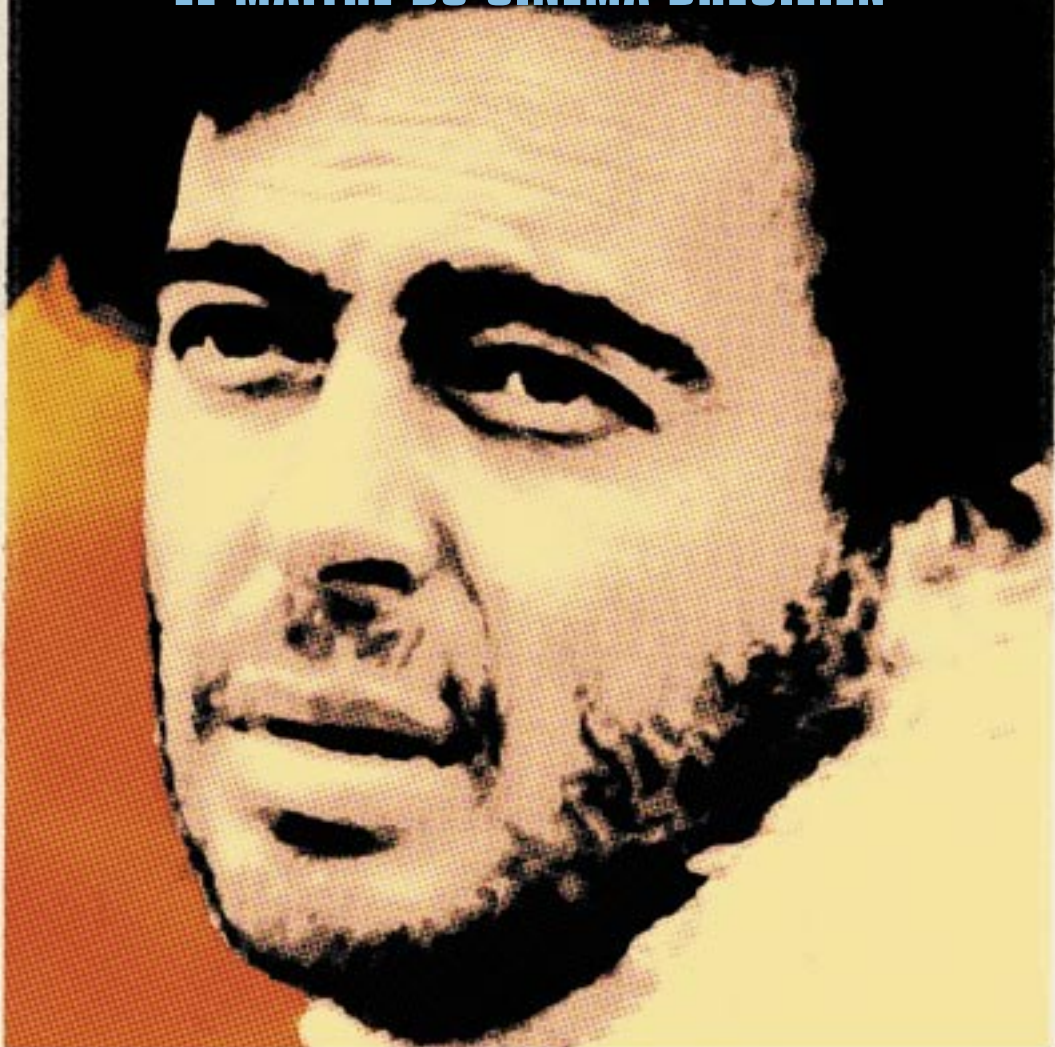


GALESHKA MORAVIOFF présente


HOMMAGE À


GLAUBER ROCHA

LE MAÎTRE DU CINÉMA BRÉSILIEN



RÉÉDITION EXCLUSIVE EN COPIES NEUVES

Avec le soutien du 

Distribué par FILMS SANS FRONTIÈRES 

www.films-sans-frontieres.fr/glauberrocha

Galeshka Moravioff présente

HOMMAGE À

GLAUBER ROCHA

inauguré par la sortie de son chef d'œuvre

ANTONIO DAS MORTES

(O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro)

(littéralement : Le Dragon de la méchanceté contre le saint guerrier)



FESTIVAL DE CANNES 1969

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE

Avec Mauricio do Valle, Odete Lara, Othon Bastos

Durée : 1h35 - Brésil - 1969 - Visa : 35 953
35mm - couleurs - VOSTF - 1.33 - Mono

À PARTIR DU 12 JUILLET 2006

RÉÉDITION EXCLUSIVE
EN COPIES NEUVES

Prochainement :

BARRAVENTO,
LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND,
L'AGE DE LA TERRE,
TERRE EN TRANSE,
HISTOIRE DU BRÉSIL,
TETES COUPEES

www.films-sans-frontieres.fr/glauberrocha

DISTRIBUTION

FILMS SANS FRONTIERES

70, boulevard de Sébastopol 75003 Paris

Tél. : 01 42 77 01 24 / Fax : 01 42 77 42 66

Email : fsf.distrib@free.fr

PRESSE

JEAN-CHARLES CANU

Tél. : 01 46 71 62 30

Email : jccanu@libertysurf.fr

GLAUBER ROCHA UN CINEASTE TRICONTINENTAL

Pour Glauber Rocha, l'axe tricontinental du cinéma était essentiel. En hommage à son ami Luis Buñuel, il appelait même cela l'Aurore que de libérer, par exemple avec Godard ou avec Pasolini, avec Solanas ou avec Straub, entre autres, le cinéma de sa tutelle hollywoodo-moskfilmo-cinecittienne commerciale et académique. C'est même avec cette histoire de tricontinentalité que j'ai fait la connaissance de Glauber. J'étais jeune rédactrice débutante aux Cahiers du Cinéma à l'époque. Je connaissais déjà deux films de Glauber Rocha qui m'avaient passablement allumée, au niveau de ma cinéphilie veux-je dire, LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND, que j'avais dû découvrir en 1965, et TERRE EN TRANSE, en 1967.

Cette année là Glauber Rocha fit envoyer aux Cahiers par l'ami regretté Louis Corelles, critique de cinéma au Monde, un texte écrit directement en français et qui s'appelait « Tricontinental/Cela s'appelle l'Aurore ». Je me proposai spontanément pour le « rewrite » légèrement, et à cette condition seulement, le texte fut publié, dans le numéro 195, de novembre 1967. Quelle drôle de réflexe protecteur de ce texte j'avais eu là : sans moi je savais qu'il ne passerait pas, or je tenais essentiellement à ce qu'il passe. Même si mes amis de la rédaction avaient découvert bien avant moi la beauté du cinéma de Glauber, ils ne plaisantaient pas avec le châtié de la prose. Et d'ailleurs ils avaient bien raison. Je « réécrivis » donc Glauber Rocha en français, j'eus ce culot ingénu, avant même de le connaître, et le plus étrange est que l'intéressé ne m'en tint pas rigueur, bien au contraire. Sans doute avait-il compris lui aussi, bien avant de me connaître, qu'il pourrait avoir en moi une alliée, que ses perspectives d'aurore m'avaient déjà convaincue. Toujours est-il qu'un beau jour de fin 1967, vraisemblablement en novembre, Glauber Rocha apparut en chair et en os dans la salle de rédaction des Cahiers qui se trouvait à l'époque dans une rue adjacente des Champs Elysées, rue Marboeuf. Il entra dans la pièce, me salua par mon nom alors qu'il me voyait pour la première fois, et me serrant sur son coeur il m'embrassa en me remerciant pour avoir, me dit il, bien « orné » son texte. En un éclair je vis, moi, en ce premier citoyen brésilien que je rencontrais de ma vie, le Brésil tout entier, le génie de la race, sa sauvagerie civilisée, et sa force civilisatrice.



Ceux qui ne connaissent pas encore Glauber Rocha, et ne le connaîtront qu'en découvrant ses films, s'ils n'ont pas eu comme moi la chance de connaître en chair et en os un être humain et un esprit de cette dimension, je leur souhaite de bien faire connaissance, à travers ces rééditions en copies neuves, de l'artiste et de sa terre natale qu'il chante avec tant de lyrisme : ils valent la peine d'être rencontrés. Glauber Rocha est d'abord un raffiné. Ses maîtres de cinéma ont été Rossellini, Orson Welles, Visconti, Buñuel, Antonioni, et aussi (mais plus tard) Pasolini et Godard. L'art pour l'art, la passion de l'art, l'avant-garde, la modernité, ont toujours été sa tentation. Glauber Rocha déteste le militantisme bondieuzard, la fiction de gauche aux formes académiques. En se politisant dès son premier long métrage, BARRAVENTO, en 1962, le cinéma de Glauber devient militant quelque peu cubano-marxiste, mais pour autant il garde ses gants de grand seigneur de la forme pour filmer la mer de Bahia, ses pêcheurs et sa déesse Yemanjá mulâtre. Puis les paysages de la terre de soleil où s'affrontent Dieu et Diable entrent en transe, ses figures d'humanité deviennent des emblèmes, des types de la géopolitique et géohistoire du Brésil : sertão du Nordeste/cangaceiro, propriétaire terrien/tueur à gage et curé, monde rural, vachers/mysticisme, et la ville comme pouvoir, fascisme, démagogie, dictature, impérialisme, amour, suicide et résurrection dans la poésie. Reste que le cinéma de Glauber une fois politisé, jamais il ne se désengagera de ses compromis avec son peuple et avec son temps. Filmant au Congo, en Espagne, à Cuba, en Italie pendant la première moitié des années soixante-dix, Glauber Rocha ne cesse de rechercher les sources de l'imaginaire de son propre continent. DER LEONE HAS SEPT CABEÇAS parle euro-polyglotte, petit nègre, et yoruba : comme ce qui a colonisé et a été colonisé au Brésil. Les CABEÇAS CORTADAS sont les têtes coupées de cangaceiros martyrs, peut-être, ou bien celles qu'il faut encore couper pour que la révolution, à la surréaliste, soit permanente. Cet imaginaire là est celui du continent de Glauber, dont l'amitié pour Buñuel se fonde sur un rêve d'âge d'or que partagent les deux cinéastes, rêve de Mexique aussi, pré et post-colombien. Ecrite et montée à Cuba puis en Italie, cette drôle d'HISTOIRE DU BRÉSIL qu'a concoctée Glauber est celle d'une colonisation-décolonisation permanente : ses images sont des images de cinéma, empruntées à des films de fiction brésiliens, rendus pour l'occasion à leur mission documentaire des réalités du Brésil. Et CLARO, certes, est tout sauf clair : après cinq ans d'exil hors de son pays Rocha commence franchement à péter les plombs. Plus personne en son propre pays ne voit ses films. Des imbéciles le prennent pour un opportuniste parce qu'il salue les chances d'ouverture du gouvernement militaire avec l'arrivée au pouvoir du Général Geisel. Et qui plus est, compagnon de Juliet Berto en ces années, le voilà mari brésilien en Italie d'une française actrice de Godard et un peu chinoise : pas simple ! Mais son affection réelle pour l'Italie font se réfugier ses rêves d'opprimé tropical dans le sein de MAMMA ROMA, pour donner

un film délire, sorte d'opéra fou aux grands airs, auquel il est conseillé de se laisser aller car « the exercise will be beneficial ! »

Enfin ce pauvre Glauber revient d'exil en 1976, et qu'est-ce qu'il tourne, avant de mourir à quarante deux ans, en 1981 : deux films seulement, un très long court-métrage, DI CAVALCANTI, et un très long métrage, L'ÂGE DE LA TERRE. Deux films maudits, chaotiques, qui saisissent comme des cauchemars, mais dont l'étoffe de rêve est d'une suprême élégance. Di est un chant d'amour à l'artiste brésilien, un drôle de film érotique qui pousse l'approbation de la vie jusque dans la mort. Et L'ÂGE DE LA TERRE, si l'on en croyait l'histoire officielle du Brésil et du Portugal serait de cinq cents ans, daté de l'année même où elle fut « découverte » par le portugais Pedro Alvares Cabral, 1500. Or Glauber Rocha, bien entendu, n'a jamais été historien officiel : pour lui la terre du Brésil existait déjà par son humanité « indienne », avant qu'elle ne fut considérée comme une Inde par des colons qui en avaient après ses réserves de poivre et d'or. Et pour lui tous les sangs qui se sont mêlés à celui du colon, - l'incroyable rencontre génétique de l'indien, de l'européen et du nègre font de tout sujet d'espèce humaine au Brésil une sorte de Christ au sang mêlé. Au fond Glauber Rocha voulait reprendre ses droits d'auteur à Pier Paolo Pasolini : il avait salué son ÉVANGILE SELON SAINT MATHIEU de 1964 (l'année du coup d'état militaire qui installa vingt ans de dictature au Brésil), lui reconnaissant le mérite d'avoir inventé un « Christ du Tiers Monde », tellement homme qu'il blasphémait salubrement contre tous les idéalismes réactionnaires.

Mais après la mort de Pasolini en 1975, son frère, son double et même un peu son père, Glauber se sentit probablement tellement retourné qu'il lui fallut inventer son propre Christ, un peu syncrétisé avec Shangô, dieu mâle africain de la foudre. Comme en un « sauve qui peut, la mort » il s'immolerait d'ailleurs (on comprit si mal son message à l'époque), comme son grand frère italien. Mais au moins ce serait, lui, pour inventer un vrai Christ du Tiers Monde : un qui le sauverait en le rendant premier à lui-même, au moins en tant que charbonnier maître de sa foi. C'est à dire reprenant les rênes, au travers de chevauchées fantastiques dans le rêve sud-américain, de sa propre diligence imaginaire.

SYLVIE PIERRE

**BIOGRAPHIE
DE GLAUBER
ROCHA
(1938-1981)**



"Le cinéma politique ne veut rien dire s'il est produit par le moralisme, l'anarchie, l'opportunisme. Seul un misérable comme moi pourrait dire que l'art a un sens pour les misérables, et c'est pourquoi je n'ai pas honte de dire que mes films sont produits par la douleur, par la haine, par un amour frustré impossible, par l'incohérence du sous-développement." - Glauber Rocha

Génie de la mise en scène, surnommé « l'Eisenstein moderne », Glauber Rocha est né le 14 mai 1938 dans la région de Bahia, au Brésil. Son éducation est religieuse, sa mère étant une presbytérienne pratiquante. Au lycée, il fait du théâtre ; puis s'inscrit en droit à l'université de Bahia, où il restera pendant trois ans. C'est pendant cette période qu'il réalise son premier film, PATIO, un court métrage, en réutilisant des restes de pellicule, puis devient journaliste au « Jornal da Bahia », en prenant rapidement la tête du supplément littéraire.

A partir des années 60, il se tourne vers le cinéma ; d'abord vers la production, puis vers la réalisation. A l'origine seulement producteur du film BARRAVENTO, il prend finalement la tête du projet en tant que réalisateur. Le film fait bonne impression dans plusieurs festivals internationaux, et sera remarqué par Alberto Moravia en Italie. En 1964, LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND est ovationné au Festival de Cannes, mais ce sont LES PARAPLUIES DE CHERBOURG qui remportent la Palme d'Or. ANTONIO DAS MORTES gagne le Prix de la Mise en Scène lors du Festival de Cannes 1969. Glauber Rocha devient alors très célèbre partout en Europe ; Jean-Luc Godard l'invite à jouer dans son film VENT D'EST où il tient son propre rôle, celui d'un réalisateur impliqué politiquement pour l'Amérique Latine, et prônant une vision révolutionnaire et utopique du cinéma et de la politique d'Amérique Latine.

Journaliste, critique de cinéma, réalisateur, penseur, écrivain, agitateur culturel, polémique, controversé, Glauber Rocha devient aussi le nom le plus important du « Cinéma Novo » du Brésil, qui trouve un écho, notamment en France, à la suite des événements de Mai 1968.

Il tourne alors un grand nombre de films, du LION À SEPT TÊTES, tourné en moins de trois semaines en Afrique, à TÊTES COUPÉES, tourné en Espagne quelques mois plus tard. En 1977, après un séjour aux Etats-Unis, il commence à tourner L'ÂGE DE LA TERRE. En 1978, Glauber Rocha est candidat aux élections pour l'Etat de Bahia. La même année, il a un fils, Eryk Rocha, qui deviendra lui aussi réalisateur. L'ÂGE DE LA TERRE est présenté au Festival International de Venise, mais il déplaît à la critique ; Rocha fait un scandale, accuse Louis Malle qui reçoit le Lion d'Or pour ATLANTIC CITY, d'être un fasciste et un réalisateur de second plan ; il s'en prend aux directeurs du festival qui favoriseraient selon lui le cinéma commercial.

En 1981, alors qu'il est toujours en Europe, ses problèmes de santé deviennent de plus en plus graves et il meurt le 21 août 1981, juste après avoir été rapatrié à Rio.

FILMOGRAPHIE DE GLAUBER ROCHA

COURTS MÉTRAGES

- 1959 PATIO (Terrasse)
1966 MARANHÃO 66
1977 DI CAVALCANTI

DOCUMENTAIRES

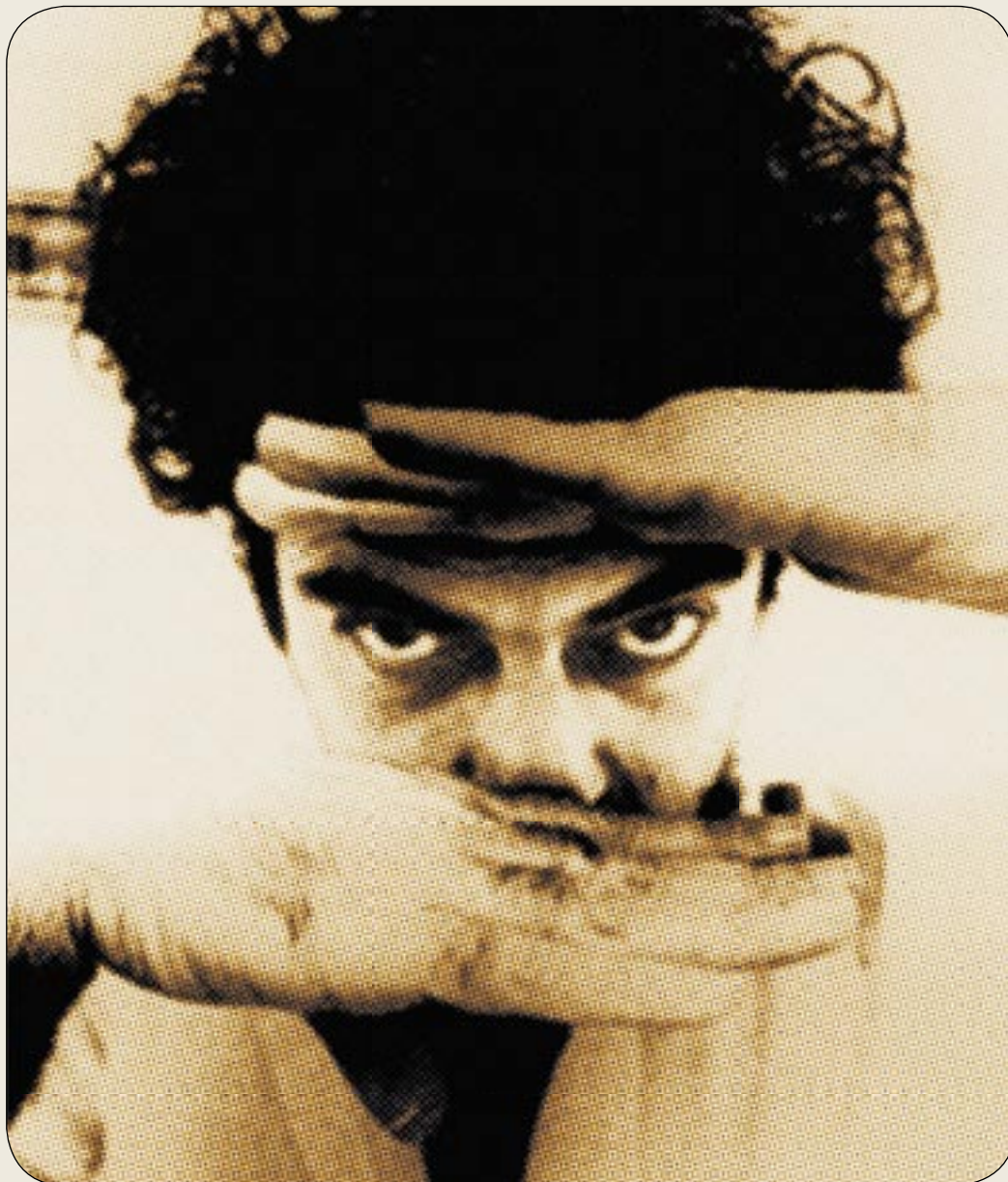
- 1965 AMAZONAS, AMAZONAS
1974 HISTORIA DO BRASIL (Histoire du Brésil)
1977 JORJAMADO NO CINEMA (Jorge Amado au Cinéma)

LONGS MÉTRAGES

- 1961 BARRAVENTO
1964 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
(Le Dieu Noir et le Diable Blond)
1967 TERRA EM TRANSE (Terre en Transe)
1968 / 72 CANCER
1969 O DRAGO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
(Antonio Das Mortes)
1970 DER LEONE HAS SEPT CABECAS (Le Lion à sept Têtes)
CABEÇAS CORTADAS (Têtes Coupées)
1975 CLARO
1980 IDADE DA TERRA (L'Âge de la Terre) Inédit en France



ETRE CINEASTE AU BRESIL PAR GLAUBER ROCHA



En 1961, alors qu'émerge le Cinema Novo, un jeune cinéaste de 22 ans publie son premier texte théorique important dont est extrait le passage ci-dessous.

Être cinéaste au Brésil signifie rester dans l'antichambre de la grande expérience et, pour cela, en deçà même du climax qui rendrait possible une frustration vécue comme résultat organique. Notre frustration est primaire, superficielle. Elle résulte plutôt d'une ambition économique et sociale antérieure. On ne mentirait pas en disant que le cinéaste brésilien est un homme toujours sur le chemin de l'inutilité. Sa lutte quotidienne avec les sous-systèmes de production lui prend tout son temps. Il quitte des emplois pour la loterie. Il lui reste peu de temps pour lire. Il régresse culturellement et dérive le plus souvent vers une position de gauche ou alors se convertit en antinationaliste extrêmement réactionnaire, accusant même le paysage d'être le responsable de ses échecs. Il n'a pas le courage de se regarder dans le miroir et de voir que le goudron des métropoles est un pseudo-développement et que, au fond, nous sommes plus ou moins ce que l'Européen pense de nous : des Indiens en cravate et costume. Alors, je demande humblement : nous, les pauvres cinéastes brésiliens, ne pourrions-nous pas purger nos ambitions de leurs péchés ? Ne pourrions-nous pas retourner à cette ancienne condition d'artisan obscur et chercher, avec nos misérables caméras et le peu de mètres de film dont nous disposons, cette écriture mystérieuse et fascinante du vrai cinéma qui reste oublié ? Je ne saurais même pas préciser quel est ce cinéma, quelle est cette vérité. Cette proposition, qui ne se prétend pas un manifeste et n'est peut-être qu'une interrogation personnelle formulée publiquement, cette proposition pourra paraître romantique, voire même imbécile. Je crois, pourtant, que le cinéma n'existera que lorsque le cinéaste se réduira à la condition de poète et, purifié, exercera son métier avec sérieux et sacrifice. Mais, d'autre part, le cinéma se dresse comme le plus grand instrument d'idées de l'univers. La désertion des cinéastes serait-elle juste si, même esclaves, ils parlent parfois si fort ? Nous sommes, à coups sûr, dans un cercle vicieux. Le cinéma est un art profane. Le futur seul, avec la destruction ou l'enracinement de cette phase initiale, pourra répondre. Entre temps, entre production & angoisse, les cinéastes concèdent ou disent non.

*Extrait de "O processo cinema" ("Le processus cinéma")
publié le 6 Mai 1961, Journal do Brasil
"GLAUBER ROCHA", ed. MAGIC CINEMA. 2005
traduit du portugais par MATEUS ARAUJO SILVA.*

GLAUBER ROCHA, LE MAITRE DU CINEMA NOVO



Au Brésil, le cinéma existait avant Glauber Rocha, mais il fut le leader du groupe du Cinema Novo qui « porta la parole ». Aujourd'hui, les films et les textes de Glauber Rocha gardent leur modernité, à contre-courant du conformisme ambiant. Les années soixante, riches en bouleversements et fertiles pour le cinéma, voient exploser un courant de cinéastes novateurs. Ces artistes, en inventant les images de leur histoire et de leur culture pour les propulser à la face du monde, révèlent un art nouveau. De tous, le plus spontanément reconnu pour son talent fut sans aucun doute Glauber Rocha.

En 1964, *LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND* est ovationné au Festival de Cannes. En 1967, *TERRE EN TRANSE* et en 1969, *ANTONIO DAS MORTES*, remporteront le prix de la mise en scène. Et la jeunesse du monde entier, au son de la musique et des chansons du Brésil, reconnaissait dans le sertao, l'espace des luttes de libération du tiers monde et celles des Cangaceiros, les nouveaux héros des peuples opprimés.

Le mouvement du Cinema Novo débute dans les années 1960, plaçant le Brésil sur la carte du cinéma mondial. Travaillant avec de petits budgets, les cinéastes du Cinema Novo s'intéressent aux problématiques de la pauvreté, et tournent principalement dans les bidonvilles ou dans la région du Sertao. Cette nouvelle génération de cinéastes fréquente les ciné-clubs et a milité dans les mouvements étudiants.

Le Cinema Novo constitue l'un des principaux mouvements de décolonisation de la culture brésilienne et l'affirmation culturelle du cinéma brésilien. Plusieurs films sont emblématiques de ce mouvement : *LA PAROLE DONNÉE* d'Anselmo Duarte, qui remporte la Palme d'Or à Cannes en 1962 ; en 1964, *LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND* de Glauber Rocha et *VIDAS SECAS* de Nelson Pereira Dos Santos stupéfient les festivaliers.

Glauber Rocha devient le chef de file charismatique du mouvement dont il contribue à porter les revendications sociales et politiques. Ainsi, le Cinema Novo s'oppose, dès 1964, à la dictature militaire. A partir de 1968, lorsque les militaires durcissent leur régime, le cinéma brésilien entre dans une phase de récession artistique et de productions commerciales qui durera jusqu'à la fin des années 1970.

ANTONIO DAS MORTES

[O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO]

SYNOPSIS



Antonio Das Mortes est un ancien tueur de Cangaceiros. Le coronel Horacio, riche propriétaire terrien, le convoque pour se débarrasser de Coirana, un pauvre agitateur qui se prend pour un grand Cangaceiro... Coirana dirige un groupe de paysans mystiques (les Beatos) en compagnie d'un noir nostalgique de l'Afrique et d'une « Sainte » locale. Antonio arrive au village ; la fête bat son plein. Il provoque en duel Coirana. La foule chante et danse en entourant les deux hommes engagés dans une lutte à mort. D'un coup de machette, Antonio blesse grièvement son adversaire. Les paysans portent le moribond dans un lieu désert. Cependant, Antonio ne savoure guère sa victoire. Il boit tristement tandis que l'instituteur du village le nargue. Lorsque le coronel Horacio fait appel aux jaguncos, cruels tueurs à gages, afin de massacrer les beatos, Antonio comprend que la justice devrait être du côté des déshérités et change de camp. Après la mort tragique de l'amant de la femme du coronel, arrêté par les mercenaires et poignardé par son ancienne maîtresse, une fusillade oppose les jaguncos et le groupe des opposants. Antonio fait cause commune avec l'instituteur, le noir et la sainte. Le noir tue le coronel d'un coup de lance. Après un massacre général, Antonio et l'instituteur repartent sur la route où passent des camions modernes.

FICHE TECHNIQUE

1969, 95 MIN, 35 MM, COULEURS

SCÉNARIO ET RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine

DIRECTEURS DE PRODUCTION : Demerval Novais de Carvalho et Agnaldo Azevedo

ASSISTANTS DU RÉALISATEUR : Antônio Calmon et Ronaldo Duarte

IMAGES : Afonso Beato

OPÉRATEUR : Ricardo Stein

MIXAGE : Carlos della Riva

MONTAGE : Eduardo Escorel

EFFETS SONORES : Paulo Lima

DÉCORS ET COSTUMES : Glauber Rocha, Paulo Lima et Paul Gil Soares

LIEU DE TOURNAGE : Milagres (Etat de Bahia)

MUSIQUE : Marlos Nobre, Walter Queiros, Sergio Ricardo

INTERPRÉTATION :

Mauricio do Valle (Antonio Das Mortes)

Odete Lara (Laura)

Othon Bastos (le professeur)

Jofre Soares (le coronel Horacio)

Lorival Pariz (Coirana)

Hugo Carvana (le commissaire Matos)

Rosa Maria Penna (Santa Barbara)

Emanuel Cavalcanti (Le prêtre)

Mario Gusmao (Antao)

Vinicious Salvatori (Mata Vaca)

Sante Scaldaferrri (Batista)

ANTONIO DAS MORTES

CRITIQUES

À FEUTRE ET À SANG

Cet Antonio, géant barbu, cachant sa stature sous une longue houpelande, enfonçant son feutre sur sa noire chevelure, part, fusil à la main, chasser les « cangaceiros », bandits d'honneur qui se révoltent contre la dictature, et l'oppression des gros propriétaires du nord-est du Brésil. Il croyait bien les avoir tous exterminés, et voilà qu'on lui en signale un nouveau, qui se permet de prendre la défense des opprimés, de défier le « coronel », c'est-à-dire le seigneur



de l'endroit. Antonio das Mortes tuera encore, mais comprendra enfin qu'il s'est trompé. Il mettra alors son courage, sa force et son adresse au service du peuple malheureux.

Sa tâche terminée - par un beau massacre- dans ce Brésil encore du moyen âge, il retournera au Brésil d'aujourd'hui, celui des autoroutes avec files de camions-citernes, pleins d'essence, qui vident le pays de ses richesses. Symbolique bien sûr, comme la coquille Shell qui apparaît avec le mot fin, ce qui veut dire qu'il reste, pour Antonio das Mortes, d'autres « coronels » puissants et lointains, qu'il faudra bien tuer aussi.

Film politique et engagé, pleins de symboles. Un western sanglant qui set aussi une sorte d'opéra tragique. L'auteur, Glauber Rocha est un sacré bougre, qui a du souffle. Chants et danses, lyrisme et violence, réalisme et imagerie, plaintes et combats, tout se mêle dans un désordre savamment ordonné. C'est un film sauvage d'une grande beauté plastique, inspiré de légendes et de faits réels, pouvant dérouter mais jamais laisser indifférent. A voir sûrement, à admirer comme un chef d'œuvre lyrique, baroque. Un film transcendant, c'est le cas ou jamais de l'écrire.

Michel Duran, *Le Canard Enchaîné*, 29 octobre 1969

Le personnage d'Antonio Das Mortes, le tueur de Cangaceiros, déjà présent dans LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND, réapparaît, stylisé cette fois jusqu'à l'épure idéogrammatique. La cape qu'il porte sur un corps épaissi par l'âge, ses jambes plantées sur la terre, plus puissantes que nerveuses, la barre horizontale du fusil en travers de son ventre, toutes les lignes fortes qui figurent sa silhouette massive, en font une sorte de grand A majuscule, lettre première et capitale de l'alphabet des mythologies glabériennes, A comme Amérique Latine, A comme l'aleph borgésien.

Le premier combat d'Antonio consiste justement à renforcer sa propre consistance symbolique, à persévérer, au-delà de toute vraisemblance réaliste, dans son être mythique. Il affronte en duel Coïrana, ombre, résurrection, fantôme de Corisco, le personnage réel (historique), qu'il avait tué jadis en croyant éliminer le dernier représentant de la race des cangaceiros. Il inflige une blessure mortelle à Coïrana. Mais lorsqu'il s'apprête à achever son adversaire, la "sainte" - autre personnage mythologique- retient son bras, lui signifiant qu'il devra désormais, comme il s'en doutait d'ailleurs depuis longtemps, chercher en d'autres lieux que dans la mystification des miroirs, ses véritables ennemis.

Le geste de la sainte est magique, sans doute, mais déjà il renverse dialectiquement la lutte manichéenne ancestrale entre les forces du bien et



les forces du mal annoncée ironiquement dans le titre du film. L'agonie de Coirana, protégée par la sainte de l'épée d'Antonio, dragon de méchanceté, est celle d'un saint guerrier, agonie sacrée. Mais cette situation prête à tous les retournements.

Antonio va disposer très exactement du temps de cette agonie pour faire que sa propre figure se retourne positivement, révolutionnaire, vers des luttes réelles au service d'une transformation de l'ordre ancien du monde. Cet ordre ancien n'est d'ailleurs plus ce qu'il était. Son principal représentant, le « coronel » Horacio, propriétaire terrien, se bat dignement pour en maintenir les vieilles structures patriarcales et féodales.

Son statut d'aveugle, sa surdité aux craquements sociaux (il ne veut rien entendre de la réforme agraire) ne l'empêche pas d'être un vieux fauve aux aguets ; attentif à faire taire tous les bruits qui menacent l'intégrité de son pouvoir. Sa femme le trompe avec son homme de confiance. Mis au courant de cette trahison, il s'en trouve immédiatement lavé par sa femme elle-même, qui tue son amant de ses propres mains.

D'instincts, il localise tous les foyers de subversion qui le cernent : la faim du peuple est l'un d'entre eux, et il neutralise sa menace par le calmant de ses charités. Bien avant qu'Antonio ait manifesté clairement qu'il prendrait finalement les armes contre lui, du côté du peuple affamé et des mystiques (les « beatos »), Horacio a déjà compris qu'il confie la mission de liquider la foule gênante des « beatos ».

Et c'est Antonio, rallié à la sainte, qui joue alors le rôle du Saint Guerrier, et qui massacre tous ceux qui représentent, aux côtés du « coronel », l'ordre de la vieille méchanceté réactionnaire, la flicaille mercenaire de Malta Vaca, et même la femme adultère que sa seconde révolte (en l'espèce d'un second adultère) n'a mis en situation que de résoudre des contradictions secondaires. A ce moment là, le propriétaire s'est complètement substitué à Antonio pour très symboliquement qu'il mourra terrassé par la lance du nègre Saint Georges/Oxossi, seul survivant, avec la sainte, du massacre des « beatos ».

Mais le cycle du combat manichéen ne s'arrête pas là. Pour liquider le camp de la réaction, Antonio a reçu l'aide du professeur, de l'intellectuel, son double dans le réel des révolutions, au même titre que le cangaceiro était apparu comme son envers fraternel dans l'ordre archaïque des subversions mythologiques. Cette alliance avec le professeur (d'histoire) donne une conscience marxiste à ses mains pures. Sur la route où il quitte la fiction (un peu comme Getulio Vargas avait quitté la vie), se trouve l'emblème des nouvelles luttes qu'il aura à mener : la coquille de la Shell, symbole de l'impérialisme industriel, dragon plus redoutable, et aux têtes encore plus inhumaines que le vieux patriarcat agraire traditionnel.

Mais comme toujours chez Glauber Rocha, les signes physiques et métaphysiques comportent d'étranges ambiguïtés de valence, car cette coquille indique peut-être le chemin de Saint-Jacques, un long voyage, bien fatigant pour le corps, vers le salut de l'âme.

SYLVIE PIERRE - "Glauber Rocha", Editions Cahiers du Cinéma, 1987

ANTONIO DAS MORTES est la première analyse que j'ai faite de mes films antérieurs. C'est un résumé épuré de BARRAVENTO, LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND et TERRE EN TRANSE... Avec ce film, je pense achever une certaine phase de mon travail pour prendre un nouveau départ à partir de bases différentes... Mes films précédents furent des œuvres de polémique ; ils avaient qualités et défauts... ANTONIO DAS MORTES est une réflexion sur ces qualités et ces défauts.

GLAUBER ROCHA, 1969

BARRAVENTO SYNOPSIS

Dans un village de pêcheurs du littoral de Bahia, le pai de santo (autorité des rites d'origine africaine) maintient la population prisonnière des superstitions. Le jeune Aruan, choisi par Yemanjá (divinité de la mer) ne peut pas avoir de relations sexuelles. Firmino, un Noir qui revient de la ville, se révolte contre l'exploitation de ses camarades. Il décide de démontrer qu'Aruan est pareil aux autres hommes et, pour cela, il obtient l'aide d'une prostituée qui séduit le jeune homme. Ayant fait l'amour, il perd ses pouvoirs et apporte la malchance aux siens. Aruan émigre vers la ville, tandis que la prostituée se tue.



FICHE TECHNIQUE

1962, 80 MIN, 35 MM, NOIR ET BLANC

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Iglu Filmes

PRODUCTEURS : Rex Schindler et Braga Neto

PRODUCTEUR ASSOCIÉ : David Singe

DIRECTEUR DE PRODUCTION : José Telles de Magalhaes

PRODUCTEUR EXÉCUTIF : Roberto Pires

ASSISTANT RÉALISATION : Alvaro Guimaraes et Waldemar Lima

SCÉNARIO : Glauber Rocha et José Telles de Magalhaes,

sur une idée originale de Luiz Paulino dos Santos

DIALOGUES : Glauber Rocha et Luiz Paulino dos Santos

PHOTO : Tony Rabatony

ASSISTANT PHOTO : Waldemar Lima

MONTAGE : Nelson Pereira dos Santos

MUSIQUE : Washington Bruno (Canjiquinha) et Batatinha

SCRIPT : Marina Magalhaes

LIEUX DE TOURNAGE : Différentes localités du bord de mer dans les environs de Salvador de Bahia (Praia do Buraquinho, Itapoia et Vila Flamengo)

INTERPRÉTATION :

Aldo Teixeira (Aruan)

Luiza Maranhao (Cota)

Antonio Sampaio, dit Pitanga (Firmino)

Lucy Carvalho (Naïna)

Lidio Cirillo dos Santos, dit Lidio Silva (Mestre)

Rosalvo Plinio

Alaír Liguori

Antonio Carlos dos Santos

Dona Zézé

Flora Vasconcelos

Jota Luna

Elio Moreno Lima

Francisco dos Santos Brito

BARRAVENTO CRITIQUES

BARRAVENTO = la barre à vent. Pas besoin d'une agrégation de portugais pour le deviner. C'est le coup de torchon qui soulève la mer et la jette à l'assaut des rocs. Beau tumulte que ce cyclone équatorial, et dangereux pour les pêcheurs, dont le matériel est aussi primitif que le filet et le radeau. Ainsi pour ces pêcheurs, dont Glauber Rocha nous montre l'existence quotidienne.

Région de Bahia. Population noire, qui a pour ancêtres les esclaves d'Afrique. De ces Noirs d'aujourd'hui, citoyens brésiliens, la condition est libre. Théoriquement. La liberté, pour quoi faire, si c'est pour crever de faim ? Ces pêcheurs sont la proie d'une exploitation forcenée que facilite leur docilité, elle-même entretenue, favorisée par (peut-on parler de religion ?) un ensemble de superstitions païennes, avec séances de sorcellerie et trépignements rituels au clair de lune. C'est dire si la nuit de cet obscurantisme-là est épaisse.

Premier aspect du film : le documentaire « à la Rouch » sur les conditions d'existence de cette population de pêcheurs brésiliens. Bon, j'aime beaucoup voir vivre les gens, et montrer comment vivent les gens des quatre coins du monde est une tâche – j'ai envie de dire une « mission » – dont le cinéma s'acquitte à merveille. Ceux-là meurent de faim en dansant la samba. Fausse joie, si ce n'est pas forcément fausse gaité. La samba est la sauce qui fait passer leur poisson, dont ils n'ont, les malheureux, que les arêtes. Ce que Glauber Rocha cherche avec ce documentaire, c'est amener ses spectateurs à une prise de conscience susceptible de provoquer des modifications. BARRAVENTO s'adresse donc d'abord aux spectateurs brésiliens – et peut-être aux pêcheurs eux-mêmes.

Il est bien évident que Rocha ne s'arrête pas au documentaire : chaîne des hommes rythmant sur le sable le halage du filet, ou processions démentes des matrones en transe. Le pittoresque ne l'intéresse pas ; c'est ce qu'il y a derrière. Le folklore n'est trop souvent que le visage d'un conservatisme paralysant et de cet obscurantisme, précisément, qui facilite l'esclavage. Ce que souhaite Rocha au-delà de la prise de conscience, c'est le coup de torchon. Un coup de torchon qui soulèvera non plus les éléments mais les hommes. BARRAVENTO, film de 1962, illustre comme il le faut le chemin qu'entend suivre tout un cinéma, et pas seulement au Brésil, de la constatation à la contestation.

Rocha, pour passer de l'une à l'autre, recourt à la fiction. Aux faits vrais – la pêche

et la magie, la misère et la samba – il mêle des personnages imaginaires. Nous glissons vers l'ethnographie romancée. Intervient Firmino, retour de la ville : en ville « on » sait que « ça » va changer. Voilà Firmino, ex-pêcheur en rupture de filet, promu prophète des « lendemains qui chantent ». Il va nous secouer ses compatriotes de la belle manière, essayant de les libérer de l'envoûtement de leurs superstitions et de leurs effusions mystiques. Il s'oppose à un « saint », puceau gaillard réservé pour ses épousailles avec Yemaniá, déesse de la mer : c'est grâce à son héroïque chasteté que la pêche est bonne. Le Barravento lui-même dépend de cette pureté virile. Ce n'est plus un pucelage, c'est un baromètre. Firmino n'hésite pas à employer les grands moyens, en l'occurrence l'irrésistible plastique d'une pêcheuse plutôt pécheresse. Que vouliez-vous qu'il fit ? Le pêcheur pêche. De ce coup le baromètre baisse et le Barravento fait des siennes. Déniaisé, le gaillard décide de partir lui aussi pour la ville. On devine qu'il ne reviendra, comme Firmino, avec un costume blanc et des idées neuves. Le saint se fera militant. Pas question de nuances psychologiques, cela non plus n'intéresse pas Rocha. Les personnages sont plus exemplaires que vivants. Glauber Rocha ne s'en tient pas à la réalité. La réalité quotidienne c'est le domaine documentaire : très bien, elle est là, sur l'écran. Pour dépasser le domaine du documentaire, Rocha sort tout simplement des limites de la réalité. Il en sort pour mieux s'en servir et il s'en sert pour en nourrir symboles et allégories. Firmino, « affranchi » par le contact de la cité, a revêtu le costume à l'européenne du citadin blanc : costume blanc mais Sali, défraîchi, adapté, si l'on peut dire, assimilé, c'est la tenue et le signe visible de son initiation à la conscience politique. Il est le bouffon, danseur de la subversion, le clown porte-parole des vérités politiques primaires et des revendications élémentaires. Face à lui, Aruã le Saint est réduit au noir de sa quasi-nudité. Voilà le premier avatar du DIEU NOIR ET DU DIABLE BLOND.

Si symbole et allégorie transfigurent la réalité, c'est pour la rendre plus significative – aider à la prise de conscience. C'est aussi pour exalter le quotidien et rendre plus « importante » cette prise de conscience. Le passage de la constatation à la contestation se fait sur le mode de la véhémence lyrique. Le langage se tend, le chant compte plus que le dialogue parlé. Et qui dit chant, surtout au Brésil, dit rythme, martèlement du gest qui s'épanouit en danse.

La bagarre entre Firmino et Aruã est pas de deux acrobatique ; et ballet la sortie du filet sur le sable de la plage. Chant, rythme, danse organisent une vaste pulsation qui gagne le paysage, balancement des palmes, déferlement des vagues – jusqu'à la frénétique exubérance du barravento. L'image se laisse gagner par le lyrisme : cadrages soignés, photogénie des plages et des théories de corps noirs et nus sur l'éblouissement blanc du sable où s'écrasent les rouleaux de la mer.

Ce film est le premier qu'ait tourné Glauber Rocha. Les racines de l'œuvre à venir y sont manifestes. Rocha apparaît déjà maître de son style. Il aime s'enfoncer dans une réalité indigène (ici brésilienne) mais cette réalité est tremplin vers autre chose qui se situe au-delà du quotidien. A travers la représentation des apparences, Rocha cherche une stylisation, où la chorégraphie, la musique, l'esthétisme baroque de l'image, loin d'être leur propre fin, sont l'expression poétique d'un combat – son chant. Ici, par l'épopée et par le grand opéra, Rocha chante l'affrontement de forces essentielles qui bouleversent la pauvre et belle humanité. Le Noir et le Blanc, le Passé et le Futur, l'Obscurantisme et la Lumière – n'ayons pas peur des majuscules. Rêves, idées, aspirations dont Rocha a fait des hommes : Aruã le puceau mystique et Firmino le messie révolutionnaire.

JEAN-LOUIS BORY, *Le Nouvel Observateur*, 13 avril 1970

Non seulement parce qu'on y pressent tout ce qui fera de Glauber Rocha l'un des plus grands cinéastes d'aujourd'hui, mais pour ses qualités propres, déjà hors du commun, il ne faut pas manquer de voir cette œuvre qui a la gravité et la noblesse d'un chant.

MICHEL CAPDENAC, *Lettres Françaises*, 29 avril 1970



LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND (DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL) SYNOPSIS

Le bouvier Manuel et sa femme Rosa s'enfuient à la suite d'un conflit sanglant avec leur « coronel ». Le couple rejoint des mystiques autour du Noir Sebastião, qui prédit un apocalyptique retournement par lequel le sertão deviendra mer et la mer sertão. L'insistance de Rosa, délaissée par Manuel, précipite une rupture violente avec le prédicateur messianique. Au cours de sa pérégrination, le couple rencontre les survivants de la bande de cangaceiros dirigée par Lampião. Son lieutenant, Corisco, veut mettre le sertão à feu et à sang. Il est poursuivi par Antonio das Mortes, homme de main des fazendeiros tout imbu de la fatalité de son destin meurtrier. Le dénouement, annoncé par un aveugle et chanté par le chœur, montre à Manuel que la terre n'appartient ni à Dieu ni au Diable.



FICHE TECHNIQUE

1964, 125 MIN, 35 MM, NOIR ET BLANC

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Luiz Augusto Mendes pour Copacabana Filmes

PRODUCTEURS ASSOCIÉS : Jarbas Barbosa et Glauber Rocha

DIRECTEUR DE PRODUCTION : Agnaldo Azevedo

ASSISTANTS RÉALISATION : Paulo Gil Soares et Walter Lima Junior

SCÉNARIO : Glauber Rocha et Walter Lima Junior

DIALOGUES : Glauber Rocha et Paulo Gil Soares

PHOTO : Waldemar Lima

ASSISTANT PHOTO : Eufrazio

SON : Aluizio Viana, Geraldo José et Rafael Valverde

DÉCORS ET COSTUMES : Paul Gil Soares

MUSIQUE : Heitor Villa Lobos

SCRIPT : Walter Lima Junior

LIEUX DE TOURNAGE : Différentes localités de l'état de Bahia

INTERPRÉTATION :

Geraldo del Rey (Manuel)

Yona Magalhaes (Rosa)

Mauricio do Valle (Antonio das Mortes)

Othon Bastos (Corisco)

Lidio Siva (Sebastião)

Sonia dos Humildes (Dada)

Marrom (l'aveugle)

Joao Gama (le prêtre)

Antonio Pinto (le « Coronel »)

Milton Roda (le « Coronel » Moraes)

Et les habitants de Monte Santo

LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND

CRITIQUES

La grande révélation de Cannes, si l'on entend par révélation la découverte d'un nouveau cinéaste, d'un style original et d'une authenticité nationale. Glauber Rocha qui réalise ce second métrage, à 24 ans, l'a défini comme « la recherche d'un cinéma populaire, celle du Romanceiro, héritage du Moyen Age portugais » et correspond à nos chansons de geste. C'est aussi un « Ciné-opéra », un film lyrique s'appuyant sur les chants populaires brésiliens, mais aussi diverses œuvres symphoniques du grand musicien Villa-lobos (mort en 1961) et unies profondément aux séquences comme la partition de Prokofiev, aux images de Tissé dans IVAN LE TERRIBLE, propos qui ne signifient pas, bien sûr, que nous égalions à S.M Eisenstein, ce jeune cinéaste brésilien, bouillonnant de conviction, d'originalité, de grandeur et souvent de puissance.

Pour comprendre une œuvre dont chaque héros devient un personnage de tragédie exprimant une vérité générale, il faut rappeler son arrière-plan historique et social. Le nord-est du Brésil, le Sertan, fut pendant un demi-siècle (1980-1940) soulevé par des révoltes mystiques et anarchiques. Près de Bahia, dans la région de Canudos (où le film fut tourné) un prophète, le « Conseiller » fonda une « Cité de Dieu », une République communautaire, comparable à celle de la « Guerre des paysans » rhénane du XVI^e siècle. Le « Conseiller » résista à cinq campagnes des armées fédérales qui finirent par triompher, et massacra jusqu'au dernier 50.000 hommes, femmes et enfants.

D'autre part apparurent les Cangaceiros, dont le plus fameux, Lampiao, résista trente ans durant aux troupes fédérales, menant une savante et sauvage guerre de maquis. A Bahia, patrie de Glauber Rocha, se dresse une statue polychrome du Conseiller et Lampiao (tué vers 1940) est partout présent dans l'art populaire. Brochures, gravures sur linoléum, statuettes de terre cuite, chansons et récits inspirèrent le scénario du film.

Son action se situe en 1940, où se lève un prophète noir, le dieu noir Sébastien et le diable blond Corisco (la foudre), qui survécut à Lampiao et mena désespérément le dernier combat des Cangaceiros.

Le héros de cette chanson de geste est Manuel, un métayer révolté qui rejoint le prophète, puis le Cangaceiro, finalement abattu par Antonio Das Mortes, le « dragon de cruauté », tueur à gages au service des seigneurs de la terre ».

Ce dernier, avec sa pèlerine noire court le sertan et y massacre, tout seul, la foule mystique assemblée dans le Canudos de 1940. Ce personnage (qui vit encore) était bien entendu aidé par la troupe et des bandits. Sa solitude est métaphorique, comme tout le film.

Le rythme est tantôt solennellement lent, tantôt violemment rapide. À des dialogues de tragédie quasi psalmodiés, succèdent des silences puis des chœurs de cris, de mitraillades, de hurlements. Le chœur antique est incarné par le tueur de Cangaceiros, par un aveugle, mais aussi par la population du nord-est.

Les scènes collectives furent interprétées par les paysans du Sertan qui revécurent avec une telle actualité l'épopée de Canudos, qu'ils s'enfuirent en apprenant que (tout à fait par hasard) les armées fédérales arrivaient dans la région pour des grandes manœuvres. Certains des figurants bénévoles arrivèrent avec une pierre sur la tête, non par référence à Salvador Dali, mais parce que le Conseiller imposait cette pénitence à ces fidèles – comme le montre une des séquences les plus saisissantes.

Tout en créant des mythes comme Lancelot, Roland, Tyl l'espiègle où Don Quichotte, Glauber Rocha entend « démystifier le cinéma en libérant ses formes d'expression, de mystifier la réalité par la vérité du cinéma (...) en posant un regard neuf sur une réalité que la souffrance a marquée et que nous devons, comme la caméra, prendre dans nos mains ». Ah qu'il faut regretter qu'un film de cette importance n'ait été retenu ni par le jury officiel ni par celui de la Critique Internationale.

G. SADOUL, *Lettres Françaises*, 21 mai 1964

Le succès de ce film fut considérable au Brésil, où le public, très friand de cinéma, comprit toutes les allusions contenues dans cette légende à son propre sort. Ce film est une sorte de chef d'œuvre, unique, brillant comme une pierre précieuse, sanglant comme les poèmes de la colère, lyrique et pur. Un très grand film...

SAMUEL LACHIZE, *L'Humanité*, 1^{er} novembre 1964

« Le Dieu Noir et le Diable Blond est la plus belle chose que j'ai vue depuis une dizaine d'années. Il est plein de poésie sanglante. Il possède une puissance extraordinaire »

LUIS BUÑUEL, cité par Michel Capdenac, *Lettres Françaises*, 6 novembre 1968

TERRE EN TRANSE (TERRA EM TRANSE) SYNOPSIS

A Eldorado, quelque part en Amérique latine, Paulo, poète agonisant, évoque ses dilemmes. Il a oscillé entre deux prétendants à la magistrature suprême : Don Porfirio Diaz, politicien paternaliste de la capitale, et Don Felipe Vieira, gouverneur de la province d'Alecrim, élu dans un moment de crise. Celui-ci, aidé par l'Eglise, abandonne ses promesses électorales et tourne le dos au peuple, sous la pression des possédants. Le mystique Diaz obtient le soutien de Don Julio Fuentes et des médias dont il est le magnat. Derrière eux se profilent les multinationales. Paulo et sa compagne Sara, militante de gauche, ne trouvent pas d'issue aux contradictions du pays. Alors que Diaz est couronné, Paulo meurt de n'avoir pas su concilier poésie et politique.



FICHE TECHNIQUE

1967, 115 MIN, 35MM, NOIR ET BLANC

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Mapa Filmes et Difilm

PRODUCTEUR EXÉCUTIF : Zelito Viana

PRODUCTEURS ASSOCIÉS : Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley et Glauber Rocha

ASSISTANTS RÉALISATEUR : Antônio Calmon et Moisés Kendler

SCÉNARIO : Glauber Rocha

PHOTO : Luiz Carlos Barreto

CHEF OPÉRATEUR : Dib Lutfi

SON : Aluizio Viana

DÉCORS, COSTUMES : Paul Gil Soares

MUSIQUE : Sérgio Ricardo

MONTAGE : Eduardo Escorel

ASSITANT-MONTEUR : Mair Tavares

DÉCORS ET COSTUMES : Paulo Gil Soares

GÉNÉRIQUE : Mair Tavares

MUSIQUE ORIGINALE : Sergio Ricardo,

dirigée par Carlos Monteiro de Souza, avec le quartette de Edson Machado

MUSIQUES ADDITIONNELLES : Caelos Gomes (« O Guarani »),

Villa-Lobos (Bacchianas n°3 et 6), Verdi (Ouverture de Othello),

Chant noir Aluê du Candomblé de Bahia.

INTERPRÉTATION :

Jardel Filho (Paulo Martins)

Paulo Autran (Dom Porfirio Diaz)

José Lewgoy (Dom Felipe Vieira)

Glauce Rocha (Sara)

Danuza Leão (Silvia)

Paulo Gracindo (Dom Julio Fuentes)

Hugo Carvana (Alvaro)

Jofre Soares (Padre Gil)

Modesto de Souza (le sénateur)

Mario Lago (le secrétaire de la Sécurité)

Flavio Migliaccio (l'homme du peuple)

Emanuel Cavalcanti (Felicio)

Telma Reston (la femme de Felicio)

José Marinho (Jeronimo)

Zozimo BulBul (le reporter)

Francisco Melani

Paulo Cezar Pereira

Antônio Carnera

Echio Reis

Mauricio do Valle

Ivan de Souza

Participation spéciale : Clovis Bornay

(la figure de carnaval)

TERRE EN TRANSE CRITIQUES

UN OPÉRA-MITRAILLEUSE

Le cinéma politique n'exige pas la froide objectivité du documentaire ni la rigueur dans l'exactitude historique. A partir d'un fait comme Guernica, l'engagement politique offre deux visages : celui du reportage photographique, le montage d'actualités commenté, ou le tableau de Picasso. Double perspective qui ne date pas d'hier : à la caméra-poing. Du coup d'œil au coup de poing, le cinéma politique d'aujourd'hui continue de balancer. Pour le coup de poing, Godard, dans WEEK-END, recourt à un surréalisme «bête et méchant». Bertolucci, dans PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, aux mélancolies du lyrisme romantique ; Glauber Rocha, à l'opéra frénétique.



Et pas plus que la bouffonnerie grinçante n'a empêché Godard d'assener quelques bien raides vérités politiques sur l'actuelle société française harakiresque, ni que l'« auto-biofilmie » lyrique n'a empêché Bertolucci de préciser le climat de l'actuelle Italie politique pour un jeune homme au grand cœur appartenant à la bourgeoisie provinciale, l'opéra frénétique n'empêche Rocha de traiter de la réalité politique du Brésil d'aujourd'hui.

Réalité politique, avouons-le, obscure. TERRE EN TRANSE offre un aspect allusif qui risque de déconcerter au premier abord. Diaz, Fuentes, Vieira, on devine bien qu'ils ne sont pas qu'imaginaires, on voudrait bien les clefs, incapable que je suis, par scandaleuse ignorance de la récente histoire politique du Brésil de vous les donner. Mais, après tout, a-t-on besoin de clefs ? Et de savoir par exemple dans quelle mesure Diaz représente Lacerda ? Tout nous invite à ne pas nous tenir au ras de l'histoire, et d'abord Rocha, qui ne parle pas du Brésil, mais de l'Eldorado. C'est nous attirer dans la fable. Non pas pour nous engager à la décrypter, mais pour nous obliger à planer au-dessus du détail anecdotique, à nous écarter de l'histoire « événementielle » pour mieux saisir, par le biais de la poésie, les conditions, le climat dans lesquels vit la politique au Brésil – pour mieux nous donner à voir, en quelque sorte, l'âme politique du Brésil.

Et voici, dès l'ouverture, avec musique géographiquement personnalisée, le visage du Brésil. Continent plus que pays. Immensité et diversité, Rocha l'exalte par une opposition quasi allégorique entre l'Eldorado proprement dit, la province riche, siège du gouvernement central, et l'Alecria, province pauvre, misérablement agricole, sans doute située dans ce Sertão du Nord-Est où Rocha a déjà déroulé la somptueuse « geste » forcenée de son Dieu noir et de son Diable blond. Antinomie ville-campagne, pouvoir central-gouvernement local : tel est le premier fait sur lequel Rocha nous amène à réfléchir.

Deuxième fait, essentiel au cœur de cette immensité diverse, une population dispersée, et d'abord un prolétariat pulvérulent et non organisé. Première conséquence : toute révolution manque de réalité géographique et sociale. La bataille politique semble déracinée. Elle est le fait d'une oligarchie de laquelle participe aussi la gauche, et dont TERRE EN TRANSE apparaît comme la satire amère et violente. D'où une confusion en forme de cercle vicieux : Diaz, Fuentes, Vieira, Vieira, Fuentes, Diaz, dictature, tyrannie, révolution, dictature, émeutes, promesses, révolution, dictature, tyrannie ! De cette confusion circulaire, la construction du film rend parfaitement compte, confuse et circulaire elle aussi, non sans une espèce de monotonie cyclique, et qui s'ouvre comme elle se ferme : sur un constat d'échec et de mort.

Deuxième conséquence : la lutte révolutionnaire prend le caractère romantique qu'elle avait au XIX^e siècle. La passion l'emporte sur la discipline, l'émeute sur

l'organisation, le feu des armes sur la patience dialectique ; ce sont des valeurs, des termes passionnels, tels qu'amitié et trahison, qui déterminent les conduites, les jugements, le choix des positions. Par parenthèse, je trouve instructive la conjoncture qui fait que TERRE EN TRANSE sort sur nos écrans au moment où Fidel Castro, fidèle au guérillero « Che » Guevara, incline vers le romantisme de la lutte armée comme seule solution révolutionnaire possible en Amérique latine.

Rien que de normal si, au centre de cette transe politique, de cette ronde exaspérée, Glauber Rocha plante un poète. Force de la nature, volcan en perpétuelle éruption lyrique, barde de l'emportement révolutionnaire le plus généreux et le plus fou – mais qui appartient lui aussi, si sincères que soient ses aspirations idéologiques, à la classe dont les représentants se disputent le pouvoir. Il incarne le déchirement de tout artiste politiquement engagé dans la révolution : comment équilibrer les exigences d'une âme pure et les nécessités d'un univers sanglant ? Et à laquelle des deux faims reconnaître la priorité : cette faim de l'absolu qui l'a fait poète, ou cette faim tout court, cette faim de pain dont crève un peuple et qui l'a fait révolutionnaire ?

Ce sont des poèmes de ce poète, Paulo Martins, qui, pour une bonne part du texte, servent de commentaire en voix off. Beaux textes dont le premier mérite est d'imposer une vision lyrique du drame politique. Tout d'ailleurs de ce texte, discours, litanies, vociférations, se situe plusieurs degrés au-dessus du dialogue normal. Il y a exaltation du verbe comme il y a exaltation de la musique, qui relève très puissamment théâtre lyrique comme il y a exaltation du bruit des armes, qui participe de la partition musicale. Le revolver, la mitrailleuse ne servent pas vraiment à tuer. Ils sont instruments de l'orchestre, ils servent à ponctuer le poème, ils soulignent l'exaltation du geste, prolongeant le bras exaspéré tendu pour la menace ou le châtimeur, le plus souvent vers le ciel pour y sommer un Dieu-Soleil joliment équivoque puisque le Christ et l'Eglise se trouvent des deux côtés de la barricade. Rocha se plaît à cette grandiloquence épique du verbe et du revolver. Elle s'harmonise avec la grandiloquence baroque des décors : immenses palais vaguement moisissés, architectures en foyers de théâtre qui écrasent le présent sous le passé, étouffant la misère et la frénésie d'aujourd'hui sous l'énorme poids mort du souvenir de la conquête portugaise. Montage par contraste vigoureux, brutales ruptures de rythme et de ton, composition plastique des images aux cadrages étudiés en vue d'un effet spectaculaire, tout concourt à élever ce baroque et cet équipe grandiloquents à la hauteur d'un style : celui d'un opéra-mitrailleuse.

La distance à laquelle oblige l'opéra par rapport au réel, est-ce prudence de la part de Rocha ? J'y verrais plutôt une facilité didactique : une façon de simplifier, par une certaine théâtralité, une réalité complexe ; un moyen de toucher davantage

un peuple encore primitif et sensible au merveilleux, à la fable, aux séductions « religieuses » de la mythologie. A travers ces bonshommes plus grands que nature, ces fabuleuses marionnettes gesticulant jusqu'au ciel et gueulant des poèmes, Rocha dénonce précisément un « enfer de frustration et de vieillissement ».

Le poète meurt, la tyrannie triomphe. Faut-il désespérer ? « TERRE EN TRANSE » ne laisse pas un goût de désespoir. Sans doute assistons-nous à un enlèvement – un enlèvement forcé (et l'on sait, par un texte de Victor Hugo qu'on peut lire dans tous les recueils de dictées, que plus on remue, plus l'on s'enfoncé). Mais au-delà de l'amertume politique, il y a, ne serait-ce que par la force du style et son exubérance, un irrépressible élan à vivre, ce lyrisme de la vie, ce feu qui s'épanouissent dans les folies du carnaval. Il y a du carnaval de Rio dans l'opéra de Rocha. Et puis, Sara, le poète mort, se met en marche avec une résolution farouche sur une route qui la conduira bien quelque part – de même que le vacher du « DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND » marchait à travers le sertão vers la mer. J'aime à voir dans cette image finale le symbole de l'avenir.

JEAN-LOUIS BORY, *le Nouvel Observateur*, 7 février 1968

« Film admirable, déchirant. Véritable opéra cinématographique, noir poème, « TERRE EN TRANSE » nous raconte comment se font et se défont, de l'autre côté du monde, dans « le tiers-monde européen », les dictatures tropicales. Glauber Rocha a trouvé son rythme, son ton – le ton de son fabuleux opéra – et le texte qui est aussi de lui est non seulement d'une très grande beauté, mais il témoigne d'une rare intelligence poétique. Son découpage est brutal, comme il se doit ».

MARGUERITE DURAS

TÊTES COUPÉES (CABECAS CORTADAS) SYNOPSIS

Dans un château, quelque part dans le Tiers Monde, Diaz délire, songe au pouvoir qu'il avait à Eldorado lorsqu'il opprimait les Indiens, les travailleurs et les paysans. Il perçoit la menace de ses anciennes victimes, tandis qu'un berger, faiseur de miracles, le fascine et lui fait peur. Diaz découvre une paysanne, symbole de pureté, et organise au château une cérémonie qui ressemble à ses propres funérailles. Le berger tue Diaz et libère la paysanne.



FICHE TECHNIQUE

1970, 95MIN, 35MM, COULEURS

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Barcelona Profilms S.A et Barcelona Filmscontacto (Espagne), Mapa Filmes (Brésil)

DIRECTEURS DE PRODUCTION : José Antonio Peres Giner et Modesto Perez Redondo

PRODUCTEURS EXÉCUTIFS : Ricardo Muñoz Suay, Pedro Fages et Juan Paloremas

ASSISTANT RÉALISATEUR : Ricardo Muñoz Suay, Manuel Esteban et Manuel Perez Estremeras

SCÉNARIO : Augusto Martinez Torres et Josefa Pruna

PHOTO : Jaime Deu Casas

OPÉRATEURS : Carlos Frigola et Ricardo Gonzalez

SON : Roger Sangenis

INTERPRÉTATION :

Francisco Rabal (Diaz II)

Pierre Clementi (le berger)

Marta May (Dona Soledad)

Rosa Maria Penna (Dulcineia)

Emma Cohen (la tzigane/prostituée)

Luis Ciges (le mendiant)

Telesforo Sanchez (le prêtre)

Victor Israël (le médecin)

Carlos Frigola

Carmen Sansa

Emer Cardona

Enrique Majo

Jack Rocha

José Jacomet

José Ruiz

José Torrens

Julian Navarro

TÊTES COUPÉES CRITIQUES

UNE ÉTRANGE MACUMBA

On me permettra de penser qu'au niveau de dialogue avec lui-même où Glauber Rocha situe sa tentative, ce qu'on retiendra avant tout ce n'est pas le drame intérieur qui l'anime, mais son souffle poétique. La beauté du film explose dans LE LION A SEPT TÊTES, malgré Glauber Rocha. Dès lors on se fiche de savoir si « la transaction des mythes » veut vraiment dire autre chose qu'un vilain charabia, de même que le terme de « colonisateurs de l'art politique » que Glauber Rocha applique à Eisenstein, Brecht et Godard...

Comme jadis, au moment de son premier film, on admire ici la fièvre, le délire, le lyrisme poétique, en s'étonnant que ce cinéaste-poète mette une telle obstination à se vouloir l'homme des « messages » clairs là où il est surtout un prodigieux cinéaste de l'imaginaire.

TÊTES COUPÉES agit à un niveau encore plus symbolique et abstrait ; il est exact de dire que dans cet autre film-poème, Glauber Rocha se met, comme le dirait Carl Jung, à l'écoute de l'inconscient. Dans ce film, les repères mythologiques sont plus difficiles à trouver, Glauber Rocha groupant pêle-mêle les archétypes



de plusieurs civilisations. On notera un brillant emploi de Pierre Clementi, aussi étonnant qu'on découvre Jean-Pierre Léaud dans LE LION A SEPT TÊTES. Mais s'agit-il ici de jouer au sens classique du terme ? Il est plus qu'évident que ce n'est pas de personnages qu'il est question dans cette forme de cinéma, mais de mythes et de symboles vivants : les héros de Glauber Rocha s'inscrivent dans le temps et l'espace, hors de toute péripétie commune, hors de toute dramatisation. Deux films d'une puissance redoutable, à ne pas voir avec l'œil d'un spectateur avide d'accéder aux significations immédiates : ce cinéma-là, je le répète, est à subir, quitte à se retrouver en transes ; symboles vivants : les héros de Glauber Rocha sont plus proches de l'efficacité magique, d'une « Macumba », que d'une quelconque orientation politique...

HENRI CHAPIER, *Combat*, 13 mars 1971

TÊTES COUPÉES de Glauber Rocha. Sans doute le meilleur film du festival (de Venise), qu'un jury endormi s'est bien gardé de retenir. Cette œuvre pleine de sous-entendus politiques et dont bien des images pourraient être de Buñuel, est curieusement présentée par l'Espagne. Très symbolique, c'est sans doute ce qui lui a permis d'échapper à la vigilance officielle. Francisco Rabal, qui a un rôle écrasant, s'est intégré superbement au style heurté et lyrique de Glauber Rocha.

LOUIS SEGUIN, *Positif*, n°120, octobre 1970

TÊTES COUPÉES est une critique de la décadence du pouvoir et de la culture catholique en Amérique latine dans un langage grotesque, surréaliste et baroque. Le sens en est clair : c'est la chute d'un dictateur. J'y coupe la tête à la culture traditionnelle au profit d'une contre-culture : ce n'est ni du Brecht, ni du Shakespeare, alors ça a choqué un certain public. On y a trouvé des influences de Buñuel et de Fellini ? Peut-être, mais cette imagerie existait dès mes premiers films, bien que je n'aie jamais fait de l'esthétisme baroque et surréaliste.

GLAUBER ROCHA, *cinéma 71*, n°160, novembre 1971

HISTOIRE DU BRÉSIL (HISTORIA DO BRASIL) SYNOPSIS

Une interprétation, par le montage d'extraits de films de fiction et documentaires et de photos, de quatre siècles et demi d'histoire brésilienne, depuis la découverte du pays par le navigateur portugais Pedro Alvares Cabral, en l'an 1500, jusqu'au début des années soixante-dix, à l'apogée de la dictature militaire.

FICHE TECHNIQUE

DOCUMENTAIRE

1974, 158MIN, 35MM, NOIR ET BLANC

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Tricontinental

CO-PRODUCTION : ICAIC (Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographique) et Renzo Rossellini (Italie)

CO-RÉALISATEUR : Marcos Medeiros

PROJET ORIGINAL : Marcos Medeiros

VOIX : Glauber Rocha et Marcos Medeiros

SCÉNARIO : Glauber Rocha et Marcos Medeiros

MONTAGE : Glauber Rocha et Marcos Medeiros

HISTOIRE DU BRÉSIL CRITIQUES

Dense documentaire, réalisé en 1972, à une époque où Glauber s'était donné tout le recul nécessaire par rapport à son pays puisqu'il s'en était carrément interdit l'accès en séjournant à Cuba, crime de lèse-Brésil à l'époque.

Film fait avec les moyens du bord où il se trouvait exilé, fauché, de pièces et de morceaux, extraits de films de fictions brésiliens, y compris les siens, blancs-titres divers, cartes postales, tableaux, bandes d'actualité. Film de montage dans toute la splendeur du mythe eisensteinien : dont les images et les sons se répondent comme chez Baudelaire (film emporté, sensuel), mais aussi discutent, interrogent et bataillent. Le commentaire raconte l'indépendance du Brésil (1822), pendant qu'à l'image on est déjà à l'abolition de l'esclavage, à la fin du siècle, et on a à peine le temps de comprendre que Getulio Vargas fut porté au pouvoir pour contrer une poussée communiste qu'on est déjà à son testament, document éminemment progressiste.

SYLVIE PIERRE, *Libération*, 1er avril 1982

Cette HISTOIRE DU BRÉSIL est un film didactique destiné spécialement à la télévision, aux écoles primaires et, pourquoi pas, aussi aux universités. Leçon d'histoire pour tous les publics de 12 à 120 ans, européens, américains, asiatiques, arabes, africains. Pour tous ceux qu'intéresse une vision intégrée des 473 années d'existence du Brésil, vision qui fait principalement défaut aux Brésiliens. Pourquoi ne pas admettre que les Brésiliens ont toujours vécu aliénés ou mal informés en ce qui concerne l'histoire de leur pays ?

J'ai étudié toutes les principales composantes de cette période 1500-1973 : l'économique, le politique, le social. Et le synopsis a été fait à partir de la bibliographie brésilienne spécialisée et de toute la littérature internationale que j'ai pu consulter durant une année entière de recherches. Je me suis alors aperçu que jamais personne n'avait réalisé une synthèse de tous les aspects de l'histoire du Brésil... Le plus dur fut donc de réintégrer tous ces éléments dans le fameux « chaos brésilien », chaos qui n'a jamais existé : création et fruit de l'ignorance défendu et alimenté de l'extérieur, instrument d'aliénation qui est le grand responsable de notre inculture et de la médiocrité de notre formation universitaire. Je veux faire une description chronologique révélant les structures déterminantes, les racines des problèmes brésiliens. Il est évident que je ne prétends pas donner une version définitive, entre autres raisons à cause du

caractère précaire de la documentation existante.

Mais je pense que ce film pourra servir de point de départ à l'élaboration d'un schéma qui donnera aux intéressés une compréhension plus exacte et scientifique du Brésil... J'ai utilisé le matériel le plus varié et le plus expressif que j'ai pu recueillir pour faire cette HISTOIRE DU BRÉSIL une information visuelle. L'iconographie populaire et érudite, la photo journalistique ou de témoignage social, l'image cinématographique documentaire ou de fiction : le maximum d'images produites par les Brésiliens à toutes les époques de leur histoire. Toute forme, tout élément plastique, rationnel ou spontané, m'a intéressé et servi comme témoignage ou comme document, sans restrictions mentales à l'égard de celui qui l'avait créé : l'important étant que l'artiste et son œuvre aient une relation avec la réalité brésilienne.

Avec cette expérience que je n'hésite pas à qualifier de moderne, d'innovatrice, j'espère donner une fonction pratique et didactique au cinéma que je pourrai faire désormais. Le cinéma cesse d'être pour moi seulement de l'art : c'est beaucoup plus que cela... Je ne veux pas continuer à exploiter l'ignorance populaire. L'une des raisons qui m'ont éloigné du cinéma brésilien fut la déformation dont souffrit un mouvement de révolution comme le Cinema Novo. L'industrie actuelle fondée en 1962 et 1968 a trahi les principes d'origine. On estime aujourd'hui la production cinématographique brésilienne comme l'une des plus florissantes du tiers-monde avec une centaine de titres en moyenne par an, mais cette production s'est transformée en instrument d'exploitation de l'ignorance populaire et vit de façon contradictoire du paternalisme de l'Institut national de cinéma. Il s'agit d'un modèle aliéné avec lequel je ne veux pas m'identifier.

GLAUBER ROCHA, Ecran 74, n°23, mars 174



L'ÂGE DE LA TERRE (IDADE DA TERRA) SYNOPSIS

Une vision personnelle du Brésil contemporain et de son évolution, traversée par un certain nombre d'archétypes qui renvoient parfois à des films précédents de Glauber Rocha : l'Indien, le Colonisateur, le Nordestin, l'Ouvrier, l'Amazone, le Bourgeois et un Christ noir, porteur d'une nouvelle espérance révolutionnaire pour le Tiers Monde.

FICHE TECHNIQUE

FILM INÉDIT EN FRANCE

1980, 160 MIN, 35MM, COULEURS

RÉALISATION : Glauber Rocha

PRODUCTION : Embrafilme, CPC (Centro de Produção et Comunicação), Glauber Rocha Comunicações Artísticas et Filmes 3

PRODUCTEUR : Glauber Rocha

DIRECTEURS DE PRODUCTION : Tizuka Yamazaki et Walter Schilke

PRODUCTEURS EXÉCUTIFS : Carlos Alberto Diniz, et Wilson Mendes Andrade Junior (Quim)

ASSISTANTS RÉALISATEURS : Carlos Alberto Caetano et Tizuka Yamazaki

SCÉNARIO : Glauber Rocha

IMAGES : Roberto Pires et Pedro de Morães

OPÉRATEUR : John Howard

ASSISTANTS OPÉRATEURS : Roque Araujo, Alonso Rodrigues dos Santos, Jaime Schwartz et Antonio Carlos Seabra

SON : Sylvia Maria Amorim de Alencar

MIXAGE : Roberto Leite et Onelio Mota

MONTAGE : Carlos Cox, Raul Soares et Ricardo Miranda

MONTAGE DU SON : Jorge Saldanha

DÉCORS : Paula Gaitan et Raul William Amaral Barbosa

COSTUMES : Paula Gaitan, Raul Williman Amaral Barbosa et Nilde Maria Goebel

MUSIQUE : Villa-Lobas, Jorge Ben Jamelão, Nana, Mozart, folklore brésilien

DIRECTION MUSICALE : Rogerio Duarte

SCRIPT : Suely Seixas Nunes Neiva, Laura Tereza Fernandes Carneiro et Paloma Rocha

INTERPRÉTATION :

Mauricio do Valle (John Brahms)

Jece Valdão (le Christ indien)

Antonio Pitanga (le Christ nègre)

Tarciso Meira (le Christ militaire)

Geraldo del Rey (le Christ guerillero)

Ana Maria Magalhães (Aurora Madalena)

Carlos Petrovich (le diable)

Norma Benguell (la Reine des amazones)

Mario Gusmão (Babalão)

Danusa Leão (la femme de Brahms)

Gloria X (la prostituée)

Laura Y (la femme noire)

Paloma Rocha (une jeune femme)

Participations spéciales : Carlos Castello Branco, João Ubaldo Ribeiro, Raul do Xangô, Paula Gaitan, Gérard Leclércy

L'ÂGE DE LA TERRE CRITIQUES

Il est plus facile de décrire l'impression qu'a causée le film que le film lui-même qu'il est plus facile au narrateur lovecraftien de décrire l'affect shoggothique que l'aspect de la créature. Comme le narrateur en question, on a envie d'écrire : « Tous les mots que je pourrai tracer seront incapables de suggérer au lecteur l'horreur de l'effroyable spectacle qui s'offrit à nous. » Spectacle, on l'aura compris, qui du moins ne manque pas de grandeur – ce qui ne fut pas forcément le cas de maints films de la Biennale, y compris couronnés. Mais on ne couronne pas un monstre,

on le fuit ou on le tue. En gros, c'est ce qu'on fait (l'un et l'autre) les spectateurs, la presse, le jury. Et même si c'est compréhensible, c'est dommage, car on a détruit là une bonne partie des chances (si tant est que le terme de chance soit celui qui convient) de voir en Europe cette œuvre stupéfiante.

L'AGE DE LA TERRE, comme son nom le suggère, ne vise à rien de moins qu'à retracer tout à la fois l'histoire du monde, celle du Brésil – ancienne et récente -, à prendre à la fois la mesure de ce pays-monstre, de ce pays-continent, et de la politique planétaire. N'allez pas croire que cela signifie que les analyses y abondent. D'un bout à l'autre de ce film, à une ou deux oasis près de rationalité journalistique, le vu-mètre ne cesse d'osciller entre la transe de macumba et les vociférations les plus effrayantes. La caméra semble maniée par les moignons putrescents de quelque fongosité blasphématoire (pour rester dans le style lovecraftien). Si le point y est, ou la lumière, ou le cadre, on croirait que c'est par hasard. Avec ça, un montage d'une sauvagerie inouïe, un montage d'assassin, de fou du hachoir. Le metteur en scène apparaît à l'image une ou deux fois, c'est pour montrer un visage de damné, donner dans le vide un violent coup de machette sanglant. Quant au discours, au « sens », qu'en dire ? Tous les énoncés y passent, comme à la moulinette : révolutionnaires, marxistes, tiers-mondistes, fascistes (et des plus dégoûtants ; ironie sur les tortures, « j'ai été torturée, extrêmement torturée, j'avoue en avoir éprouvé du plaisir », dit une jeune femme, symbole de la bourgeoisie intellectuelle de gauche), enfin macumbistes et chrétiens. Le Christ apparaît sous les traits d'un Noir du sertão, qui multiplie le Coca-cola. Etrange, étrange film, qui fait paraître de sages et pâles exercices les précédents de l'auteur.

Jamais je n'ai eu à ce point, en présence d'un film, l'impression de me trouver devant une terra incognita absolue, cette énigme, le tiers-monde. Jamais rien ne m'a donné, dans le cinéma, ce sentiment d'étrangeté continentale, comme ce film de Glauber Rocha. Mais aussi, de singularité désespérée, de solitude panique. Cette monstruosité traversée de clowns allégoriques hurlant sans fin les mêmes phrases, comme des plans-séquences qui n'en finissent pas, cette destruction in progress, au milieu du film d'auteur, off, tente de définir, d'un torrent verbal. J'ai retenu deux mots : desesperação lysergica. « Un film de desesperação lysergica. » Provisoirement, on peut s'accrocher à cette définition.

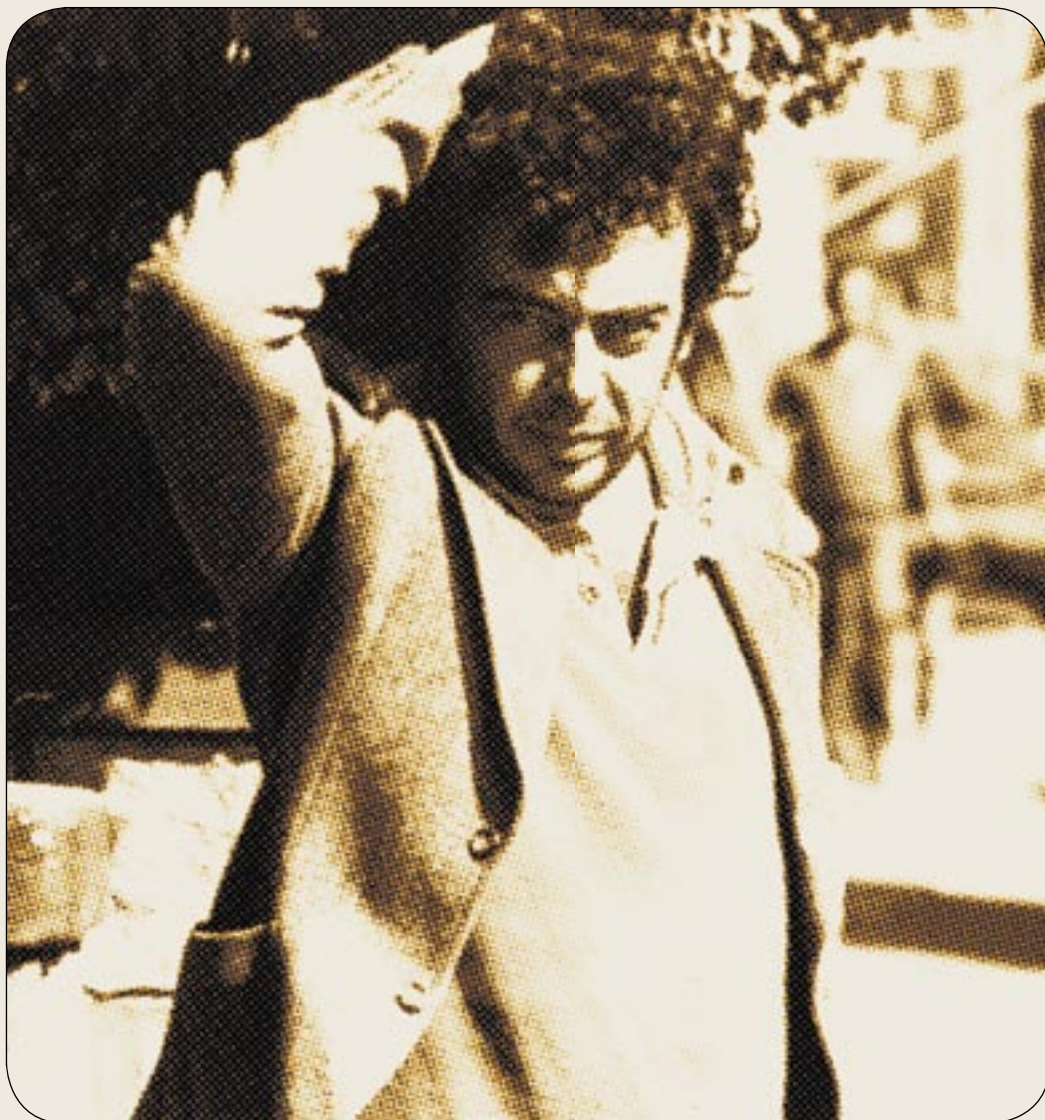
PASCAL BONITZER, Cahiers du Cinéma, n°317, novembre 1980

LES CANGACEIROS

Au XIX^{ème} siècle, des bandes armées -les cangaceiros- parcourent la région semi-aride du Nordeste brésilien. Ce phénomène du Cangaço, qui prendra fin à la mort, en 1940, du dernier grand chef de bande -Corisco, le Diable Blond- ne tardera pas à devenir une légende. Dès le début du siècle, les poètes populaires nordestinos immortalisent les prouesses des cangaceiros à travers une littérature régionale, sorte de chanson de geste, le Cordel. Sur les marchés et les foires, on chantera ou on lira à haute voix l'épopée tragique de ces héros d'autrefois. Phénomène régional au départ, le thème du Cangaço va dépasser progressivement les cadres de la poésie populaire nordestine : romans, films ou pièces de théâtre, vont à leur tour s'approprier l'image du cangaceiro et la diffuser dans un plus large public. En 1953, le film de Lima Barreto, O CANGACEIRO, sera même présenté au festival de Cannes. A l'instar de l'image de l'Indien, aseptisée par le Romantisme, le Cangaceiro s'inscrit alors parmi les éléments symboliques de la «brésilianité». Et c'est une représentation idéalisée de ces bandits -symbole de liberté, d'identité nationale ou de force occulte des opprimés- qui se répand dans certains milieux intellectuels de cette époque. A partir des années soixante, cette vision embellie du cangaceiro, débordant la limite de la production artistique, va s'insérer à l'intérieur de certaines interprétations sociohistoriques du phénomène et les teinter, parfois, fortement. Le cangaceiro, que l'on oppose désormais aux grands propriétaires terriens, se transforme ainsi en une sorte d'«infra-révolutionnaire», luttant inconsciemment pour la réforme agraire.



LA RÉTROSPECTIVE
« HOMMAGE À
GLAUBER ROCHA »



BARRAVENTO

Année de réalisation : 1962

Durée : 1h20

Format : 1.33

Son : Mono

Visa : 36 489

35 mm - VOSTF - N&B

LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND

(DEUS E O DIABLO NA TERRA DO SOL)

Année de réalisation : 1964

Durée : 2h05

Format : 1.33

Son : Mono

Visa : 31 909

35 mm - VOSTF- N&B

Festival de Cannes 1964 - Selection Officielle

TERRE EN TRANSE

(TERRA EM TRANSE)

Année de réalisation : 1967

Durée : 1h55

Format : 1.33

Son : Mono

Visa : 33 871

35 mm - VOSTF - N&B

Festival de Cannes 1967 - Prix de la critique internationale

ANTONIO DAS MORTES

(O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO)

Année de réalisation : 1969

Durée : 1h35

Format : 1.33

Son : Mono

Visa : 35 953

35 mm - VOSTF - Couleurs

Festival de Cannes 1969 - Prix de la mise en scène

TÊTES COUPÉES

(CABEÇAS CORTADAS)

Année de réalisation : 1970

Durée : 1h35

Format : 1.33

Son : Mono

Visa : 38 232

35 mm - VOSTF- N&B

Festival de Cannes 1970 - Selection Officielle

HISTOIRE DU BRÉSIL

(HISTORIA DO BRASIL)

Année de réalisation : 1974

Durée : 2h38

Format : 1.33

Son : mono

Visa : en cours

35 mm - VOSTF -N&B

L'ÂGE DE LA TERRE

(IDADE DA TERRA)

Inédit en France. Dernier film de Glauber Rocha.

Année de réalisation : 1980

Durée : 2h40

Format : Cinemascope

Son : mono

Visa : en cours

35 mm - VOSTF

Festival de Venise 1980 - Selection Officielle

NOTES

