

Galeshka Moravioff présente

HOMMAGE A GLAUBER ROCHA

inauguré par la sortie de son chef d'oeuvre

ANTONIO DAS MORTES

(O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro)
(littéralement : Le Dragon de la méchanceté contre le saint guerrier)

Avec : Mauricio do Valle, Odete Lara, Othon Bastos

Prix de la mise en scène – Festival de Cannes 1969

35mm - couleurs - VOSTF

Durée : 1h35 – Brésil – 1969

Visa d'exploitation: 35 953

SORTIE LE 12 JUILLET 2006

REEDITION EN COPIE NEUVE

Prochainement

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

www.films-sans-frontieres.fr/glauberrocha

DISTRIBUTION 

FILMS SANS FRONTIERES
70, boulevard de Sébastopol 75003 Paris
tel : 01 42 77 01 24 /Fax : 01 42 77 42 66
Email : fsf.distrib@free.fr

PRESSE

JEAN-CHARLES CANU
Tel : 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 Marcorelles, 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 « rewriter » 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 cœur 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 entrant 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**, et un très long métrage, **L'Age 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'Age 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 **Evangile 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 en 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.

L'année suivante, *Antonio das Mortes* gagne le Prix de la Mise en Scène lors du 69^e Festival de Cannes. 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 / 1972 CANCER

1969 O DRAGO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio Das Mortes)

1970 DER LEONE HAS SEPT CABECAS (Le Lion à sept Têtes)

1970 CABECAS CORTADAS (Têtes Coupées)

1975 CLARO

1980 IDADE DA TERRA (L'Age 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.

Etre 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 ») 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. La jeunesse du monde entier, au son de la musique et des chansons du Brésil, reconnaît dans le Sertao, l'espace des luttes de libération du Tiers Monde et voit les « Cangaceiros » comme les nouveaux héros des peuples opprimés.

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

SYNOPSIS

Antonio Das Mortes est un ancien tueur de Cangaceiros. Le colonel 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 colonel 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 colonel, 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 colonel d'un coup de lance. Après un massacre général, Antonio et l'instituteur repartent sur la route où passent des camions modernes.

FICHE TECHNIQUE

Production : Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine
Directeurs de production : Demerval Novais de Carvalho et Aginaldo Azevedo
Scénario et Réalisation : Glauber Rocha
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 (*Coirama*)

Hugo Carvana (*le commissaire Matos*)

Rosa Maria Penna (*Santa Barbara*)

Emanuel Cavalcanti (*le prêtre*)

Mario Gusmao (*Antao*)

Vinicious Salvatori (*Mata Vaca*)

Sante Scaldaferrri (*Batista*)

Analyse d'ANTONIO DAS MORTES
par Sylvie Pierre
(extraite de son livre « Glauber Rocha »,
aux éditions Cahiers du Cinéma, 1987)

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 Coïrana, 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 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

« 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

« La transe de l'Amérique Latine » – entretien avec Glauber Rocha réalisé par Fernando Cardenas et René Capriles

Glauber : Même si je fais un cinéma tourné vers la réalité sociale, je n'ai jamais admis la démagogie esthétique, sous quelque forme qui soit, face à un art politique ; car ce qui se passe, c'est qu'il y a des intellectuels, écrivains, artistes et cinéastes qui prennent prétexte de l'intention politique progressiste pour justifier une très mauvaise qualité de l'œuvre artistique. C'est une trahison que je n'admets pas, parce que je crois que le phénomène politique, le phénomène social n'acquièrent de l'importance artistique que lorsqu'ils sont exprimés à travers une œuvre d'art placée dans une perspective esthétique. C'est ce que dit la belle phrase de Brecht : « pour des idées nouvelles, des formes nouvelles ». Il n'y a pas d'autre issue. De telle sorte que je n'ai jamais aimé les théories d'art politique élaborées non seulement dans les termes du *réalisme socialiste*, mais aussi celles du *réalisme critique* tel que défini par Lukács et tous ceux qui ont écrit sur l'art révolutionnaire. Spécialement en Amérique latine, où il y a de grandes intentions dans les déclarations mais les résultats dénotent une aliénation complète vis-à-vis du processus cinématographique. C'est-à-dire que des auteurs qui combattent l'aliénation du point de vue sociopolitique font des films qui – pour la plupart d'entre eux – apparaissent profondément aliénés et qui sont, au fond, liés aux préjugés culturels colonialistes du cinéma américain ou européen. Quand j'ai fait *Terra em transe*, c'était surtout comme cinéaste, j'ai voulu que ce soit une rupture la plus radicale possible avec ce type d'influences, ce type d'aliénation cinématographique que l'on sent dans la critique et dans beaucoup de films. Bien sûr, il y a des exceptions, tous les critiques ou cinéastes n'agissent pas de cette manière, mais une bonne partie manifeste cette complaisance. *Terra em transe* a été la tentative d'obtenir dans le cinéma une expression complexe, indéfinie, mais propre et authentique à propos de tout ce qui pourrait être un cinéma d'Amérique latine.

Et *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* ?

C'est lié à mes autres films. Antônio das Mortes est un personnage de *Deus e o diabo*, mais l'optique est différente. Premièrement : ce n'est pas un film romantique, il n'a pas la dose de romantisme de *Deus e o diabo* ; c'est un film qui apporte une maturation des personnages en ce qui concerne *Terra em transe*. Deuxièmement : de ce point de vue esthétique, c'est un film sans l'agitation de *Terra em transe* et sans l'intellectualisme qui existe dans *Deus e o diabo*. C'est un film moderne comparativement aux autres et avec l'intention d'obtenir une communication plus grande, plus directe, avec le public.

C'est une expérience nouvelle pour moi, car c'est un film que j'ai fait après avoir compris que certaines choses dont j'avais parlé dans mes œuvres, que certains témoignages et obsessions intérieures n'intéressaient pas réellement le public et se donnaient sur un terrain littéraire, mon cinéma n'étant pas encore mûr pour l'exposition de ce type de problèmes. J'ai fait *O*

Dragão en cherchant à simplifier pour le grand public une série de problèmes complexes et, même ceux-là, en des termes les plus simples possibles. Ce que je dis peut paraître compliqué ; c'est présenter un panorama plus ouvert, spontané, sans romanticismes et en supprimant les personnages intellectuels de mes autres films. Ici les personnages sont un peu à distance par rapport à moi, parce que dans *Deus e o diabo* même Corisco est un personnage intellectuel qui dit des choses que je pense, une sorte de vecteur de mes réflexions philosophiques. Pas dans *O Dragão*. C'est des personnages épiques, des personnages de *western* entièrement libres dans leur action et filmés d'une façon très froide ; participante et froide en même temps.

Le cinéma est un art qui doit se communiquer, si cela n'arrive pas il n'y a pas de sens à en faire : ça reste un produit technologique du XX siècle destiné à être absorbé par la télé, une vieille chose qui ne trouve même pas de salle de projection. Le cinéaste moderne aujourd'hui est celui qui peut communiquer les problèmes les plus complexes et les plus profonds à travers un langage qui soit compris. Ce langage n'est plus celui du cinéma américain, langage dictatorial qui doit être réformé et brisé. Il y a un autre type de langage communicatif qui peut s'appliquer. *O Dragão* en est une tentative. Il a un esprit de *western* traditionnel dans le climat brésilien qui est le même de *Deus e o diabo*. Avec des constatations culturelles plus nettes. Différent de *Terra em transe*, qui est un film qui se déroule dans un milieu bourgeois, typique de certaines métropoles d'Amérique latine. *O Dragão* a pour scène un milieu paysan typiquement brésilien.

Je suis sûr que ce film connaîtra un grand succès auprès du public. Et que la critique esthéticienne et préjudiciable dira à nouveau que j'ai abandonné les recherches de *Terra em transe*. Cela n'a pas d'importance, de même que ce qui a été dit de *Deus e o diabo* n'en a pas eue non plus. J'ai fait ce film comme on fait une expérience et le prochain ne lui ressemblera pas. D'ailleurs, c'est une expérience que je fais dans le cinéma latino-américain, mais sans intention d'ouvrir la voie à qui que ce soit, parce que je crois que tout cinéaste a sa propre voie. Un critique écrivait que mes films sont des voies pour le cinéma d'Amérique latine. Je suis contraire à ça et ça me semble absurde, de même que lorsqu'on dit que je suis le leader, le porte-parole, le théoricien du *cinema novo* ... Je ne suis rien ; le *cinema novo* est un mouvement d'organisation et d'action, de production économique. C'est un diffuseur qui s'appelle DIFILM et un autre qui s'appelle MAPA FILMES. Culturellement, chaque cinéaste fait le sien, les films du *cinema novo* sont entièrement différents les uns des autres. Evidemment, nous, les cinéastes qui formons le mouvement, nous avons des points de vue communs d'intérêt esthétique, artistique ou culturel, mais les films de chacun sont différents. Et il n'y a pas telle ou telle tendance dominante. Je ne suis le porte-parole d'aucune théorie. Je cherche mon chemin comme, je crois, n'importe quel cinéaste latino-américain complexe et diversifié.

L'HISTOIRE DES 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, *Os Cangaceiros*, 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 socio-historiques 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 (N&B)



Année de réalisation : 1962

Durée : 1h20

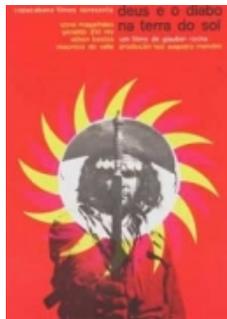
Interprètes : Antonio Pitanga, Lucy Carvalho, Luisa Maranhão

Genre : Comédie Dramatique

Synopsis : A Bahia, au Brésil, un jeune Noir instruit retourne dans son village natal et tente de libérer les habitants du village de leurs croyances religieuses, qui créent une oppression politique et sociale.

Premier film de Glauber Rocha.

◆ Le dieu noir et le diable blond (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) (N&B)



Année de réalisation : 1964

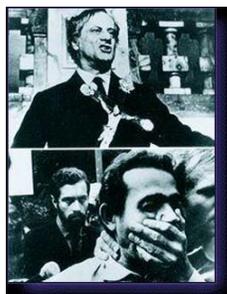
Durée : 1h50

Interprètes : Yona Magalhes, Ceraldo Del Ray, Othon Bastos

Synopsis : Le film raconte la fascination d'un couple de deux paysans brésiliens pour deux personnages violents et mystiques. Manuel et sa femme Rosa vivent dans le Sertao, région désertique du Nord-Est du Brésil. Paysans pauvres, ils sont exploités par Morales, grand propriétaire. Humilié, Manuel tue Morales et doit fuir avec Rosa. Le couple trouve alors refuge auprès de Sebastian, Noir illuminé qu'on appelle le « beato » qui promet aux pauvres le paradis sur terre. Puis le couple s'enfuit de nouveau et c'est un « Cangaceiro », un tueur nommé Corisco (littéralement « la foudre »), farouche défenseur des pauvres et ennemi juré des riches. Mais, lui aussi, sans toutefois invoquer Dieu, se livre à des exactions, viole, mutile, assassine. Ce qui révolte Manuel qui comprend enfin que Sebastian et Corisco sont les deux faces d'une même violence, exercée au nom de Dieu ou au nom du Diable...

Compétition officielle au Festival de Cannes 1964.

◆ Terre en transe (*Terra em transe*) (N&B)



Année de réalisation : 1967

Durée : 1h55

Interprètes : Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy

Synopsis : A Eldorado, pays imaginaire d'Amérique du Sud, Paulo Martins, à l'agonie, revoit sa vie et revit dans une représentation allégorique le coup d'État de 1964 au Brésil.

♦ **Antonio das Mortes (*Santo guerrero contro o dragao da maldade*)**



Année de réalisation : 1969

Durée : 1h45

Interprètes : Mauricio do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Jofre Soares

Synopsis : Antonio das Mortes est un ancien tueur de Cangaceiros. Le colonel 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 ». Antonio arrive au village, en pleine fête, provoque en duel Coirana. La foule chante et danse en entourant les deux hommes engagés dans une lutte à mort. Antonio blesse grièvement son adversaire d'un coup de machette dans le ventre. Les paysans portent le moribond dans un lieu désert, mais Antonio ne savoure guère sa victoire. Lorsque le colonel Horacio fait appel aux jaguncos, tueurs à gages cruels, pour massacrer les beatos, Antonio comprend que la justice devrait être du côté des déshérités et change de camp...

Prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1969.

♦ **Têtes coupées (*Cabeças cortadas*)**



Année de réalisation : 1970

Durée : 1h35

Interprètes : Pierre Clémenti, Francisco Rabal, Marta May, Rosa Maria Penna, Emma Cohen

Synopsis : Dans un château, quelque part dans le Tiers Monde, Diaz délire, rêve du pouvoir qu'il avait dans l'Eldorado, quand il oppressait les Indiens, les travailleurs et les paysans. Un berger/ange de la mort, qui coupe les têtes de tous ceux qui font semblant d'en avoir une, fascine et effraie Diaz. Diaz rencontre une paysanne, symbole de la pureté, et prépare dans son château un simulacre de funérailles. Mais le berger le tue, et relâche la jeune femme. Diaz incarne le souverain sans Etat qui vit un délire paranoïaque, le souvenir d'un pouvoir perdu, l'hallucination d'un pouvoir qui rend fou.

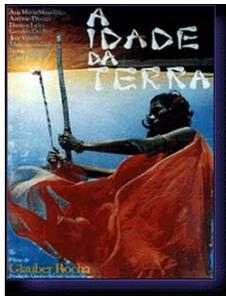
◆ **Histoire du Brésil (*Historia do Brasil*)**



Année de réalisation : 1974
Durée : 2h38
Documentaire

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.

◆ **L'âge de la terre (*Idade da terra*)**



Année de réalisation : 1980
Durée : 2h40

Interprètes : Mauricio do Valle, Jecé Valadao, Ana Maria Magalhaes, Norma Bengell, Danusa Leao, Antonio Pitanga, Geraldo del Rey, Tarcisio Meyra, Carlos Petrovich, Mario Gusmao, Carlos Castello Branco, Joao Ubaldo Ribeiro, Paula Gaetan.

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 Nordeste, l'Ouvrier, l'Amazone, le Bourgeois et un Christ noir, porteur d'une nouvelle espérance révolutionnaire pour le Tiers Monde.

Inédit en France. Dernier film de Glauber Rocha.