

# Histoires déchirées

## Le sertão de Glauber Rocha

Pedro Paulo Gomes Pereira

Chaque société se crée son propre noyau de problématiques, auquel elle confère un rôle central, et c'est autour de ce noyau que s'élaborent des questions et des réflexions récurrentes, ainsi que des appareillages conceptuels sophistiqués qui ont à la fois pour but de réduire les dilemmes et d'élargir les questionnements. Les priorités établies s'étendent d'ailleurs aux formes et aux moyens par lesquels ces questions sont posées et réitérées<sup>1</sup>. Si «*l'anthropologie cherche à élaborer la science sociale de l'observé*» (Lévi-Strauss, 1958, p. 397), la tâche de l'anthropologie est, alors, de montrer l'existence de ce noyau d'intérêts et d'interrogations et, en même temps, de signaler le besoin d'*identifier les questions de nos interlocuteurs, au lieu de chercher des réponses aux nôtres* (Viveiros de Castro, 2002a).

Cet essai cherchera à cerner l'un de ces noyaux, dans une approche anthropologique évidemment partielle et aux objectifs modestes et circonscrits. Il s'agit d'une *géographie imaginative* qui a modelé au Brésil une catégorie d'espace, le *sertão*, comme l'une des principales façons de dire et de définir la nation, et qui a choisi le cinéma comme moyen d'expression approprié. Ma perspective sera ici de comprendre comment *Le Dieu noir et le Diable blond* de Glauber Rocha, récit d'une importance inégalée dans la filmographie nationale, a construit le *sertão*, quelles images et figures y sont utilisées, et comment ce *sertão* définit et projette le Brésil<sup>2</sup>. Dans les pages qui suivent, après avoir abordé initialement les relations entre trope, espace et *sertão*, j'argumenterai que Glauber Rocha construit de puissantes allégories de la nation. Dans *Le Dieu noir*, le *sertão* se présente à la fois comme ce qui définit le Brésil face à ses

---

1 Conscient des limites théoriques du concept de « société », je l'utilise ici uniquement de façon très générale et sans porter préjudice à l'analyse que je développe. Sur le sujet, voir Strathern (1996) et Viveiros de Castro (2002b).

2 J'utiliserai alternativement et aléatoirement la forme abrégée « Le Dieu noir » ou le titre complet pour désigner le film de Glauber Rocha.

« autres », et comme un « autre » de la nation. Les allégories à l'oeuvre dans le film, élaborées à l'épicentre de ces relations d'altérité, sont loin d'être des allégories pédagogiques et prévisibles, et nous présentent un *sertão dilacéré*, en inscrivant dans l'histoire de la nation d'autres moments, d'autres histoires, dans lesquels des personnages ambigus, à la marge, précaires et en constante « traversée »<sup>3</sup>, signalent la violence qu'implique l'idée même d'une époque où le *sertão* serait soit dominé par la civilisation, soit pétrifié comme un « archaïsme » idéalisé.

### **Approches : espace, trope, *sertão*.**

Dans l'un de ses textes les plus exaltants, Michel de Certeau (1996, p. 199) nous rappelle que, dans l'Athènes contemporaine, les transports collectifs sont appelés *metaphorai* : les Grecs utilisent des métaphores pour se déplacer – dénomination qui dénote l'intime relation existant entre espace et récit. La locomotion, le déplacement dans l'espace, est métaphorique, puisque la métaphore est justement la manifestation des façons de devenir autre, de se transfigurer. Les récits acquièrent ainsi valeur de syntaxes spatiales : ils sont des pratiques de l'espace.

Ce raisonnement nous indique que la *géographie imaginative* qui invente le Brésil n'est pas isolée des récits, et que chercher à la comprendre nous conduit inévitablement à la rencontre des formes du récit lui-même. Comprendre la nation et ses configurations spatiales c'est donc aussi, si nous suivons De Certeau, analyser les stratégies textuelles utilisées pour raconter ses histoires, et appréhender les tropes qui constituent les récits.

Trope signifie *tour, forme, manière*. Le terme *turn*, plus spécifiquement, a été longtemps utilisé comme synonyme de trope. Ce lien indique une proximité entre les dimensions et les variations spatiales et la construction des récits, en reliant directement le style et l'espace, le lieu et la façon de raconter. Dans les langues indo-européennes, le terme *tropus* renvoie à des métaphores ou à des figures rhétoriques<sup>4</sup>. L'analyse tropologique nous permet, selon

3 Traduction littérale du terme « travessia », utilisé par Guimarães Rosa (1986).

4 Pour Hayden White, la notion de trope doit être associée à celle de style. Il s'agit d'un concept particulièrement approprié à l'examen du discours, qui, à son tour, est perçu comme genre dans lequel « prédomine l'effort pour acquérir ce droit d'expression, en croyant que les choses pourraient être très probablement exprimées d'une autre façon » (1994, p.15). White étudie la structure poétique qui caractérise

Hayden White (1992 et 1994), d'approcher les stratégies textuelles caractéristiques des discours, puisque la connaissance des tropes permet au chercheur d'identifier des « formes structurelles profondes » de l'imagination historique. Les tropes ne reflètent pas seulement ce qui existe au préalable. Leur fonction est à la fois mimétique et performative : ils reflètent et produisent également quelque chose au sein même de l'acte d'énonciation<sup>5</sup>. Ainsi, en concentrant l'analyse sur l'acte poétique on peut atteindre ces récits performatifs qui, au moyen de notions d'espace et par l'exercice d'une géographie imaginative, ont inventé le Brésil.

Les oeuvres d'Eric Auerbach (1987) et de E. H. Gombrich (1988) analysent les composants « historiques » de l'art réaliste ; celle de White interroge les éléments « artistiques » de l'historiographie « réaliste ». Il serait intéressant d'entremêler plus encore les perceptions de « fiction » et de « réalité », ou d'art, d'histoire et de réalité, en se demandant quels sont les éléments poétiques contenus dans certains récits fictionnels qui racontent des histoires de la nation.

Comme on le sait, la littérature et le cinéma sont devenus des moyens d'expression privilégiés dans le processus d'établissement des fondements symboliques impliqués dans la formation de la nation. La littérature s'est affirmée comme l'un des piliers à partir duquel ont été créés des symboles qui représentaient l'identité nationale, et elle s'est transformée en outil d'investigation et en phénomène central de la vie intellectuelle brésilienne. Tout comme la littérature, le cinéma a aussi cherché à interpréter le Brésil, en examinant la vie et les problématiques brésiennes. Enfin, la fiction, d'une façon générale, a cherché à connaître et à transformer, construire, édifier la nation. Durant une

---

l'imagination historique. A l'inverse d'autres interprètes, il ne suppose pas que la sous-structure « méta-historique » des classiques consiste dans les concepts théoriques utilisés. Les concepts se trouvent à la « surface » du texte et peuvent être facilement détectés. Il faut capter et comprendre le *style* historiographique de chaque auteur, en vérifiant les stratégies adoptées par chaque historien pour donner une « impression explicative ». La combinaison spécifique de ces stratégies s'appelle le *style*. Pour corrélérer différents styles comme autant d'éléments d'une seule tradition historique, White a été amené à concevoir un « niveau profond de conscience historique » dans lequel l'historien puise les moyens d'expliquer ou de représenter ses données. Selon lui, il existe quatre modes principaux de conscience historique : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie. Pour imaginer « ce qui est réellement arrivé », l'historien doit préfigurer un ensemble d'événements en tant qu'objet de connaissance. Cet acte préfiguratif est essentiellement poétique. Dans l'acte poétique qui précède l'analyse formelle, l'historien crée son objet d'analyse et prédétermine la modalité des stratégies explicatives.

5 Judith Butler (1997) développe cette analyse dans son oeuvre sur la vie psychique du pouvoir.

longue période au Brésil, les meilleures expressions de la pensée brésilienne ont pris une forme fictionnelle. La recherche et la réflexion sur le Brésil ont commencé à travers la littérature et le cinéma, et c'est seulement avec l'institutionnalisation des sciences sociales que les rôles de romancier, de cinéaste et de sociologue ont pu se différencier, donnant lieu à la division du travail intellectuel que nous connaissons aujourd'hui. Écrivains et cinéastes comprenaient l'exercice de leur profession comme une mission, au cours de laquelle l'art ne se réalisait pleinement que par la présence d'une couleur locale et d'une prise de position face aux dilemmes de la nation. Dans leur recherche d'un représentant de l'idéal brésilien, la littérature et le cinéma ont actionné une notion spatiale spécifique – devenue prédominante dans la géographie imaginative du pays – qui devait porter en soi le symbole de l'identité nationale : le *sertão*<sup>6</sup>.

En littérature comme au cinéma, la géographie imaginative a primé par la prédominance de récits qui valorisaient les dimensions spatiales comme l'élément qui révélerait la particularité nationale. Les récits ont édifié de puissantes images d'un pays construit par l'espace ; les dimensions d'espace et de territorialité forgées par ces images sont alors devenues les principaux fondements d'un projet de nation. Qu'elle fût fascinée par l'immensité territoriale du pays ou bien troublée par l'existence de gigantesques vides, l'imagination sociale s'est tournée vers le *sertão* qui fut alors invoqué, en tant que problème à résoudre, ou en tant qu'indice de « brasilianité », pour décrire l'histoire de la nation.

Le dictionnaire Aurélio, qui est l'un des plus importants de la langue portugaise, définit le *sertão* comme : «1. Région de campagne, éloignée des villages ou des terres cultivées. 2. Terrain couvert de végétation, loin du littoral. 3. Province faiblement peuplée. 4. Zone provinciale faiblement peuplée du Brésil, en particulier celle de la région semi-aride de sa partie nord-occidentale, plus sèche que la *caatinga*, où l'élevage de bétail prime sur l'agriculture et où perdurent des traditions et coutumes anciennes.» Le *sertanejo* serait l'habitant du *sertão*, qui, toujours selon ce dictionnaire, évoque les adjectifs suivants : «rustique», «agreste», «rude». Les expressions «campagne, lointain, loin du littoral, faiblement peuplé, tradition et coutumes anciennes, rustique et rude» dénoncent le lieu d'où parle l'énonciateur, puisque le regard

---

6 L'importance de la littérature dans le contexte brésilien a été analysée par Antonio Cândido (1976). Au sujet du rôle du cinéma dans la description du Brésil, avec notamment une approche de la relation entre le rural et l'urbain, le *sertão* et la ville, voir Jean-Claude Bernardet (1980) et Célia Aparecida Ferreira Tolentino (2001). A propos de la « mission », voir Nicolau Sevcenko (1983).

est toujours celui du «civilisé», du «littoral», du «moderne». Ce procédé met à jour la distance impliquée dans l'acte même de repérage des signifiés. Le champ sémantique est porteur de valeur et signale un déficit du *sertão* et du *sertanejo* face au littoral civilisé. C'est en ce sens que Gilberto Mendonça Teles (1991) montre, en recherchant ces expressions dans la littérature brésilienne, comment ce terme est en général utilisé pour désigner le « lointain », le « provincial » ou encore « l'inculte » ; le *sertão* apparaît ainsi dans le regard de celui qui se définit comme civilisé, le regard du littoral sur un autre ignorant. Le terme porterait ainsi les marques de la colonisation.

Toutefois, plusieurs récits ont repris ces termes et désignations en leur conférant d'autres signifiés : plus que des termes issus de la civilisation, ils en faisaient ainsi en réalité des formes positives, affirmant la *différence* face aux regards civilisateurs. C'est ainsi que le *sertão*, dans cet essai, doit être compris comme un terme qui met en lumière ces regards croisés et parle des liens entre littoral et urbanité, entre « civilisés » et « non-civilisés », racontant par là-même l'occupation territoriale du Brésil. Ces récits nous disent surtout quelque chose à propos de l'irréductibilité des autres au sein de la nation, exprimant par là leurs différences. Dans le cas présent, on peut reprendre, dans un autre contexte, une phrase de Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 218) : si l'identité existe et reste souhaitée, elle n'est que secondaire face à l'altérité.

Le *sertão*, s'est alors transformé en catégorie centrale dans le processus d'invention du Brésil<sup>7</sup>. Janaina Amado (1995) affirmait que le terme *sertão* se trouvait déjà présent au XVI<sup>e</sup> siècle dans les récits de personnages curieux, chroniqueurs et voyageurs, qui visitèrent le Brésil et le décrivent. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le *sertão* apparaît également dans les premières tentatives d'élaboration d'une histoire nationale. C'est néanmoins seulement dans la période comprise entre 1870 et 1940 qu'il devient une catégorie centrale dans les récits qui évoquent le Brésil. En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma, Jean-Claude Bernardet (1980) a montré que la thématique du *sertão* est apparue en 1908, avec *Nhô Anastacio chegou de viagem*, de Julio Ferrez, le premier film de fiction brésilien<sup>8</sup>.

---

7 Divers auteurs ont analysé le *sertão*, parmi lesquels on notera Lucia Lippi de Oliveira (1993 ; 2000, spécialement le chapitre III), Janaina Amado (1995 et 1995a), Marcos Schettino (1995), Candice Vidal (1997), Sidney Valadares Pimentel (1997), Mireya Suarez (1998), Albertina Vincentini (1998), Gilmar Arruda (2000).

8 Pour une analyse des métamorphoses du *sertão* dans la littérature et au cinéma, voir Walnice

Dans certains récits, le *sertão* est devenu le signe d'une nation inachevée : la recherche d'une homogénéisation territoriale s'est heurtée à la nécessité de combler les vides, impératif qui devenait la condition de l'unité nationale. Cet impératif souligne le besoin d'une représentation horizontale de l'espace – qui doit être comprise comme une évolution vers l'homogénéisation et l'unification du territoire national. Le *sertão* se présentait, dans cette perspective, comme le signe d'une fracture spatiale, et matérialisait la division de la nation ; son existence supposait une temporalité disjointe et justifiait, dans la conception de ces inventeurs du Brésil, une entreprise pédagogique de civilisation par les récits. Renvoyant à des images de vide, de désert, le *sertão* se montrait soit comme un obstacle à l'homogénéisation territoriale et à l'élimination des temporalités disjointes, soit comme le garant même de l'identité nationale. De toutes les façons, même si l'on reconnaissait le *sertão* comme représentant le cœur de la « brasilianité » – ce qui, suivant ce raisonnement, en demeurait l'essence, car resté intouché par les souffles européens ou nord-américains –, il devait sa pérennité à une imagination civilisatrice, soucieuse de l'altérité au sein de la nation.

C'est de cette tentative de raconter la nation à travers la notion d'espace, en se saisissant du *sertão* pour parler du Brésil, que surgit l'un des films les plus importants de la cinématographie brésilienne, *Le Dieu noir et le Diable blond*, de Glauber Rocha. Ce film se distingue parmi l'importante filmographie qui aborde les relations entre le *sertão* et la nation, et peut être considéré comme celui qui a le mieux exploré la géographie imaginative de la nation, à plusieurs titres : par le degré d'influence qu'il a exercé sur les cinéastes au Brésil ; par son importance dans le champ de la fiction brésilienne, puisque ce film a été considéré par de nombreux penseurs comme le « point fort du cinéma national » – ces penseurs plaçaient ainsi le Cinema Novo, avec d'autres films comme *Les Fusils* [Os Fuzis] de Ruy Guerra (1964) ou *Sécheresse* [Vidas Secas] de Nelson Pereira dos Santos (1963), au centre de la polémique ; et, pour l'analyse que je développe ici, en particulier pour la singularité de sa narration – c'est-à-dire pour sa configuration topologique. Singularité qui surgit d'une configuration spécifique de relations entre espace et récit, géographie imaginative et trope, « fiction » et « réalité ». D'où l'importance et l'aspect central de l'allégorie dans *Le Dieu noir*, puisque l'allégorie, comprise

---

Nogueira Galvão (2004).

comme métaphore continue, renvoie à la fois aux dimensions de mouvement et de glissement : confondant mouvement, espace et temps, elle devient une notion privilégiée pour comprendre le film de Rocha<sup>9</sup>.

Dans ce contexte, on peut se demander comment l'oeuvre de Rocha se structure allégoriquement, quelles sont les images prédominantes dans les allégories, et de quelle manière ces images inventent la nation. Je tenterai d'argumenter ci-après – sans prétendre épuiser le sujet, mais bien de pointer quelques dilemmes vécus par Rocha – que ces questions peuvent montrer comment une notion d'espace nous parle des façons dont est traitée l'altérité au sein de la nation.

### L'altérité dans la nation

La différenciation du Brésil par rapport aux *autres* a été soulignée par divers intellectuels, devenant même une question récurrente parmi ceux qui, de manières diverses et par différents moyens, débattaient au sujet de la nation. Qu'ils se soient affirmés face à la tradition occidentale, ou qu'ils se soient accommodés de la présence gênante des *autres* au sein de la nation, tous voyaient l'écart se creuser entre les diverses façons dont on définissait le Brésil et dont on abordait l'irréductible présence d'*autres* au sein de la nation, écart qui allait à l'encontre des idéaux d'homogénéité de la « communauté imaginée »<sup>10</sup>. La relation complexe entre la tradition dite occidentale et les données locales a ainsi engendré une abondante littérature et de vifs débats au cours de l'histoire brésilienne. L'incertitude au sujet des particularités de la « brasilianité » a hanté les intellectuels, qu'ils soient romanciers, poètes, essayistes ou cinéastes.

Le choix d'une façon de dire la nation a toujours dépendu d'un point de départ du discours. La volonté de définir quelle nation on doit représenter a alors envahi toutes les aspirations des inventeurs du Brésil, aspirations qui

---

9 Dans la définition classique de Lausberg (cité par Hansen, 1986), « l'allégorie est la métaphore continuée comme trope de la pensée, et consiste en une substitution de la pensée en question par une autre pensée, qui lui est liée par relation de ressemblance. » L'allégorie, tout comme le trope, est une transposition de sens. Mais, à la différence des tropes, les allégories comportent du mouvement. C'est dans ce sens que Hansen (1986, p. 14) dira que « l'allégorie est un trope de saut continu ». A propos de l'allégorie, voir aussi le texte d'Ismail Xavier (2004).

10 Le concept de communauté imaginée a été élaboré par Benedict Anderson (1989). Pour suivre la riche discussion qui existe au sujet de la *nation*, voir, entre autres, Homi Bhabha (1990 et 1998), Stuart Hall (1997), Stuart Hall & Paul Du Gay (1996), Partha Chatterjee (2000), Rita Laura Segato (2007).

ont fait éclore une profusion de thèmes, qui vont des indiens aux favelas et aux formes particulières d'urbanisation, en passant par le *cangaço*<sup>11</sup> ou la pampa. Comme on l'a vu plus haut, une grande partie des récits s'est concentrée sur les catégories spatiales, lorsqu'ils cherchaient à définir la singularité du Brésil. Le *sertão* a surgi de cette volonté de dire la nation par l'espace et s'est ainsi erigé, répétons-le, en l'une des formes essentielles à travers lesquelles le Brésil a été inventé. Dans ce contexte général, *Le Dieu noir* présente simultanément un positionnement spécifique face à l'héritage occidental et une façon nouvelle de parler du *sertão*.

Le film incorpore et transforme l'héritage du cinéma occidental et de la tradition cinématographique en général. L'intention est ici de libérer le langage cinématographique de l'imitation des formes classiques du cinéma international, en particulier européen et nord-américain. Rocha réinvente les traditions littéraires ou cinématographiques, en cherchant à les transformer. En observant les citations contenues dans le film, on peut détecter des influences et la tentative de les dépasser. D'un point de vue cinématographique, on identifie : Rossellini, Kurosawa, Eisenstein, Visconti ; en matière de théâtre, les tragiques grecs et Brecht ; en littérature : James Joyce, Euclides da Cunha, José Lins do Rego, et fondamentalement Guimarães Rosa ; et même Wagner et sa théorie de l'opéra comme « *oeuvre d'art total* » (*Gesamtkunstwerk*) pourrait être cité. Le mouvement de Rocha est double : les expériences doivent être traduites, dans un processus complexe de déplacement et de reconfiguration. Et c'est précisément par ce processus de traduction – qui n'est jamais parfait – qu'il aboutit à un *cinéma impur*. L'hypothèse d'André Bazin (1991) prend ainsi forme dans les films de Rocha. Il s'agit bien ici d'un cinéma hybride.

Rocha utilisera les influences reçues d'Eisenstein, Renoir, Resnais, John Ford, Visconti ou Godard, mais en les inversant. Tout comme Guimarães Rosa, qui a cherché à faire usage de l'influence de James Joyce – entre autres nombreux auteurs – pour rendre compte et réinventer le parler du *sertão*, Rocha se

---

11 Les *cangaceiros*, comme les *jagunços*, sont des personnages historiques généralement associés aux problèmes sociaux et fonciers du Nordeste brésilien. Le *cangaço* a été bien souvent considéré comme une forme de banditisme social. Les *jagunços* sont en général associés à la défense armée des chefs politiques, mais sont également, selon le dictionnaire Aurélio, des « membre[s] du groupe de fanatiques et révolutionnaires de Antônio Conselheiro (1828-1897), durant la campagne de Canudos (1896-1897) » [Canudos est une communauté située dans l'État de Bahia]. Perçus et décrits soit comme dégénérés ou simplement rétrogrades, soit comme acteurs principaux des « révoltes populaires », ces personnages portent en eux l'ambiguïté même du *sertão* mentionnée ici à plusieurs reprises.

prévaut de l'influence internationale pour créer un langage spécifique pour son cinéma. Le récit absorbe, mais transforme, imite, mais trahit. Le mouvement esquissé par Rocha ressemble donc à la réinvention de la langue par Guimarães Rosa, ce qui indique déjà l'intime relation entre les deux oeuvres. Si, comme le remarque Willi Bolle (2005), *Diadorim* réécrit *Hautes Terres* de Euclides da Cunha (édition de 1985), *Le Dieu noir* achève la relecture d'une relecture, couche sur couche, construisant le *sertão* dans un tissu intertextuel – tissu qui déstabilise le langage, faisant place à une nouvelle manière de raconter.

Ceci est visible dans un extrait du film très commenté par les critiques. Il s'agit de la citation de la fameuse scène de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, de Sergueï Eisenstein. Rocha en fait une nouvelle lecture, car si le montage du *Cuirassé* est rationnel, équilibré, évolutif et mathématique, celui du *Dieu Noir* est en désordre, discontinu, anarchique. Un glissement est à l'oeuvre dans cette traduction, qui s'éloigne, tout en le citant, de cela même qu'elle évoque. Dans ce petit extrait, nous pouvons observer comment une exposition évolutive d'images se heurte à un langage fragmenté, déchiré.



Lídio Silva (Santo Sebastião) et figurants. *Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964. Collection Tempo Glauber.

L'attitude de Rocha, qui cherche à éviter un langage trop proche de la tradition du cinéma occidental, est due en grande partie à sa tentative de s'écarter d'une perspective qui observe le *sertanejo* sous le prisme de la ville, c'est-à-dire d'un regard civilisé et civilisateur porté sur un *Autre* inconnu.

Cette tentative de donner à voir l'autre sans le dompter, sans l'enfermer dans des cadres préconçus par un regard extérieur, participe également à la déstabilisation du langage mentionnée plus haut, et permet d'aborder le *sertão* « du dedans ». La comparaison de *O Cangaceiro* de Lima Barreto et du *Dieu noir* pourra éclairer mieux ce que signifie cette déstabilisation qui permet de dire le *sertão* « du dedans ».

Les deux oeuvres traitent du *sertão* et du *cangaço*. *O Cangaceiro* cherche à conférer à son objet un haut degré de vraisemblance, dans le but de montrer le *sertanejo* « véritable » ; le film se structure selon une composition qui s'en tient à un découpage classique ; dans le film de Lima Barreto, les thèmes nationaux sont ainsi exaltés par un langage tributaire des modèles européen et nord-américain.

Il existe dans *O Cangaceiro* une distance qui sépare le narrateur de son objet. Le narrateur « organise tout en fonction d'un regard unique, centralisateur, qui dispose les figures avec beaucoup de soin au moment de les faire poser devant l'objectif », nous dit Ismail Xavier (1983, p. 133). La distance recherchée dans l'acte même de décrire place le *sertanejo* comme un *Autre*, en le séparant d'un *Je* civilisé. Le *sertanejo* est défini comme primitif et installé dans le passé, et il appartient au narrateur de le traiter comme objet d'étude à domestiquer. *O Cangaceiro* propose ainsi des racines à la nationalité, en soulignant que ces racines doivent être apprivoisées, civilisées. Le *sertão* représente le Brésil *jusqu'à présent* et doit être apprivoisé par la civilisation ; L'un des « deux Brésils » doit céder la place au Brésil civilisé<sup>12</sup>. Enfin, les procédés narratifs imposent une irrémédiable distance entre les deux *Brésils*.

*Le Dieu noir* cherche au contraire à supprimer cette distance qui caractérise *O Cangaceiro*, par divers procédés narratifs : le narrateur centralisateur est éliminé, et l'utilisation de musique, du cordel<sup>13</sup>, et de voix du peuple – celle de l'aveugle Julio, par exemple -, conduit à la polyphonie, qui décentralise la narration. Il y a, enfin, une exploitation intensive de la diversité des voix et de la variété des types de discours. Bien qu'essayant de leur rendre hommage,

12 Paulo Emilio Sales Gomes (1986), dans son analyse du mythe du « chef-d'oeuvre perdu » de Lima Barreto, qui aurait pour nom significatif *O Sertanejo*, affirme qu'il lui semble impossible que Lima Barreto puisse manifester quelque sentiment d'adhésion aux valeurs archaïques d'un pays agraire et peu développé.

13 Equivalent brésilien de la chanson de geste européenne, la littérature de cordel est orale, transmise par des poètes-chanteurs (modernes troubadours), encore très présente aujourd'hui dans la culture du *sertão*.

le film de Lima Barreto observe le sertanejo et le *sertão* avec une distance qui nous est révélée par le récit lui-même. Celui de Rocha cherche à éliminer cette distance, en accentuant surtout le caractère intertextuel du récit, en mêlant les « desenredos » (dénouements) et les « interteixos » (intertextes) – procédé permettant d’esquiver la réduction ethnocentrique qui considère le *sertanejo* et le *sertão* comme des figures de la pensée irrationnelle<sup>14</sup>.

Les caractéristiques du *Dieu Noir* exposées jusqu’ici nous mènent à conclure que Rocha a filmé à l’épicentre des contradictions qui existent dans l’affirmation du Brésil face à un *autre* extérieur et face à la présence d’*autres* au sein de la nation, mais aussi dans la présence d’une pluralité de voix et de sujets historiques face à la volonté unitaire et aux agissements d’un Etat national qui planifie la diversité interne<sup>15</sup>. Si *Le Dieu noir* doit être compris dans cette relation tendue avec les *autres* internes et externes – dans le contexte d’une nation qui, en même temps qu’elle produit la structure asymétrique de son altérité interne, définit la nature de ses relations avec les *autres* externes – et si Rocha cherche, simultanément, à dire le *sertão de l’intérieur* et à *construire un cinéma*

---

14 Pour une analyse des termes « desenredo » (néologisme créé par J. Guimarães Rosa, qui signifie dénouement, acte de raconter en dénouant, en défaisant la trame, cheminer dans la trame du récit) et « interteixo » (autre néologisme du même auteur qui signifie entrelacer, entretisser, intertissage, etc), dans une comparaison de *Diadorim* [Grande Sertão: Veredas] et *Le Dieu noir et le Diable blond*, voir Pereira (2007). Pour nuancer, chez Rocha, la tentative d’éviter de parler du *sertão* de l’extérieur, on peut aussi rappeler ici l’oeuvre *Sécheresse* [Vidas Secas], de Graciliano Ramos (1952), l’une des plus grandes oeuvres de référence de la littérature brésilienne. Livre utilisé dans les écoles primaires et secondaires et dans les cours préparatoires à l’université, il nous vient en mémoire dès que l’on parle de *sertão*. Dans la prose très directe de Graciliano Ramos se trouve l’expression du manque, de la misère, du mutisme, de l’exclusion. Le *sertão* apparaît comme un lieu distant, et devient l’expression métonymique de l’isolement et du silence, et synecdoque de l’exclusion. Chez Graciliano Ramos, on observe la tentative de se rapprocher de la pensée du *sertanejo* : le narrateur parle des désirs de Fabiano – personnage central du récit –, les signale, les souligne, mais une distance demeure entre ce narrateur et le *sertanejo*. Graciliano Ramos sympathise avec les « opprimés », mais dénote chez eux la voix de l’inconscience, construisant et renforçant ainsi la différence entre le narrateur et les personnages. Dans un passage du récit, par exemple, Fabiano rentre d’une opération de guérison, marchant le long du fleuve en agitant les bras de gauche à droite. Graciliano définit ses gestes comme « inutiles ». L’inutilité est affirmée par un narrateur qui, se sachant à distance, peut comprendre les idées du bouvier. Le savoir place l’auteur comme citadin, qui se perçoit comme ayant des idées justes qui doivent être exprimées. Rien n’est plus éloigné du narrateur que les opérations de guérison réalisées par Fabiano ; ainsi, les éléments symboliques religieux signalent et nuancent le décalage existant entre le narrateur et le *sertanejo*.

15 Tout Etat National se prévaut de l’affirmation de ses *autres* pour s’introniser, comme le signale Rita Laura Segato (2007, p.138), et il existe un processus vertical de gestation de l’unité, puis de l’ensemble, et d’isolement des identités – considérées résiduelles ou périphériques à la nation. Dans le même temps où elle se comporte comme « positivité historique », la nation produit ses *autres* (Segato, 2007, p. 184). Chaque histoire nationale particulière produit une matrice, et cette configuration historique affecte les récits eux-mêmes.

*national*, il nous faut, pour continuer à développer le raisonnement, persister à vouloir comprendre les autres histoires que ses allégories nous racontent<sup>16</sup>.

### **Allégories dans *Le Dieu noir et le Diable blond***

Rocha évoque des moments importants de l'histoire du Brésil, mais il procède, tout au long du film, de manière à s'écarter d'un certain réalisme factuel qui fut présent dans la filmographie brésilienne. Il soustrait les situations et les personnages à leur concrétude immédiate ; il recherche, par le biais du *cordel*, une structure simultanément réelle et fantastique – il élimine, en fait, la distinction entre réel et fantastique ; il dramatise l'action, en lui ôtant son caractère quotidien.

Les séquences du film expriment une intime connection entre l'abstraction et la réflexion, en élaborant, par cette façon de narrer, une synthèse des dramatisations d'événements importants dans l'histoire du Brésil. Les faits et les êtres appartenant à l'histoire sont réinventés, les actions sont mises en scène, le comportement des personnages dépasse les attitudes quotidiennes, et la musique et les danses achèvent d'écarter le film des modèles conventionnels. La structure du film prime donc par la recherche incessante et jamais aboutie d'une déconstruction de tout lien *direct* et *immédiat* avec tout fait historique spécifique.

La structure narrative semble affirmer que le factuel n'est pas de première importance. Rocha utilise par exemple *La Chanson du Sertão* et *Chorus n° 10* de Villa-Lobos, pour introduire et finaliser son oeuvre. La séquence où Antonio das Mortes apparaît tirant des coups de feu et tuant des cangaceiros est filmée avec la caméra à l'épaule et accompagnée de la chanson *Mindinho* (danse des *Bachianas Brasileiras N° 4*). Cette chanson de Sérgio Ricardo sur des paroles

---

16 Fredriech Jameson (1982) affirme que l'allégorie nationale est la forme principale – ou exclusive – de narration du Tiers-Monde. Des critiques récentes, comme celles de Aijaz Ahmad (2002), ont souligné le caractère homogénéisant de la formulation de Jameson, puisqu'il en arrive à construire un « *Tiers-Monde* » comme altérité totale, dont l'énorme hétérogénéité se fond dans une expérience singulière. L'analyse des allégories dans *Le Dieu noir* révèle d'autres dimensions de ce débat. Le cinéma de Rocha s'exprime par allégories, mais celles-ci dessinent des fissures, des différences, des contradictions ; elles sont des allégories de la dilacération de la nation. Aussi, concevoir comme le fait Jameson, les allégories comme de simples constructions imagées (par exemple) qui unifient un tout national, toujours en opposition aux nations centrales, constitue-t-il une attitude qui – au delà des critiques d'Ahmad et même en tenant compte de l'existence et des dilemmes des récits allégoriques de la nation – élude la question de la formation des *autres* de la nation.

de Rocha raconte l'histoire, créant ainsi une ressemblance avec les chœurs des tragédies grecques. C'est alors le langage qui accentue la dramaticité des scènes, produisant un effet d'irréalité.

Des changements se font jour dans les structures de l'espace et du temps. L'histoire se déroule sans chronologie, comme le montre la scène où Antonio das Mortes tue les fidèles et surgit à plusieurs endroits en même temps ; dans une autre scène encore, Corisco crie et saute sur les côtés dans une attitude invraisemblable. Par l'organisation des images, Rocha cherche donc à s'écarter du naturalisme et des attitudes conventionnelles, tendant plutôt vers des actions dramatisées que l'on retrouve tout au long du film. Une autre séquence exemplaire est celle de la pénitence de Manuel qui porte, à genoux, une pierre sur le chemin de Monte Santo. La caméra suit chaque mouvement, mais nous offre aussi à voir des images de l'escalier. Le résultat est double : nous pouvons voir l'importance de la performance de Manuel et la caméra qui capte un tel effort produit l'intensité de la situation.



Geraldo del Rey  
(Manoel) et Lídio Silva  
(Santo Sebastião). *Le  
Dieu noir et le Diable  
blond*, 1964. Collection  
Tempo Glauber.

La caméra, à divers moments, accentue chaque pas fait vers la dramatisation : fixe et immobile lorsque les situations qu'elle montre exigent une lenteur de mouvement ; agile lorsque les circonstances sont à la mobilité, comme dans les séquences de Monte Santo pour lesquelles Rocha filme la caméra sur l'épaule dans les scènes où Rosa erre dans la foule, mais garde la caméra fixe pour les scènes à l'intérieur de la chapelle.



Figurants. *Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964. Collection Tempo Glauber.

Le montage du film se refuse à montrer une succession de gestes continus et rationnellement situés, comme nous le rappelle Ismail Xavier (1983, p. 70). Rocha préfère le procédé de condensation. Il part d'une réalité multiple, dont il extrait le matériel nécessaire à son texte, dans le but d'établir des images à la fois précises et générales, abstraites et spécifiques. Lorsque nous voyons surgir, par exemple, les personnages d'Antonio das Mortes, Santo Sebastião, Corisco ou Manuel, ce qui apparaît à l'écran dépasse la singularité des figures historiques, car elles condensent les personnages de divers mouvements socio-culturels brésiliens. Pour donner un exemple du procédé utilisé par Rocha dans le film, on observe que Corisco représente à la fois un personnage historique et tous les *cangaceiros*, outre la référence immédiate et significative à Lampião lui-même. Il s'agit donc de métaphores historiques : des allégories du Brésil.

*Le Dieu noir* évoque la guerre de Canudos, Juazeiro et le Padre Cicero, Virgulino Lampião, Corisco, Caldeirão, Sebastião et le Sébastianisme ; le film met en scène des personnages, des lieux et des situations importantes dans l'histoire du Brésil<sup>17</sup>. Cette évocation passe par des métaphores. Quand São Sebastião paraît à l'écran, apparaissent également les similitudes et les dissemblances avec Antonio Conselheiro, Bienheureux [Beato] Lourenço Caldeirão et maints autres leaders messianiques.



Lídio Silva (Santo Sebastião) et figurants. *Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964. Collection Tempo Glauber.

17 Dans le film, ces événements et personnages sont mêlés, représentés allégoriquement, et leur temporalité se trouve voilée par le procédé allégorique lui-même. Dans l'intention de situer quelques-unes des principales citations de Glauber Rocha, j'indiquerai ci-après certaines de ses références : 1) Canudos – mouvement socio-religieux qui a existé entre 1893 et 1897. 2) Juazeiro – conflit armé qui a eu lieu en 1914 au Cariri, région reculée de l'état du Ceará, dans lequel se distingue la figure de Cícero Romão Batista, le « Père Cícero ». 3) Sébastianisme – mouvement mystique millénariste qui a eu lieu au Portugal dans la deuxième moitié du XVIème siècle, dont on trouve des ramifications au Brésil, comme dans le cas de Pedra Bonita. 4) Pedra Bonita – mouvement messianique de 1938, populairement connu en raison de la mise à mort de nombreuses personnes pour laver par le sang les deux tours de la cathédrale érigée sous le règne de Dom Sebastião, que l'on pensait réincarné dans les pierres qui s'y trouvaient. 5) Caldeirão – mouvement messianique qui a surgi à Crato, au Ceara, porté par le Bienheureux [Beato] José Lourenço, qui a eu lieu entre 1926 et 1937. 6) Lampião et Corisco – personnages liés au *cangaço* (XIXème et XXème siècles). Comme on le voit, les références sont celles de mouvements messianiques et du *cangaço*.

Les métaphores révèlent les personnages et mènent au déplacement de la réalité empirique et concrète. Ce sont des métaphores continues, des images allégoriques, qui traversent et racontent une histoire du Brésil. Se plaçant dans un *continuum*, les métaphores dépassent les signifiants concrets. Les allégories du film vont au-delà de la corrélation entre sens littéral et figuré, et présentent une connection complexe entre la désignation concrétisante et d'autres figurations, abstraction et associations.

Antônio das Mortes nous renvoie au Colonel José Rufino, meurtrier de Lampião, et représente, en même temps, tous les tueurs de *cangaceiros*. Corisco, pour reprendre l'exemple cité plus haut, possédé par l'esprit de Lampião, parle tour à tour avec ses propres mots et avec ceux de Lampião. Le lien, qui semble d'abord métonymique – Corisco présenté comme figure historico-concrète – est en fait métaphorique : il *représente* les qualités des *cangaceiros* du *sertão*.

La mort de Corisco et de Lampião, les événements de Pedra Bonita et de Canudos, la figure elle-même du tueur de *cangaceiros* Antonio das Mortes, condensent les situations et les personnages. Le massacre des fidèles dans les escaliers de Monte Santo est une métaphore du massacre de Canudos ; le sacrifice d'un enfant, entrepris par Santo Sebastião et Manuel, renvoie aux événements de Pedra Bonita ; Antônio das Mortes est une métaphore du Colonel José Rufino, et ainsi de suite.



Maurício do Valle (Antonio das Mortes) et Marrom (Cego Júlio). *Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964. Collection Tempo Glauber.

Par un processus de dramatisation de certains moments historiques brésiliens, le film réinvente la réalité, façonnant le temps, l'espace, les biographies et la géographie en des configurations imaginatives toujours nouvelles, et offrant différents regards sur les personnages et les événements. Le film, en racontant une histoire du Brésil, ne se contente pas de donner à voir le réel, ou d'identifier des « personnages réels » ; il préfère les recréer par allégorie. Si l'on poursuit encore la présentation d'exemples des formes de construction allégorique dans *Le Dieu noir*, Rocha conçoit une image du *cangaceiro* qu'il montre comme type, mais qu'il projette hors du temps (cf. Ismail Xavier, 1983). L'allégorie capte et renforce la complexité des liens entre figure historico-concrète et personnage allégorique. De la même façon, le personnage de Santo Sebastião dépasse la figure empirique de Antônio Conselheiro. Les personnages racontent des anecdotes et offrent des leçons, et les allégories nous racontent ainsi d'autres histoires. On peut ici se poser une question : si l'allégorie permet de dire quelque chose par le biais d'autre chose, quelles sont les images de cette(ces) autre(s) histoire(s) que Rocha nous raconte ? Et on peut aussi se demander : dans *Le Dieu noir*, les allégories sont-elles pédagogiques, ou bien prennent-elles le sens du *morcellement* qu'ont les allégories modernes ?

## Histoires déchirées

Certains récits ont conçu le *sertão* comme une région lointaine, rurale, inhospitalière, pauvre, non civilisée, le montrant comme ce qui devait être maîtrisé et dompté pour permettre l'avènement de la nation. D'autres récits l'érigent en « archaïsme » idéalisé, en en soulignant les caractéristiques qui renvoient aux particularités de l'identité nationale – identité qui reste intouchée et pétrifiée, toujours vue sous un prisme civilisateur. Le *sertão* serait alors le contrepoint idéal, ce qui révélerait en négatif le présent-civilisé. Dans les deux cas, l'idée de nation apparaît comme un objet téléologique et pré-déterminé, et le *sertão* devient, pour reprendre ici différemment l'argument de Partha Chatterjee (2000), un éternel « consommateur de modernité ».

Il n'est pas rare de trouver cette façon de configurer le *sertão* même chez des commentateurs de l'oeuvre de Rocha. Il s'agit, dans leurs cas, d'attribuer au *Dieu Noir* la mise en oeuvre d'un *idéal de la nation*, expression qui doit être comprise aussi bien dans le sens d'*imagination* de la nation que dans celui de

recherche, désir et construction d'un certain type de nation. L'idéal de la nation est une projection qui doit être appréhendée dans un certain contexte. Dans la gestation des Etats Nationaux modernes, les principes de civilité, la pacification des relations au sein de l'Etat et les formes rationnelles de contrôle des différences et des relations sociales forment un ensemble *qui s'inscrit comme idéal de bonne société*.

C'est cet *idéal de nation*, et le postulat de la modernité comme objectif, qui mènent à la formulation d'images du *sertão* comme objet à maîtriser, ou à celles d'un *sertão* archaïque, idéalisé, pétrifié et maintenu à une distance rassurante. Cet idéal de nation peut permettre, par exemple, de ranger *Le Dieu noir* parmi les oeuvres qui ont participé au processus de civilisation de la nation en discourant à propos de la suppression de la violence et en plaidant en faveur d'un contrôle centralisé. Le cinéma de Rocha serait, dans cette perspective, une manifestation fictionnelle de la lutte pour contenir et surmonter la violence, et *Le Dieu noir* montrerait l'assimilation des règles de la vie sociale et des nouvelles habitudes politiques, en vue de l'institution d'une civilisation au Brésil ; le *sertão*-Brésil serait allégoriquement construit comme espace dans lequel prédomineraient des relations archaïques, mais qui vivrait l'expérience d'une civilisation possible.

Dans une perspective opposée, comme on le comprend au long de l'argumentaire qui précède, les allégories dans l'oeuvre de Rocha nous présentent, selon moi, des images d'une *nation morcellée*, et il s'agit surtout d'un récit qui nous raconte d'autres histoires, dans lesquelles le *sertão* est évoqué pour dire la nation à partir de ses marges et de ses dissidences. Ainsi, si la définition d'une identité brésilienne est recherchée, l'effet attendu est cependant le produit d'une différenciation, par le biais d'allégories qui inventent le Brésil en affirmant ses marges – les *cangaceiros*, *jagunços*, et *sertanejos* démunis – pour raconter une autre histoire, en dépit du projet hégémonique de nation. La pays surgit alors comme « multiplicité complexe, originale, polyvoque » (Viveiros de Castro, 2008, p. 249)

Le *sertão* de Rocha est le lieu de conflits aux temporalités diverses et superposées, lieu aussi de confrontation des cultures<sup>18</sup>. Dans cet espace, l'idée de nation comme temporalité unique et participant d'un processus unidirectionnel et civilisateur qui englobera le *sertão* perd son sens, et c'est alors qu'émerge le *sertão* comme espace alternatif qui interroge la naturalisation : a) du territoire, puisque la mer et le *sertão* se confondent et que ce dernier est à la fois partout et nulle part ; b) de la langue, puisque d'une part on réinvente ici un langage où se mêlent les expressions populaires et châtiées, et d'autre part, la tradition cinématographique internationale est relue, traduite en un langage qui tend vers celui des récits mythiques ; c) du temps, puisque des temporalités différentes sont juxtaposées. *Le Dieu noir* met ainsi en question la naturalité même de la nation.

On peut ici rappeler la relecture que fait Rocha de la vision de la Guerre de Canudos proposée par Euclides da Cunha (édition de 1985). Dans *Hautes Terres - La Guerre de Canudos [Os Sertões]*, il existe un double mouvement au sein duquel un certain « scientisme » - un langage qui se veut et se conçoit comme descriptif, objectif et scientifique -, établissant une distance, avec un préjugé par ailleurs manifeste, entre Canudos et la République, et entre Canudos et la Civilisation, ou encore entre le *sertão* et le littoral, se voit envahi par un récit épique qui stylise les *jagunços* en les transformant en héros, idéalisés mais aussi soigneusement maintenus à une prudente distance temporelle. C'est par ce raisonnement que Willi Bolle conclura que « *Euclides finit par légitimer - une fois de plus et définitivement - l'anéantissement de Canudos* » (2004, p. 38). Comme nous l'avons vu, l'attitude de Rocha consiste justement à chercher à éliminer ces distances et de dire le *sertão* de l'intérieur. Le cinéaste éloigne Canudos de son existence factuelle empirique, en convertissant l'événement

---

18 Sous cet aspect, Rocha est proche de Guimarães Rosa, comme on peut l'observer dans l'interprétation de Marli Fantini (2003, p. 83). L'oeuvre littéraire de référence du *Dieu noir* est sans aucun doute *Diadorim* [Grande Sertão: Veredas]. La construction allégorique nous signale les relations de proximité existant entre le romancier et le cinéaste : Guimarães Rosa nous présente allégoriquement une géographie, des dates, des figures et des événements historiques. Comme nous l'indique Bolle (2004), le roman est parsemé de fragments de l'histoire brésilienne, comme le montrent des expressions telles que : « missionnaire expert dans l'art d'entourlouper les indiens » ; « des noirs qui lavaient le sable dans de grandes bassines » ; « capitaine de la Garde Nationale » ; « à l'époque du Bon Empereur ». Toujours chez Guimarães Rosa, le système des *jagunços*, le colonelisme, la plèbe rurale, la Guerre de Canudos et Antônio Conselheiro, sont mis à distance de leurs manifestations socio-historiques immédiates et deviennent des allégories qui disent et interprètent les structures brésiliennes. En fait, *Le Dieu noir* se présente comme une réécriture de *Diadorim*, ce qui rend commune aux deux auteurs cette façon de raconter la nation par l'allégorie.

en allégorie ; en tant que telle, Canudos représente alors les luttes des communautés autonomes qui défient les relations de pouvoir à différentes périodes de l'histoire, englobant et soulignant tous les mouvements messianiques brésiliens. La construction allégorique permet ainsi de rendre plus complexes les révoltes et les formes de résistance (cf. Gatti, 1995 ; Xavier, 1983 p. 118 ; Tolentino, 2006). La réinvention du Brésil se fait par des allégories qui rendent plus complexe la réflexion sur le sens des révoltes paysannes, sur le messianisme, le *cangaço*, les *jagunços* et la religiosité populaire. Les allégories placent les événements dans une temporalité imaginaire, hors des définitions conventionnelles de l'espace et du temps, et c'est cet autre temps qui résiste et se présente comme *différence* dans la construction de la nation. Rocha nous offre ainsi une lecture diamétralement opposée à celle de Euclides da Cunha.

La complexité apportée par la construction allégorique implique cependant des risques, puisque raconter une *autre histoire* signifie choisir, souligner, délimiter, dans un processus d'édification qu'on ne maîtrise jamais entièrement. Et ce qui *reste*, le fruit d'un récit comprimé de toutes parts – comprimé par une tradition cinématographique qu'il faut traduire et par des expressions populaires et châtiées qui résistent à la traduction – fait que raconter une autre histoire crée toujours une autre histoire ; ainsi, la conception d'un cinéaste totalement conscient des processus de fabrication de son art, qui parfois dépeint le *sertão* sous des couleurs marxistes, ou distille une idéologie du développement, faisant coïncider la mer et la révolution, ou celle-ci avec la révolution socialiste, cette conception oblitère justement les risques et l'imprévisibilité des constructions allégoriques.

Au contraire des allégories pédagogiques et prévisibles, ces autres histoires issues d'un récit comprimé, fruit de la relation tendue entre les *autres* internes et externes, nous présentent un *sertão déchiré*, parsemé de personnages précaires, à l'abandon, ambigus et en constante traversée. C'est à partir de cela, par exemple, qu'Ismail Xavier (1983, p. 119), l'un des plus grands analystes de l'oeuvre de Rocha, constate, en conclusion de son étude de *Le Dieu noir et le Diable blond* dans *Sertão e Mar*, combien l'allégorie pédagogique – il utilise le mot « didactique » - « se voit envahie par l'allégorie au sens moderne, figure de la dilacération ».

Selon Walter Benjamin, l'allégorie est simultanément ruine, fragment, et une manière de raconter quelque chose à propos de la dégradation et de l'oppression, ce qui permet l'émergence d'une histoire inachevée et en

permanente transformation. Le point central de la vision allégorique consiste en une exposition baroque de l'histoire comme histoire de la souffrance, par l'utilisation d'images de ruines comme fragment significatif, dont les éléments ne se rejoignent pas en un tout intégré. Le temps surgit comme nature en ruine. La souffrance humaine et la ruine sont ainsi matière et forme de l'expérience historique<sup>19</sup>.

Les allégories chez Rocha sont centrées sur la nation dilacérée, et le sertão constitue un lieu de ruine et de souffrance. La dilacération se manifeste dans le langage cinématographique, dans cette façon dilacérée de raconter ; dans la violence même des images, que les scènes de l'escalier expriment si bien ; dans les histoires dilacérées de personnages démunis, comme Manuel et Rosa, mais aussi comme Corisco, Antônio das Mortes et Santo Sebastião ; dans la violence et l'ambiguïté des personnages en « traversée » ; dans les mésententes et les conflits qui parcourent tout le film. Les allégories expriment alors des disjonctions et rompent avec l'idée d'une temporalité unique, dans la mesure où elles inscrivent d'autres moments dans l'histoire de la nation, signalant la violence qu'implique l'idée même d'un temps synchrone, au sein duquel le sertão devrait être soit maîtrisé par la civilisation, soit pétrifié en un archaïsme idéalisé et dépassé. Le processus de l'allégorie suggère ainsi d'autres temps, qui glissent et produisent une identification collective performative qui s'écarte des tentatives de construction d'une identité nationale transcendante et unique. Les tropes signalent et soulignent les différences et les fractures et, dans un intense dialogue avec diverses traditions - littéraires ou cinématographiques, populaires ou académiques - s'écartent d'un point de vue qui essentialise et homogénéise la nation.

\* Révision linguistique par Thierry Y. P. Y. Thomas.

## Bibliographie

- AHMAD, Aijaz. 2002. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo Editorial.  
ANDERSON, Benedict. 1989. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática.  
AMADO, Janaína. 1995a. "Construindo mitos: a conquista do oeste no Brasil e

---

19 Voir Susan Buck-Morss (2002, p. 203). Pour une analyse plus dense de l'allégorie et de l'histoire chez Walter Benjamin, voir Willi Bolle (2004).

- nos EUA”. In: S. V. Pimentel; J. Amado (orgs.), *Passando dos limites*. Goiânia: Ed. UFG. p. 51-78.
- AMADO, Janaína. 1995b. “Região, sertão, nação”. *Estudos Históricos*, 8(15), p.145-151.
- ARRUDA, Gilmar. 2000. *Cidade e sertões. Entre a história e a memória*. Bauru, SP: Edusc.
- AUERBACH, Erich. 1987. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- BALAKRISHNAN, Gopal; ANDERSON, Benedict. (orgs.). 2000. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- BAZIN, André. 1991. *O cinema*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. 1980a. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril. p. 165-191.
- BENJAMIN, Walter. 1980b. “O narrador”. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril. p. 57-74
- BENJAMIN, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1980. “A cidade, o campo”. *Cinema brasileiro: estudos*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 139-150.
- BERNARDET, Jean-Claude (org.). 1991. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.
- BHABHA, Homi K. 1990. “Dissemination: time, narrative, and margins of the modern nation”. *Nation and narration*. New York: Routledge, p. 291-322.
- BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG.
- BUCK-MORSS, Susan. 2002. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOLLE, Willi. 2004. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 43.
- BUTLER, Judith. 1997. *The psychic life of power: theories in subjection*. California: Stanford University Press.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (orgs.). 1986. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- CANDIDO, Antonio. 1976. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CERTEAU, Michel de. 1996. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- CHATTERJEE, Partha. 2000. “Comunidade imaginada por quem?” In: G. Balakrishnan; B. Anderson (orgs.), *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 227-238.

- CLIFFORD, James. 1998. "Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski" *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, p. 100-131
- CUNHA, Euclides da. 1985 [1902]. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Brasiliense.
- GATTI, José. 1995. *Dialogism and syncretism in the films of Glauber Rocha*. Tese de doutorado. New York, Universidade de New York.
- GOMBRICH, Ernst Hans. 1988. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- HALL, Stuart. 1997. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HALL, Stuart & DU GAY, Paul. 1997. *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- HANSEN, João Adolfo. 1986. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual.
- JAMESON, Fredric. 1982. *The political unconscious. Narrative as socially symbolic act*. New York: Cornell University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1958. «Place de l'anthropologie dans la Science sociales et problèmes posés par son enseignement». *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, p. 377-418.
- LIPPI DE OLIVEIRA, Lucia. 1993. "Bandeirantes e pioneiros. As fronteiras no Brasil e nos Estados Unidos". *Novos Estudos Cebrap*, n. 37, p. 214-224.
- LIPPI DE OLIVEIRA, Lucia. 2000. *Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. 2007. *Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos*. *Sociedade e Estado*, 23(1): 51-87. Disponível dans le site: <http://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a03v23n1.pdf>
- PIMENTEL, Sidney Valadares. V. 1997. *O chão é o limite. A festa do pão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: EdUFG.
- PIMENTEL, Sidney Valadares. V. ; AMADO, Janaína. (orgs.). 1995. *Passando dos limites*. Goiânia: EdUFG.
- PONTES, Norma Bahia. 1965. "Aproximações literárias e criação crítica". In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 183-88
- RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). 2004. *Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, vol. I.
- RAMOS, Graciliano. 1952 [1938]. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Olympio.
- RONCARI, Luiz. 2004. *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: EdUnesp.

- ROSA, José Guimarães. 1986 [1956]. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SCHETTINO, Marcos Paulo Fróes. 1995. *Espaços do sertão*. Brasília: DAN/UnB.
- SEGATO, Rita Laura. 2007. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- STRATHERN, Marilyn et al. 1996. *Key debates in anthropology*. Londres: Routledge.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira 2001. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: EdUnesp.
- VICENTINI, Albertini. 1998. “O sertão e a literatura”. *Revista Sociedade e Cultura*, 1 (1), p. 41-54.
- VIDAL, Candice. 1997. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. UFG.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002a. “O nativo relativo”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 8(1): 113-148
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002b. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2008. *Encontros* (org. Renato Sztutman). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- XAVIER, Ismail. 1983. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.
- XAVIER, Ismail. 2004. “A alegoria histórica”. In: F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, vol. I, p. 339-379.
- WHITE, Hayden. 1992. *Meta história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp.
- WHITE, Hayden. 1994. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp.

## Films

- O cangaceiro*. 1953. Direction: Lima Barreto. Brasil.
- Sécheresse* [Vidas secas]. 1963. Direction: Nelson Pereira dos Santos. Brasil.
- Les Fusils* [Os fuzis]. 1964. Direction: Ruy Guerra. Brasil.
- Le Dieu noir et le Diable blond* [Deus e o Diabo na terra do sol]. 1964. Direction: Glauber Rocha. Brasil.