

à son sujet, bien qu'il soit connu depuis fort longtemps. Nous avons donc entrepris de réaliser dix-huit courts métrages documentaires, d'une durée variable, pour évoquer divers aspects de la vie économique et sociale de cette région. Mis bout à bout, ces dix-huit films donnent une projection de quatre heures et demie. Dans l'idéal, celui qui aurait le courage de voir l'ensemble aurait une vision quasiment complète du Nordeste...

● Ces dix-huit courts métrages dressent un constat social et économique du Nordeste brésilien mais ne sont pas ouvertement politiques. Pourquoi ?

— C'est exact, à l'exception toutefois de « *Viva Cariri* », qui met en question des structures politiques d'une manière assez explicite. Il faut savoir que nous avons tourné ces films avant tout pour les écoles secondaires, où ils peuvent illustrer des cours de géographie, par exemple.

● Comment avez-vous procédé ? Formiez-vous un collectif ?

— A l'origine de ce cycle sur le Nordeste, il y a trois personnes : Thomas Farkas, qui dirige un grand magasin d'appareils de photo et de cinéma et qui a financé l'entreprise, Edgardo Pallero et moi-même. Nous n'avons pas formé réellement un collectif structuré : nous avons simplement fait appel aux cinéastes qui étaient intéressés. GERALDO SARNO a tourné huit films : « *Viva Cariri* » (sur le développement industriel de la vallée du Cariri, où modernisme et mysticisme religieux coexistent encore), « *la Maison de farine* » (la confection, le stockage et la commercialisation du manioc), « *Journal du Sertão* » (la persistance de la culture populaire dans le Sertão), « *la Cantate* » (les duels de chansonniers), « *Région : Cariri* » (tout en se liant à l'économie plus développée du Sud, la région du Cariri reste sous-développée), « *le Père Cicéro* » (sur le culte voué à un messie local), « *les Imaginaires* » (les « sculpteurs d'images » s'adaptent aux tendances du marché) et « *l'Engin* » (sur les petites usines sucrières de la vallée du Cariri, qui utilisent encore des techniques archaïques).

PAUL GIL SOARES a tourné : « *la Main de l'homme* » (sur les métiers de la civilisation du cuir, où il faut savoir tout aussi bien soigner le bétail, tuer une vache et tanner une peau), « *l'Herbe sorcière* » (sur les difficultés de la culture puis de la commercialisation du tabac), « *Jaramatã* » (l'économie d'une fazenda du Nordeste où subsiste encore le féodalisme), « *le Rodéo* » (sorte de synthèse de la vie quotidienne), « *le Frère Damiao, trompette des affligés, marteau des hérétiques* » (mysticisme et religiosité des pauvres), « *la Mort du bœuf* » (les différentes ressources de cet animal qui peut devenir viande et cuir),

« *Vitalino/Lampiao* » (un guitariste accompagne la création d'une statuette en argile en l'honneur du cangaceiro Lampiao : image d'un monde en décadence), « *l'Homme de cuir* » (le petit monde fermé du vacher).

EDUARDO ESCOREL a tourné : « *Vision de Juazeiro* » (le mysticisme religieux dans la ville de Juazeiro, où l'on attend le retour d'un messie).

Quant à moi, j'ai tourné deux films : « *le Dépisteur* » (chasseur d'animaux ou chasseur d'hommes au service de la police) et « *l'Arbalète* » (arme qui est aussi un signe d'appartenance au Sertão).

● Dans le numéro 4 de la revue marocaine « *Cinéma 3* », le cinéaste brésilien João Trevisan a violemment dénoncé la mystification dans laquelle se complaisaient, selon lui, trop de cinéas-



Du Viêt-nam et du Laos. Le courage indomptable du peuple.

(Ph. Mai Thanh Chien).

tes du cinema novo. Il a déclaré par exemple que Glauber Rocha n'avait jamais rien compris à la réalité brésilienne et qu'il avait tourné des films mystifiants. Qu'en pensez-vous ?

— Vaste question ! Je crois de toute façon que le cinema novo est mort. Ce n'est pas une blague, puisque nombre de cinéastes brésiliens ont signé en 1969 un manifeste qui a été publié par l'hebdomadaire « *O Pasquim* », dans lequel ils annonçaient : « Le cinema novo est mort. » Plutôt que de mystification, je préfère parler de confusion à propos du cinema novo. Compte tenu de la réalité de notre pays, je pense que le recours à une certaine forme allégorique ou métaphorique a commencé, à partir d'un certain moment, à dissimuler la réalité brésilienne derrière un folklore. Je ne suis pas contre l'allégorie et la métaphore, mais je crois qu'il faut toujours rester clair. Or les derniers films brésiliens sont confus. Même un film comme « *Macunaïma* », de Joaquim Pedro de Andrade : son succès populaire est dû davantage à sa forme extérieure qu'à sa signification interne, qui n'a pas été perçue.

● A quoi faut-il attribuer cette « obscurité clarté » : 1° à la censure politi-

que qui est allée grandissante ; 2° à l'origine sociale des cinéastes ? Le critique brésilien Jean-Claude Bernardet avait écrit dans « *les Temps modernes* » d'octobre 1967 : « En fin de compte, le cinema novo nous a offert une longue méditation sur le destin incertain de la classe moyenne au Brésil. » Par ailleurs, le recours à une certaine luxuriance formelle n'a-t-il pas été un moyen de camoufler aux yeux de la censure l'aspect subversif des films ?

— Je ne pense pas que les cinéastes se soient cachés comme par plaisir dans la luxuriance formelle. Je crois qu'en agissant de la sorte ils avaient l'espoir de faire passer quand même une communication. Pour comprendre l'évolution du cinema novo, il faut savoir que lors de sa naissance nous pensions tous que la révolution était proche. C'était aux alentours de 1960.

Après, malheureusement, est venu le déluge !...

● A un moment donné, le cinema novo n'a-t-il pas servi d'alibi culturel aux gouvernements de droite ?

— Actuellement encore, on voudrait se servir à l'extérieur du prestige du cinema novo, tout en frappant à l'intérieur les cinéastes. C'est ainsi que Glauber Rocha a refusé récemment que l'un de ses films fasse partie d'une semaine officielle du cinéma brésilien à l'étranger. Ce qu'il faut savoir c'est que le cinema novo, comme la culture brésilienne en général, a souffert considérablement de la coupure des moyens de communication entre les intellectuels et le peuple décidée par le gouvernement en 1964. On nous a enfermés délibérément dans un ghetto culturel. Par exemple, on nous a interdit d'organiser des projections dans les syndicats, dans les rues, de tenir des discussions après les projections, etc. Après le second coup d'Etat, en 1968, les conditions ont été encore plus dures. S'il était possible de faire « *le Dieu noir et le diable blond* », en 1963, ou même « *le Déjà* », en 1965, cela ne serait guère possible maintenant.

Et puis, il y a un autre élément qui intervient : nous produisons au Brésil 110 longs métrages par an. Or les exploitants de salles ne sont tenus de réserver que 84 jours par an à des films brésiliens : cela fait donc moins d'un jour par film ! Les 5 000 salles du pays sont par ailleurs en train de passer, directement ou indirectement, sous contrôle des Américains. Les distributeurs préféreraient programmer des films américains que des films brésiliens : ils y gagnent davantage. Par ailleurs, les coproductions (à 200 000 dollars) nuisent d'une manière ou d'une autre à la brésilianité des films.

M. Hennebelle