas comme vérité littérale ou référence à un passé factuel, mais comme un ensemble de messages codés qui

transmettaient la sagesse antique et exprimaient une connaissance conceptuelle rendue tangible par le récit. Dans ce sens, le mythe de Saturne dévorant ses enfants peut apparaître comme une personnification allégorique du concept de temps. Voir Auerbach (1993) et J. Pépin (1976).

2 Type de végétation épineuse des régions arides du nord-est du Brésil (Note de l'édition)

3 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1976) entreprend une analyse des dix premiers plans du film pour faire ses remarques sur le rapport entre mythe et histoire chez Rocha.

Pour citer cet article

Référence électronique

Ismail Xavier, « Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha », *IdeAs* [En ligne], 7 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 28 juin 2016, consulté le 03 août 2016. URL : <http://ideas.revues.org/1486>

À propos de l'auteur

Ismail Xavier

Ismail Xavier est professeur à l'Université de São Paulo (USP) ; auteur d'une douzaine d'ouvrages, au Brésil, en France, aux États-Unis et en Argentine, de théorie, histoire et critique de cinéma, dont : *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim* (2008), *Alegorias do subdesenvolvimento : Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (1993, 2012), *Cinema brasileiro moderno* (2001), *O olhar e a cena : melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003).

Droits d'auteur



IdeAs – Idées d'Amériques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Résumés

L'article examine la façon dont le cinéaste brésilien Glauber Rocha développe son intervention politique entre 1963 et 1979 en faisant appel aux allégories historiques. Son cinéma travaille la condensation dramatique de la trame, ponctuée par un commentaire épique qui dé-naturalise les gestes des acteurs dans des espaces circonscrits, capables de conférer à sa mise en scène un sens très fort de théâtralité (Sarrazac). Dans la clé de l'allégorie figurale chrétienne (Auerbach), il a revisité les luttes paysannes entre 1889 et 1940 (*Le Dieu Noir et le diable blond*, 1964); dans la clé du drame baroque (Walter Benjamin), il a figuré l'expérience traumatisante du coup d'État vécue par sa génération (*Terre en transe*, 1967); dans la clé d'une allégorie déconstructive, il a laissé une fresque de la crise de l'histoire présente (*L'Âge de la Terre*, 1979). Leader du Cinema Novo, Rocha s'est illustré comme un auteur qui a assumé la militance politique sans renoncer pour autant à ses inspirations esthétiques profondes dans son dialogue avec ses contemporains, tels Godard et Pasolini. Avec ce dernier, son compagnon le plus proche peut-être, Rocha a partagé une réflexion politique inspirée d'un marxisme articulé à un mouvement de ré-enchantement du monde contraire à la rationalité bourgeoise.

Alegoria histórica e teatralidade em Glauber Rocha

O artigo examina a forma como Glauber Rocha desenvolveu sua intervenção política entre 1963 e 1979 através de alegorias históricas. Seu cinema trabalha a condensação dramática da trama, pontuada por um comentário épico que promove a desnaturalização do gesto em espaços demarcados que conferem à sua mise-en-scène um forte senso de teatralidade (Sarrazac). Na chave da alegoria figurale cristã (Auerbach), ele recapitulou as lutas camponesas entre 1889 e

1940 (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964); na chave do drama barroco (Walter Benjamin), figurou a experiência traumática do golpe vivida por sua geração (*Terra em transe*, 1967); na chave de uma alegoria desconstrutiva, compôs o afresco da crise da história presente (*A idade da terra*, 1979). Líder do Cinema Novo, Rocha se afirmou como um autor que abraçou a militância política sem, no entanto, renunciar a suas inspirações estéticas mais fundas no diálogo com seus contemporâneos, como Godard e Pasolini, sendo este talvez seu parceiro maior na reflexão política inspirada num marxismo articulado de forma tensa e vigorosa com um movimento de re-encantamento do mundo contraposto à racionalidade burguesa.

Historical Allegory and Theatricality in Glauber Rocha

This article focuses on the way in which Brazilian filmmaker Glauber Rocha develops his political intervention, between 1963 and 1979, conceiving his films as historical allegories. His cinema performs a dramatic condensation of the plot, punctuated by an epic commentary in voice over which de-naturalizes gestures and speeches, producing a strong effect of theatricality (Sarrazac). In 1964, he assumed the Christian figural allegory (Auerbach) as a formal pattern to recapitulate the peasant struggles which took place from 1889 to 1940 (*Black God White Devil*); in 1967, he took the baroque drama (Walter Benjamin) to transfigure his generation's traumatic experience of the 1964 *coup d'état* (*Land in Anguish*); in 1979, he built a deconstructive allegory in his fresco of Brazilian life that gives a picture of what he saw as the "crisis of history" at those times (*The Age of the Earth*). A central leader of Cinema Novo, Rocha assumed the position of an author who embraced political struggle, but never renouncing his most profound aesthetic concerns in his dialogue with his contemporaries, like Godard and Pasolini. The Italian filmmaker has been perhaps his closest partner in his search for a political aesthetics inspired by Marxist thought but articulated with a movement towards a re-enchancement of the world in opposition to bourgeois rationality.

Entrées d'index

Mots-clés : Glauber Rocha, allégorie historique, théâtralité, Walter Benjamin, Erich Auerbach

Keywords : Glauber Rocha, historical allegory, theatricality, Walter Benjamin, Erich Auerbach

Palavras-chave : Glauber Rocha, alegoria histórica, teatralidade, Walter Benjamin, Erich Auerbach