

# LE CINEMA TIERS CHEZ GILLES DELEUZE ET GLAUBER ROCHA : VERS UNE ‘EZTETYKA’ DE LA FABULATION DES PEUPLES\*

Thiago Mota\*\*

**Résumé :** Cet article analyse la conception d'un *cinéma tiers* qui se trouve, par exemple, chez Gilles Deleuze et Glauber Rocha. Son objectif est de reconstruire l'esthétique de ce cinéaste brésilien, à la lumière de la pensée du philosophe français mentionné. Notre problème est d'abord celui du dépassement du nihilisme qui marque la modernité. Pourtant, au cours de notre développement, ce problème assume la forme de la question : *comment inventer un peuple ?* On peut dire qu'avec des films comme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), Glauber a montré que le *choc*, la *transe*, et même la *violence* peuvent être des moyens efficaces en ce que concerne à la production des peuples mineurs. Est-ce que le cinéma tiers de Glauber et Deleuze est parvenu à surpasser définitivement le nihilisme et à changer ce monde ? Or, s'ils ne l'ont pas fait, au moins, avec leurs essais, ils ont laissé derrière plusieurs instruments et moyens qui peuvent être beaucoup utiles pour la résistance actuelle.

**Mots-clés :** Christianisme; Modernité; Politique; Résistance; Violence.

**Resumo:** Este artigo analisa a concepção de um *cinema terceiro* (*cinéma tiers*), que pode ser encontrada, por exemplo, em Gilles Deleuze e Glauber Rocha. Seu objetivo é reconstruir a estética desse cineasta brasileiro, à luz do pensamento do filósofo francês mencionado. Nosso problema é antes de tudo o da superação do niilismo que marca a modernidade. No entanto, durante o nosso desenvolvimento, esse problema assume a forma da pergunta: *como inventar um povo?* Pode-se dizer que com filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), Glauber mostrou que o *choque*, o *transe* e até a *violência* podem ser meios eficazes na produção de povos menores. O cinema terceiro de Glauber e Deleuze conseguiu superar definitivamente o niilismo e mudar este mundo? Ora, se não o fizeram, pelo menos, com suas tentativas, eles deixaram para trás vários instrumentos e métodos que podem ser muito úteis para a resistência hoje.

**Palavras-chave:** Cristianismo, Modernidade, Política, Resistência, Violência.

**Abstract:** This paper analyzes the conception of a *third cinema* (*cinéma tiers*), which can be found, for example, in Gilles Deleuze and Glauber Rocha. Its goal is to reconstruct the aesthetic of this Brazilian filmmaker, considering the thought of the mentioned French philosopher. Our problem is first of all the overcoming the nihilism that marks modernity. Yet, during our development, this problem assumes the form of the question: *how to invent a people?* It can be said that with films like *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) and *Terra em transe* (1967), Glauber showed that the *shock*, the *trance* and even the *violence* can be effective means in the production of minor peoples. Did the third cinema of Glauber and Deleuze manage to definitely surpass nihilism and change this world? Now, if they did not do it, at least, with their essays, they left behind several instruments and means that may be very useful for the resistance nowadays.

**Keywords:** Christianity; Modernity; Politics; Resistance; Violence.

\* *O cinema terceiro em Gilles Deleuze e Glauber Rocha: por uma “eztetyka” da fabulação dos povos; The third cinema in Gilles Deleuze and Glauber Rocha: towards an “eztetyka” of the fabulation of peoples.*

\*\* Professor da Universidade Estadual do Ceará. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2285-501>; email: thiago.mota@uece.br.

## 1 MODERNITÉ, NIHILISME ET CINÉMA

L'objectif de ce texte est de revenir à la pensée d'un cinéaste brésilien dont Gilles Deleuze (1985) parle quelques fois dans *L'image-temps*, à savoir Glauber Rocha. Notre objectif est donc de les remettre en rapport, en vue de repérer leurs intersections et ensuite de raconter une histoire dont Deleuze, lui-même, déjà parlait. En ce qui concerne la méthode, nous essayons de renvoyer à des images qui ont été découpées à la fois de la philosophie de Deleuze et du cinéma de Glauber. Il nous semble qu'on peut parler des intersections ici, qui se montrent très clairement. Or, ces intersections témoignent d'une puissance capable de revirer à notre perspective à l'égard du temps, sous plusieurs aspects. Cet essai n'est qu'un montage expérimental de ces images de pensée aussitôt glauveriennes que deleuziennes.

Deleuze renvoie au cinéma de Glauber dans le contexte de sa discussion autour du "plus inattendu des invités", c'est-à-dire le *nihilisme*, qui selon lui s'était enfin installé au sein de la modernité<sup>1</sup>. Or, l'avènement du nihilisme signifie l'épuisement de toutes les voies qui rendent possible auparavant qu'on croit en quelque chose. En quoi peut-on croire lorsque le nihilisme est arrivé ? Ce qu'il n'y a plus ne sont pas des croyances (il y en a, en effet, plusieurs). C'est encore pire. Ce qui est cessé d'exister a été la *possibilité même de croire*. Il n'y a plus *en quoi* croire, mais aussi surtout il n'y a plus le *croire*. Voilà le nihilisme.

En occurrence, le problème du nihilisme est extrêmement délicat. Pour s'en occuper, il faut lui emparer aux mains légères et avec tous les soucis, d'autre façon forcément on s'en brûlera. On ne peut tenir ce problème long temps, c'est en quelque sorte un acide, une substance corrosive, un poison. Pour cela, il faut le prendre aux tous petits dosages et dans des temps espacés. Il y a surtout une sorte d'*agitation dedans* qu'on ne peut pas tenir sans se voir tout à fait avalé comme par un trou noir. Une fois qu'on le prend, il faut savoir comment s'en sortir, sinon certainement, on périra du rien. Donc il n'y a pas d'autre façon d'approcher le nihilisme qu'en le prenant comme un problème qui exige une résolution immédiate. Il est un *état d'émergence*. En conséquence, ce n'est pas possible de prendre le nihilisme au sérieux qu'en essayant de le *surpasser*. Autant de dire

---

<sup>1</sup> Deleuze s'appuie sur les leçons de Friedrich Nietzsche (1995) autour du problème du nihilisme qui, pour celui-ci, se serait installé cœur de la modernité déjà à la fin du XIXe siècle.

que le nihilisme nous oblige à essayer de retrouver *en quoi croire* (MONTEBELLO, 2008, p. 84) ainsi que des nouveaux *moyens de croire*.

Deleuze (1985, p. 223) pointe vers le rapport entre la modernité, le nihilisme et le cinéma, dans les termes suivants :

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film.

En effet, non pas simplement un film d'horreur, mais un mauvais film d'horreur. Il s'agit d'un genre d'*horreur nihiliste*, présent dans ces films d'horreur ("*trash movies*" ou "*B movies*") qui sont tellement connus, qui n'horrifient plus personne. Le nihilisme est aussi la fin de l'horreur, la dernière horreur, moyennant la *mauvaise horreur*. Cependant, en quel sens le monde est un mauvais film et quelle est la participation du cinéma dans ce monde moderne, nihiliste et mauvais ?

Or, pour le comprendre, ce qui s'impose d'une manière inattendue est le problème de la *croissance*, dans son rapport avec le cinéma. Deleuze explique que le cinéma, depuis son invention, a assumé la tâche de renouveler notre faculté de croire. Dans le chapitre de *L'image-temps* où il s'agit précisément de penser le rapport entre la *pensée* et le *cinéma*, il dit : "Certes, le cinéma dès le début eut un rapport spécial avec la croissance" (DELEUZE, 1985, p. 222). Ce que le cinéma fait penser est la croissance. Ce "rapport spécial" s'explique par la promesse que le cinéma contiendrait de rendre à la modernité, non pas une nouvelle croissance en ceci ou cela, mais un *monde entier*. Le cinéma nous apporterait donc un monde nouveau à nouveau, un monde moderne pour une modernité qui avait perdu son monde, car elle avait tombé dans le nihilisme et dans la guerre. Entant que possibilité de croire à nouveau, le cinéma serait une puissante réponse au défi du nihilisme dans la modernité.

Cela serait un joli *happy end*, mais ce n'est même pas une fin. Ce n'est pas là que l'histoire moderne se termine ni son nihilisme, ni les guerres. Le monde nouveau promis par le cinéma tombe aussitôt que les lumières s'allument dans la salle de projection, tout en démantelant le rêve collectif engendré par le film exhibé. Donc la solution du cinéma classique (David Griffith, Sergei Eisenstein, Friedrich Murnau, Charlie Chaplin etc.)

contre le problème du nihilisme ne marche pas<sup>2</sup>. Au contraire, même après le cinéma classique, le nihilisme retourne et s'approfondit.

Pourquoi la stratégie mobilisée par le cinéma classique contre le nihilisme n'a pas marché ? Est-ce que la donnée immédiate de la modernité est son nihilisme, et cela, avec ou sans le cinéma ? Pourquoi le cinéma n'a pu sauver le monde, jusqu'au présent ? Pourquoi le monde au-delà du nihilisme promis par le cinéma insiste pour retomber toujours sur celui-là ? Comment rompre ce cercle ?

Fait décisif des "temps modernes"<sup>3</sup>, le nihilisme se caractérise précisément comme une sorte d'*incroyance généralisée*, c'est-à-dire une incroyance à l'égard du temps, du monde et de soi-même. Toutefois l'auto-référentialité du nihilisme ne se maintient que dans un équilibre très instable, tellement qu'on dirait que, dès qu'on le regarde dans les yeux, le nihilisme se déplace rapidement vers la perspective inverse. En effet, ici la dialectique ne nous rend qu'un une trompe *d'oïl*, très insuffisant pour la compréhension de ce qui arrive. En tout, le mouvement, l'oscillation vertigineuse, le passage véloce du nihilisme vers son *autre* en fait existe, entant qu'émeute ou turbulence infinie qui est tout à fait réelle, ce qui prouve que l'idée que le nihilisme n'est rien est fausse et donc qu'il est quelque chose, une perspective et une perspective extrême.

Or, ce jeu d'extrêmes s'appelle *perspectivisme* (MOTA, 2021). Le nihiliste est celui qui essaie de vivre dans l'absence totale de perspective. Il vit toujours parce que même la mort est une perspective, dont le suicide est le plan de vol. Cependant si, en arrivant à l'extrême, le nihiliste fait juste un pas de plus, il s'aperçoit que le nihilisme n'est qu'une *perspective* qui se pose au milieu et nécessairement en lutte avec d'autres perspectives. Ainsi, le nihiliste, qui est celui qui ne peut plus croire à rien, remarque qu'il croit encore, avec la même force de son incroyance, en une perspective, à savoir le nihilisme<sup>4</sup>. Le nihilisme se revire alors, sans médiation dialectique, en direct, en un puissant *dispositif contre-nihiliste*. Ceci est capable d'aller au-delà du nihilisme, ainsi que de quoi que ce soit, sauf lui-même, car il n'est encore qu'une simple *perspective*.

---

<sup>2</sup> Selon Henri Bergson, le cinéma n'est qu'une illusion projetée sur l'écran du le mouvement réel et de la durée (DELEUZE, 1983, p. 10).

<sup>3</sup> Au sens de Charlie Chaplin (1936).

<sup>4</sup> En d'autres termes, cela résulte de ce que Nietzsche (1980) appelle l'*horror vacui*, l'horreur au vide, au rien.

C'est là que le cinéma intervient, car il contient un genre de puissance qui rend possible à nouveau la croyance. Il le fait moyennant le *choc*, qui est, en quelque sorte, le déclencheur de la stratégie perspectiviste au cinéma, opérant par le déplacement à la fois de l'image et de la pensée. Deleuze (1985, p. 203) explique que depuis le début, le cinéma atteint à l'auto-mouvement, au mouvement automatique entant qu'image, entant qu'image-mouvement. Autrement dit, depuis son début, le cinéma est l'image-mouvement. Cette image, qui se meut de soi en elle-même n'est ni figurative ni abstraite. L'enjeu de ces images automatiques est plutôt de "*produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral*" (DELEUZE, 1985, p. 203). Il s'agit-là d'un choc cérébral produit par un film, qui force la masse des spectateurs à penser à nouveau, ce que Deleuze (1985, p. 204) appelle le "*noochoc*". "Tout se passe comme si le cinéma nous disait : avec moi, avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous". L'objectif du choc est donc un réveil, une *prise de conscience*, qui remet le sujet à penser.

En outre, l'image automatique du cinéma offre aussi une manière de relier l'être humain au monde, dans la mesure où le choc suscite, d'une part, une transformation du monde de transformer le monde mis à sa disposition. D'autre part, il précipite aussi une transformation de l'être humain par elle-même, moyennant une redécouverte de son monde intérieur (MONTEBELLO, 2008, p. 77). Voilà ce que le choc cinématographique peut rendre aux "masses", vu que le cinéma est l'art industriel par excellence.

En ce qui concerne le rapport entre le cinéma et la croyance, Deleuze (1985, p. 223) explique ce qui suit :

Il y a une catholicité du cinéma (il y a beaucoup d'auteurs expressément catholiques, même en Amérique, et ceux qui ne le sont pas ont des rapports complexes avec le catholicisme). [...] dès le début, le christianisme et la révolution, la foi chrétienne et la foi révolutionnaire, furent les deux pôles qui attiraient l'art des masses. [...] On ne peut pas dire aujourd'hui que ces deux pôles du cinéma se sont affaiblis : une certaine catholicité n'a pas cessé d'inspirer un grand nombre d'auteurs, et la passion révolutionnaire est passée dans le cinéma du tiers-monde. Ce qui a changé, c'est pourtant l'essentiel, et il y a autant de différence entre le catholicisme de Rossellini ou de Bresson, et celui de Ford, qu'entre le révolutionnarisme de Rocha ou de Güney, et celui d'Eisenstein.

Ainsi, en lui appelant par son nom de famille – Rocha<sup>5</sup> –, Deleuze voit chez Glauber “une certaine catholicité” qui se mélange à une forme de “révolutionnarisme” ou “guevarisme”. En effet, ce qu’il dit du cinéma de Glauber est tout d’abord qu’on doit le penser dans un rapport global entre croyance et révolution. Le cinéma glauberien serait donc un exemple assez particulier de ce rapport contre-nihiliste, un puissant singulier, un événement capable de remettre tout en question, la croyance, le nihilisme et la révolution. Autant de dire que les films de Glauber peuvent susciter des *chocs*<sup>6</sup> capables de revirer au nihilisme, tout en cassant le cercle qui part de lui pour retourner à lui. C’est pour cela que son œuvre est un cas exemplaire de cinéma politique révolutionnaire.

Le rapport entre cinéma, modernité et politique est donc l’arrière-plan de l’approche que Deleuze fait du cinéma de Glauber. Dans ce qui suit, nous esquissons les traits principaux de cette approche et distinguons le cinéma politique moderne du classique. Ce n’est pas la présence d’images politiques qui distingue le cinéma moderne de son prédécesseur. Les questions politiques étaient déjà très visibles dans les films de classiques, à l’exemple des cinémas de Griffith et Eisenstein. Le cinéma politique moderne se distingue plutôt par *l’absence du peuple*, par *la rupture des frontières entre le public et le privé*, par *la violence archaïque* et par *la fabulation collective*, comme on le verra par la suite.

## 2 LE PEUPLE MANQUE, IL FAUT L’INVENTER : LA TACHE DU CINEMA TIERS

Depuis son invention, le cinéma actualise une virtualité politique, c’est-à-dire depuis sa naissance il amène vers un élargissement de la perception, soit inconsciemment,

---

<sup>5</sup> Glauber de Andrade Rocha (1939-1981), cinéaste brésilien, a été le leader du *Cinema Novo*, qui est l’équivalent de la *Nouvelle Vague* au Brésil. Le nom de famille *Rocha* signifie roche, pierre, cailloux. Le prénom *Glauber* est la version en portugais de l’allemand *Glauber*, qui vient du verbe *glauben*, croire. Littéralement, donc *Glauber* est *wer glaubt, celui qui croit*. Il faut dire qu’au Brésil, généralement, les notables ne sont pas reconnus par leurs noms de famille, mais par leurs prénoms ou encore par un surnom. Tel est le cas du Président Luiz Inácio da Silva, beaucoup plus connu comme *Lula*. Ainsi, au Brésil, l’expression *cinéma de Rocha* n’existe pas. Déjà, le *cinéma de Glauber* est bien connu, étant considéré, la plupart du temps, soit comme une des grandes racines du cinéma brésilien, soit comme un de ses insurmontables sommets. Pour cela, bien que Deleuze lui réfère, dans quelques reprises, par son nom de famille, Rocha, dans ce texte, nous avons choisi d’utiliser le prénom *Glauber* pour l’identifier.

<sup>6</sup> Peut-être que le film de Glauber (1970) qui exécute le mieux ce choc est *Cabezas cortadas (Têtes coupées)*.

comme dans *The birth of a nation*, du cinéaste nord-américain David Griffith (1915), soit consciemment, comme dans *Bronenocets Potiomki*, du soviétique Sergei Eisenstein (1925). Aussitôt qu'il a été inventé, le cinéma devient un outil politique, un instrument de pouvoir, une machine de guerre, qui s'applique à un peuple qui est déjà donné. Même opprimé, aveugle, assujetti, le peuple est le sujet principal du cinéma classique. À cet égard, Deleuze (1985, p. 282) écrit :

Dans le cinéma américain, dans le cinéma soviétique, le peuple est déjà là, réel avant d'être actuel, idéal sans être abstrait. D'où l'idée que le cinéma comme art des masses peut être par excellence l'art révolutionnaire, ou démocratique, qui fait des masses un véritable sujet.

Le cinéma naît politique puisqu'il fait le cadrage, le découpage et le montage d'un objet qui serait invisible autrement, à savoir le *peuple*. De nature en quelque sorte pastorale, le cinéma classique découle d'une volonté d'ordonner, gouverner et conduire un *peuple déjà existant*.

Cependant, à la fin des "années folles" (1918-1939), le peuple ne serait plus sujet seulement du cinéma, mais aussi de la Grande Guerre. Ce n'est pas un hasard si, dans cette période, à une vitesse étonnante, le cinéma de David Griffith cède sa place à la propagande capitaliste (Hollywood), le cinéma de Sergei Eisenstein, à la propagande communiste et le cinéma de Friedrich Murnau (1922) (expressionnisme allemand), à la propagande nazie, qu'on retrouve, par exemple, dans le *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl (1934). Nous pouvons dire que le cinéma classique a été absorbé par le devenir d'un monde qui marchait au plus vite possible jusqu'au but, à la fin, à la destruction totale. Celle-ci a été aussi la *fin du cinéma classique*, mort à cause de la perte de tout trait de puissance révolutionnaire.

Après la guerre, le cinéma assumera une autre tâche qui n'a pas à voir avec le gouvernement et la conduction du peuple. Cette nouvelle tâche présuppose une nouvelle situation historique et politique, où le peuple manque. Par exemple, dans le film néoréaliste *Germania, Anno Zero*, de Roberto Rossellini (1948), le garçon qui joue au milieu des ruines auxquelles Berlin se voyait réduite à la fin de la Grande Guerre et qui se tue tout de suite, en se jettant d'un bâtiment, marque le point précis où il n'y a plus de peuple, le *zero point*. Cela est aussi le moment où tout est si faible qu'il peut se perdre sans aucune raison apparente, comme dans le cas du suicide d'un enfant.

À ce propos Deleuze (1985, p. 282) dit : “s’il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n’existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*” Or, si le peuple n’existe pas, il faut qu’on l’invente. De façon plus claire, si le monde est détruit, il faut qu’on le construise à nouveau. Donc, la nouvelle tâche qui assumera un cinéma qui peut être considéré proprement moderne ne sera rien moins que celle d’inventer un peuple où il n’y en a pas, afin de construire un nouveau monde des décombres de l’ancien.

Ainsi, après la Grande Guerre, le cinéma commence à se faire aussi en dehors du centre des rapports de forces internationales. Il arrive un *cinéma du “tiers-monde”*, un cinéma mineur produit par des cinéastes qui travaillent en dehors du champ géopolitique de perception défini par Deleuze en 1983, c’est-à-dire le plan d’immanence du livre *Cinéma 1. L’image-mouvement*. Toutefois, deux ans plus tard, en 1985, dans *Cinéma 2. L’Image-temps* les productions de ces mêmes cinéastes du tiers-monde jouent un rôle décisif dans l’argumentation de Deleuze. C’est le caractère paradoxal de cette production nécessairement mineure que lui fait penser. L’absence fait créer et doit rester comme absence pour continuer à le faire. Deleuze (1985, p. 283) le résume ainsi :

Au moment où le maître, le *colonisateur* proclament “il n’y a jamais eu de peuple ici”, le peuple qui manque est un devenir, il s’invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer.

C’est ainsi que le cinéma, comme art proprement politique, fait sa contribution à l’invention d’un peuple qui n’existe pas encore, c’est-à-dire qui n’est pas déjà actualisé, mais qui existe en tant que possibilité ou puissance en train de s’actualiser, virtualité qui se présente sous la forme d’un film pour commencer à se réaliser.

Le cinéma du tiers-monde est un catalyseur des narratives de ces peuples qui n’existent pas encore, mais qui sont tout le temps en train de s’inventer, dans les bidonvilles, ghettos et la campagne. Il est donc nécessairement tiers, aussi par rapport au premier-monde (les États-Unis et l’Europe) et que par rapport au second-monde (l’Union Soviétique)<sup>7</sup>. Par rapport à cela, le cinéma tiers n’est pas simplement étranger, il est

---

<sup>7</sup> Il convient rappeler que lorsque Deleuze a écrit *L’Image-temps*, en 1985, on vivait encore sous la Guerre Froide et donc sous la corrélation de forces géopolitiques qu’elle déterminait : premier-monde, second-monde et tiers-monde.



proprement “étrange”. Il n’est pas ni le cinéma des blancs, ni des noirs (tension présente chez Griffith), ni le cinéma des bourgeois, ni des prolétaires (tension présente chez Eisenstein). Il s’agit d’un cinéma qui prend la perspective d’une troisième instance, qui n’est pas Dieu ni le diable, mais un peuple à venir.

Deleuze reprend la sémiotique de Charles Peirce (1978) pour expliquer la *tiércité* caractéristique de quelques films qui sont “étranges” dans ce sens. D’une part, il n’y a rien au-delà de la *tiércité* : la primauté et secondéité sont en quelque sorte comprises dans la *tiércité*, qui dit en plus quelque chose d’autre, de propre, de singulier. D’autre part, la *tiércité* ne se laisse réduire à des binarismes ou dichotomies. Elle n’est pas un troisième terme qui viendrait résoudre une querelle entre le premier terme et le deuxième, mais une *relation*.

À cela, Deleuze (1985, p. 267) ajoute que la relation tierce est “nécessairement extérieur à ses termes”. Il faut souligner qu’il ne s’y agit pas d’une *dialectique* parce que la relation n’est pas pensée sous le registre exclusif du drame de réconciliation. Cela en effet est un des genres narratifs, mais il y en a beaucoup d’autres (aventures, comédie, horreur, science-fiction, suspense, *western* etc.). La dialectique est insuffisante pour analyser tous ces genres de relations tierces. En outre, Deleuze (1985, p. 268) affirme qu’assumant une perspective tierce, quelques films parviennent à établir un rapport beaucoup plus direct avec la pensée, un rapport qu’il qualifie comme nouveau.

L’explication de Deleuze à l’égard du cinéma politique moderne du tiers-monde présuppose donc une étrange *ontologie*, qui conçoit la réalité comme devenir et mouvement perpétuel et qui établit une distinction assez claire entre l’*actuel* (réel, non-possible), le *possible* (non-réel, non-actuel) et le *virtuel* (réel possible non-actuel) (ZOURABICHVILI, 2003, p. 62-3). En vue de cela, nous pouvons dire que, dans la mesure où le peuple n’existe pas actuellement, mais virtuellement, c’est-à-dire dans la mesure où il est virtuel, une *virtualité*, un possible puissant, une puissance, le peuple est un *sujet révolutionnaire*.

Lorsqu’il se met à bouger, le peuple qui manque encore se transforme en un devenir, le devenir politique d’un peuple, un *devenir-peuple* qui prend la forme d’un mouvement collectif ressemblant tout un enchaînement d’images, de pensées et de vécus. Ce mouvement ne peut pas s’effectuer s’il y a un peuple déjà établi, il ne peut s’actualiser

que si le peuple, précisément, manque. Voilà ce que le cinéma du tiers-monde présente : le *peuple à venir*.

Dans ce contexte, il faut souligner que l'absence du peuple, mise en évidence par le geste découverte d'un *colonisateur* quelconque, est paradoxalement cela même qui à la fois rend possible et conditionne l'invention du peuple d'un pays *colonisé*, c'est-à-dire *tiers*. De la même façon, le geste *majeur* qui classe un autre peuple comme *mineur* est ce qui rend possible et conditionne l'invention d'un peuple mineur. Loin de cette clé de lecture *colonisateur/colonisé*, *majeur/mineur*, *premier/second/tiers*, on ne peut pas saisir le sens des productions cinématographiques révolutionnaires du tiers-monde.

### 3 PRIVE/PUBLIC, INTERIEUR/EXTERIEUR, DEDANS/DEHORS

Selon Deleuze, le cinéma politique moderne ne se laisse saisir que sur l'arrière-plan de la problématisation de la distinction traditionnelle entre le public et le privé. Il faut repenser cette limite pour que le sens spécifiquement politique du cinéma moderne se montre, ce qui n'est pas possible qu'en repensant le rôle des minorités et des tiers. Une "littérature mineure" pourrait en principe en donner l'exemple.

Glauber a commencé plusieurs fois des puissantes littératures mineures. En effet, son cinéma pu être lu comme une sorte de montage de ces littératures. À cet égard, il suffit de renvoyer à un des manifestes qu'il a écrits, précisément celui censé de produire le *choc* nécessaire à l'engendrement du *Cinema Novo*, la nouvelle vague brésilienne. Il s'agit de *Eztetyka da fome* (1965) (ROCHA, 2023). Déjà le titre produit de l'étrangeté, car il contient un mot, dont la différence se montre déjà dans l'orthographe : "eztetyka", qui ne s'écrit ainsi ni en portugais, ni en français, mais seulement dans la langue inventée par Glauber. Si on le traduit, c'est-à-dire si l'on dessine la ligne, la frontière, la borde, on perd évidemment le sens. (Il faudrait plutôt dessiner une ligne de fuite pour le comprendre.) En tout cas, on peut dire qu'il s'agit d'un manifeste en faveur d'une esthétique, à proprement parler, une *estetyka*, qui est étrange et tiers, nécessairement venue de l'extérieur. Ce que l'invention orthographique apporte est précisément cette étrangeté, extériorité, tiercéité.

En plus, il s'agit d'une *eztetyka* de la *faim*. Aussi dans ce cas, la traduction nous met dans le mauvais chemin. En effet la "fome" est quelque chose d'intraduisible, dont

la traduction ne rend qu'une représentation très insuffisante. Il faut ressentir la "*fome*" pour savoir de quoi s'agit-elle. Ainsi, celui qui entend le mot "faim" ne sait jamais qu'est-ce que c'est la "*fome*", qui est une expérience de pauvreté qui n'existe qu'aux pays tiers, aux bidonvilles, aux ghettos, la campagne. Il convient garder à l'esprit que l'arrière-plan du premier manifeste glauberien est celui de la moitié des années 1960, où le *welfare State* fonctionnait pleinement au premier-monde et n'était qu'un pâle fantôme au tiers-monde. Dans ce contexte, le manifeste de Glauber venait attirer l'attention des gens du premier-monde sur la tiercéité radicale de la "*fome*" expérimentée aux pays tiers.

Dans un sens politique, la notion deleuzienne de tiercéité intègre une approche critique de la distinction traditionnelle entre le public et le privé. De son côté, celle-ci renvoie à la distinction entre l'intériorité et l'extériorité, ou encore, au partage *dedans/dehors*. Pour la philosophie moderne, le champ spécifique de la politique, ce qui constitue *le politique*, ne commence que par l'institution d'un espace public séparé de l'espace privé. Il y aurait alors deux sphères distinctes de l'activité humaine, celle de l'intériorité correspondante à l'espace privé et celle de l'extériorité correspondante à l'espace public. Autrement dit, il y aurait une démarcation assez claire entre un *dedans* et un *dehors* et il y aurait des questions spécifiques de ce dedans et d'autres questions spécifiques de ce dehors. Par conséquent, il faudrait penser qu'il n'y a rien de politique en ce qui concerne le dedans, l'espace privé, l'intériorité.

C'est dans ce point que Deleuze va s'inspirer de Kafka – exemple par excellence d'une puissante littérature mineure (DELEUZE; GUATTARI, 1975) – pour éclaircir que chez les mineurs, comme dans les pays de l'Orient ou les pays colonisés, le partage public/privé, ainsi que le partage intériorité/extériorité ou dedans/dehors ne se laisse pas saisir selon des termes si simples que ceux de la philosophie politique moderne. Le point est que chez les mineurs l'affaire privée est immédiatement politique, puisque le public n'existe pas encore, il est précisément cela qui reste à créer ou inventer. Ainsi, la distinction entre le public et le privé, si évidente au premier-monde, s'annule quasi-complètement aux pays tiers.

Toute la radicalité du cinéma politique classique y trouve sa limite : il laisse intacte la frontière entre le public et le privé, l'extérieur et l'intérieur, le dedans et le dehors. Pour cela, il n'a jamais réussi à engendrer le nouveau monde qu'il avait promis. Le cinéma politique classique était capable de montrer le mouvement sociétaire, et même

ses ruptures, les révolutions. Il dessinait une ligne de démarcation claire entre un régime ancien et un régime nouveau, tout en gardant intouchée la distinction privé/public.

De sa part, le cinéma politique moderne vient proposer avec un coup de force l'effacement des lignes qui séparent le privé du public, l'ancien régime du nouveau, le dedans du dehors et *a fortiori* de toutes les lignes de démarcation entre les phases du développement d'un peuple. Cela parce qu'au tiers-monde la nature même du peuple, son origine est un absurde, ce n'est même pas une "nature", mais le résultat d'un étrange mélange, un *imbroglio*, un peuple métis, "aberrant". Deleuze (1985, p. 284) écrit :

justement ce qui compte, c'est qu'il n'y a plus de "ligne générale", c'est-à-dire d'évolution de l'Ancien au Nouveau, ou de révolution qui fasse un saut de l'un à l'autre. Il y a plutôt, comme dans le *cinéma d'Amérique du Sud*, une juxtaposition ou une compénétration de l'ancien et du nouveau qui "compose une absurdité", qui prend "la forme de l'aberration". Ce qui remplace la corrélation du politique et du privé, c'est la coexistence jusqu'à l'absurde d'étapes sociales très différentes.

En effet, l'absurdité du peuple de l'Amérique du Sud mise sur l'écran en Europe par les réalisations de quelques cinéastes, dont Glauber, relève de l'indifférenciation entre le public et le privé des sociétés sous-développées du tiers-monde. Par exemple, le Brésil est un pays formé par un peuple très difficile à classer, constitué par un mélange d'étages sociétaires différents, un composé de modèles de comportement assez distinctes, une série d'anachronismes rendus simultanés. D'où la confusion entre le public et le privé. Le comportement privé vient facilement à l'espace public, de la même façon que le comportement public ou politique qui va à l'espace privé. Les Brésiliens ne sont plus des mélanges de gens réunis dans un même territoire, par une contingence historique.

Toutefois, ces agencements instables qui sont les Brésiliens vont commencer à apparaître comme un sujet politique au cinéma des années 1960, à cause du *Cinema Novo*. On peut dire que ce que le cinéma moderne fait penser est à la fois une politisation de l'intériorité et une intériorisation du politique, ou encore, le complet bouleversement du partage dedans/dehors traditionnel. C'est cette image énormément difficile à figurer, qu'on peut trouver, par exemple, dans le cinéma de Glauber.

On peut alors reprendre la question de l'invention du peuple. Pour inventer un peuple, il faut penser le peuple comme un devenir, précisément un devenir-peuple. Pour qu'un peuple maintienne sa puissance révolutionnaire, il ne peut pas devenir majeur, il

doit rester mineur ou tiers, car ce n'est entant que tiercéité que le peuple continu à avoir besoin de s'inventer, sans arriver jamais à une totalité close. Autrement dit, vu que le peuple n'est pas encore une "communauté", une "unité comme une", il continuer à devenir peuple, mouvement plural d'haute intensité qui ne se laisse pas unifier.

Ce peuple, dans la mesure de sa puissance révolutionnaire n'est jamais un peuple présent, il est toujours un *peuple à venir* (AGAMBEN, 1990), c'est-à-dire un peuple qui vient, qui ne cesse pas de venir et de devenir, qui va devenir peuple, *mais qui ne l'est encore*. Nous touchons ici la dimension du futur, de l'avenir, de ce qui vira, en ce qui concerne le problème politique et artistique de l'invention d'un peuple. L'imagination de l'artiste, surtout la capacité d'engendrer des images du cinéaste, joue un rôle très important dans l'invention d'un peuple, comme l'œuvre de Glauber Rocha en donne l'exemple.

#### 4 DETERRITORIALISATION ET VIOLENCE ARCHAÏQUE

Une des exigences de l'invention d'un peuple est la création d'un espace, un territoire qui doit être démarqué, une scène, un certain cadre et un certain plan, qui doit s'organiser pour que l'action de création, l'invention puisse se passer. Dans ce contexte, c'est intéressant de se référer à un des chefs d'œuvres de Glauber (1964), notamment *Deus e o diabo na terra do sol*. Celui-là est le film qui donne une projection internationale à son réalisateur et, en grande mesure, au cinéma brésilien dans son ensemble. Enregistré en 1964, le film a été présenté dans le Festival de Cannes où il n'a pas gagné le Grand Prix, mais l'énorme accueil de la presse. Par la suite, le film a été considéré le point de départ d'un important mouvement cinématographique brésilien, le *Cinema Novo*<sup>8</sup>.

*Deus e o diabo na terra do sol* est un film d'extrêmes, un film comme seulement un film brésilien pourrait être, c'est-à-dire un mélange extrême, une confusion sans limites, la machine la plus développée opérée par la main moins habile, image qui veut penser, qui ne peut pas, qui pousse à penser, qui repousse à penser. On ne l'explique pas, plutôt, on reste dans le pli, mais on y peut tout voir quand même.

---

<sup>8</sup> Outre Glauber Rocha, les principaux représentants du *Cinema Novo* sont Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Carlos Diegues (VIANY, 2010).

La séquence initiale de *Deus e o diabo na terra do sol* présente un espace, à savoir, le “*sertão*”, région désertique à l’intérieur du territoire brésilien, où la vie est quasiment impossible et précisément pour cela a été laissée à côté par le colonisateur. En tout cas, la vie s’y produit et reproduit. Le *sertão* rend possible le surgissement d’un homme aussi désertique que son espace vital, un seul homme, isolé, éloigné de tous les rapports humains, mais qui dans le film prend la place d’un grain de peuple. Ainsi, le film reprend comme scénario un territoire dont la démarcation a été plutôt imposée que conquise, territoire fondé par le colonisateur, tout en le donnant un sens nouveau.

Certes, cela renvoi à un thème très cher pour la philosophie de la différence de Deleuze, à savoir le double mouvement géopolitique de territorialisation et de déterritorialisation (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Aucune territorialisation ne se passe sans une déterritorialisation simultanée. L’inverse est aussi vrai. Déterritorialiser ne veut donc pas dire trouver un autre espace libéré de toute territorialité. Ce ne veut pas dire non plus retrouver l’espace originaire où on pourrait arriver enfin à une forme de vie “authentique” ou “désaliénée”. Déterritorialiser fait référence plutôt à l’effort d’opérer une nouvelle démarcation dans un espace déjà établi, ré-signifier un cadre déjà donné, bouleverser leurs frontières, tout en les faisant bouger, sans proprement éliminer le territoire qui était donné.

Ainsi, si l’on peut dire que la territorialisation, entant qu’expression d’une puissance, est un coup de force, dont on ne peut jamais enlever complètement la violence, il faut dire que le mouvement inverse, celui de la déterritorialisation est aussi un *geste de violence*. Pour inventer un peuple, le cinéma politique moderne du tiers-monde doit être capable de pratiquer de cette sorte de violence, une violence inventive, institutrice, fondante, celle d’un geste que, dans le contre-courant d’une violence oppressive ou répressive, comme celles du capitalisme et de l’État, peut mettre en place une déterritorialisation effective. Poussé par les injonctions du marché, de l’industrie culturelle, mené parfois à oblitérer la réalité et à la rendre trop facile, le cinéaste trouve dans le geste agressif sa seule façon de résister. Son geste de résistance n’est pourtant pas une réaction, mais une action, une *image-action* (DELEUZE, 1983), un coup de force actif et créatif, inventeur d’un peuple.

On peut penser donc l'esthétique glauberienne comme une expression de cette *violence fondante*, comme ré-signification cinématographique de la violence subie par le peuple colonisé qui a accouché ce cinéaste qui est Glauber. Selon Deleuze (1985, p. 285),

dans l'œuvre de Glauber Rocha, les mythes du peuple, prophétisme et banditisme, sont l'envers archaïque de la violence capitaliste, comme si le peuple retournait et redoublait contre soi-même, en un besoin d'adoration, la violence qu'il subit d'autre part.

Violence de la résistance, violence révolutionnaire, violence cinématographique, *Deus e o diabo na terra do sol* est alors une ré-signification des mythes et des prophéties introduites à force par le colonisateur, dans le territoire et sur le peuple qui deviennent, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, le Brésil. On peut dire que les origines de ce peuple se trouvent dans l'acte de violence du colonisateur qui ne s'est pas servi du mythe chrétien pour fonder un nouveau peuple, mais comme un instrument de l'exploitation et de colonisation, conformément aux intérêts de l'expansion du mercantilisme à l'âge des Grandes Navigations. En revanche, le même geste de violence destructeur du mode de vie précoloniale, l'introjection du mythe, est ré-signifié dans le cinéma de Glauber et devient un *geste archaïque de violence*, un geste fondateur. Les mythes et les prophéties coloniales sont ainsi ré-agencés de manière à devenir des outils d'une auto affirmation qui n'arrive pas à cacher son caractère contradictoire. Le titre du film, *Le dieu noir et le diable blond*, dénonce déjà plusieurs conflits, en quelque sorte synthétisés dans la confrontation entre blancs et noirs qui est renversée et réintroduite dans la dichotomie basique de la mythologie catholique, l'opposition entre Dieu et diable.

Dans *Deus e o diabo na terra do sol*, ce n'est pas possible de dire qui est bon et qui est mal, qui est juste et qui est injuste, qui est du côté de Dieu et qui est du côté du diable. Si chacun des personnages contient, ou essaie de contenir cette opposition fulminante, si chacun est à la fois dieu et diable, ce parce que cette crise mystique les traverse à la fois s'en intériorisant et s'en extériorisant. On pourrait dire que, dans ce film, Dieu et le diable sont en même temps dedans et dehors de tous. Le meilleur exemple de cela est un des personnages du film : Antonio das Mortes. En effet, il s'agit d'un personnage transversal, qui apparaît d'abord dans *Deus e o diabo e na terra do sol*, en un rôle de soutien, pour ensuite assumer la place du protagoniste dans *O santo guerreiro contra o dragão da maldade* (ROCHA,1969). Il de convient noter qu'Antonio das

Mortes est en même temps saint et guerrier, ce qu'on ne peut penser que comme une issue du frottement entre Dieu et diable qu'il porte à son intérieur et qui s'extériorise à chaque fois qu'il commet un assassinat. Antonio das Mortes est donc un personnage marqué par la *violence archaïque*, à laquelle Deleuze (1985, p. 285) se réfère.

La violence est une constante dans le cinéma de Glauber. Pour repérer son sens au-delà de *Deus e o diabo na terra do sol*, nous proposons un montage un peu bizarre mettant tout d'un coup une séquence d'un film de Glauber à côté d'un extrait d'un livre de Deleuze.

D'abord le film de Glauber (1967) : la séquence de *Terra em transe*, où le journaliste et poète Paulo Martins, qui est le protagoniste d'une histoire de convulsion interne d'un pays de l'Amérique Latine, déclenchée par la lutte sans aucune contrainte pour le pouvoir, ferme à force la bouche du peuple.

Et tout de suite l'extrait de Deleuze :

La prise de conscience est disqualifiée, soit parce qu'elle se fait en l'air, comme chez l'intellectuel, soit parce qu'elle est comprimée dans un creux comme chez Antonio das Mortes, seulement apte à saisir la juxtaposition des deux violences et la continuation de l'une par l'autre<sup>9</sup>.

Très probablement, Deleuze pensait au personnage Paulo Martins lorsqu'il a écrit sur la disqualification de la *prise de conscience*, ce qu'on pourrait attribuer au cinéma politique moderne en général. À cause de l'appropriation fasciste du cinéma et du cinéma-propagande aussi libéral, il faut que la prise de conscience ne soit pas trop simple et vite, mais problématisée, difficile et même interrompue<sup>10</sup>. L'image de Paulo Martins en fermant la bouche du peuple est un exemple de cette interruption de la prise de conscience. Il faut dire que Martins est en quelque sorte un alter-ego de Glauber. C'est le poète trop doué pour la politique et le politique trop doué pour la poésie. Un intellectuel en crise, qui constate l'impuissance des actions politiques et artistiques et qui arrive à les ridiculiser, en même temps que la prise de parole par le peuple devient aussi ridicule. Paradoxalement, à l'égard de rendre possible que le peuple s'invente, Martins le coupe la parole et pratique une violence qui ne peut point être fondante, car elle est, comme

---

<sup>9</sup> DELEUZE, 1985, p. 285.

<sup>10</sup> Cette interruption renvoie au concept de *Stillstand* de Walter Benjamin (1999).



Deleuze (1985, p. 285) l'affirme une simple continuation de la violence subie dans une violence nouvelle.

Or, la pragmatique de l'interruption, bien que puissante, certainement ne suffit pas pour créer un peuple. Pour le faire, il faudrait aller au-delà de la violence de l'arrêt, peut-être vers quelque chose qui n'est plus de la violence. Cependant, dans *Terra em transe*, Glauber ne se montre pas intéressé à aller au-delà de la violence. Plutôt, il fait entrer le monde entier dans un immense tourbillon de violences innombrables : violence archaïque, violence constitutive, violence de l'interruption, violence de l'invention, violence redoublée moyennant l'image, une fois sur les corps, l'autre à l'écran. Que reste-t-il alors d'autant de violence ? On peut le répondre avec Deleuze (1985, p. 285) :

Le plus grand cinéma d'agitation qu'on ait jamais fait : l'agitation ne découle plus d'une prise de conscience, mais consiste à tout *mettre en transe*, le peuple et ses maîtres, et la caméra même, tout pousser à l'aberration, pour faire communiquer les violences autant que pour faire passer l'affaire privée dans le politique et l'affaire politique dans le privé [...].

Il suffit de renvoyer au nom du film pour avoir une notion de cette agitation cinématographique : *Terra em transe*. Il faut accentuer que Deleuze a saisi parfaitement dans cet extrait le principe de fonctionnement du cinéma de Glauber, c'est-à-dire la stratégie glauberienne d'invention du peuple brésilien, qu'on peut dire consistait à *intensifier l'agitation populaire à travers une agitation cinématographique*. De cette manière, Deleuze a rendu philosophique ce que Glauber avait rendu cinématographique : l'agitation, une agitation qui fait à penser, une agitation qui résulte du *choc*.

Cette agitation fait penser, par exemple, à la *faim*, l'ébullition interne qui ne cesse pas de devenir externe, l'affaire le plus privé qui alors se passe dans l'espace le plus public : l'écran. D'ailleurs, le manifeste *Eztetyka da fome* le dit lucidement :

Pour l'observateur européen, les processus de création artistique du monde sous-développé ne l'intéressent que dans la mesure où ils satisfont leur nostalgie du primitivisme, et ce primitivisme se présente hybride, déguisé derrière des héritages tardifs du monde civilisé, mal comprises parce qu'imposées par le conditionnement colonialiste. (...) La faim latine, pour cela, n'est pas seulement un symptôme alarmant : c'est le nerf de sa propre société. Là, habite la tragique originalité du *Cinema Novo* devant le cinéma mondial : notre originalité est notre faim et notre plus grande misère est que cette faim [*fome*], en étant ressentie, n'est pas comprise (ROCHA, 2023).

Le cinéma de Glauber est un effort non pas pour comprendre la “*fome*”, mais pour l’exhiber au monde entier, avec ses conséquences plus extrêmes et aberrantes, dans des images-mouvements. Son enjeu est de faire ressortir du dedans plus intime de cette agitation totale, de ce mélange sans frein qui est la masse amorphe des Brésiliens, l’événement qui fonderait un peuple du Brésil. Et il était convaincu que l’invention du peuple brésilien ne serait possible que grâce à un événement explosif définissable comme une *révolution intérieure-extérieure*.

L’agitation ou la transe était en quelque sorte l’instrument de cette révolution. D’où le nouveau sujet du cinéma devient la *transe* : vu la crise, il faut mettre en transe, mettre la terre en transe, faire tout bouger dans l’accouplement plus rapide possible, pour inventer un peuple et enfin l’accoucher. Voilà le *choc* que la puissance glauberienne cherche à produire, ce choc qui fait tomber toutes les barrières, toutes les frontières entre le privé et le public, entre le dedans et le dehors, premier et tiers. On peut dire donc que la provocation qui avait fait image et lettre chez Glauber en 1965 dans *Estetyka da fome* est reprise par Deleuze en 1985 dans *L’Image-temps*.

## 5 LA FABULATION COLLECTIVE ET LA CRITIQUE AU MYTHE

Ce n’est pourtant pas la violence, la provocation, la polémique, la seule chose à retenir des films de Glauber, mais plutôt son caractère d’*image-action fondante*, d’*acte de parole* politique et plus spécifiquement d’*acte de fabulation*. Qu’est-ce que cette fabulation cinématographique glauberienne ?

D’abord, il faut considérer que la fabulation, comme Deleuze (1985, p. 314) l’explique, ne marque pas seulement le cinéma de Glauber. Bien au contraire, la fabulation est présente dans le cinéma politique moderne en général, tiers ou pas, étant un de ses attributs distinctifs. Le cinéma de Glauber n’est donc qu’un exemple particulier de cette puissance fabulatrice, mais il en est un des meilleurs. Brève vague nouvelle dans la mer du chaos, depuis le début, le “moi” de Glauber pousse à s’effacer rapidement. On dit qu’il aurait anticipé sa propre morte, dans l’année de 1963, lors du montage de *Deus e o diabo na terra do sol*, quand il avait 24 ans. À ce moment-là, il aurait dit : “Moi, je serais mort à 42” (ROCHA, 1997). Cela devient fait comme prévu, en 1981. En une

question, le point à mettre en perspective dans cette anecdote d'humeur douteuse est qui est ce "moi" qui à la foi fabule sur soi-même et sur l'auto-fabulation d'un peuple ?

On peut parler donc d'une sorte d'auto-fabulation découlant d'un besoin d'auto-affirmation, et même d'auto-adoration, un genre de "fétichisme de soi", étrangement lié à une sorte d'auto-immolation, que caractérisent enfin en même temps le peuple et le cinéaste qui assume la tâche de construire des moyens pour qu'il s'auto-invente. Ainsi, le portrait de Glauber se confond avec celui du peuple brésilien. Serait-il un "moi" capable de s'auto-fonder et en conséquence de fonder un peuple ? On ne peut dire oui qu'à condition qu'on ne pense pas ce "moi" comme un sujet ou individu privé. La capacité de raconter des histoires, de fabuler, de les rendre cinématographiques, d'inventer des mondes n'est aucunement réductible à une automystification solipsiste, car l'acte de parole de l'auteur qui se met vraiment en position de créer, c'est-à-dire la *fabulation* porte toujours un contenu politique qui se montre sous la forme de l'articulation d'un *agencement collectif d'énonciation*.

Pour le comprendre, il faut citer Deleuze (1985, p. 288) : "parce que le peuple manque, l'auteur est en situation de produire des énoncés déjà collectifs, qui sont comme les germes du peuple à venir, et dont la portée politique est immédiate et inévitable". Et le manque du peuple donne aux articulations et gesticulations de l'auteur un sens politique parce que, toujours en citant Deleuze (1985, p. 289), la

fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs*.

Revirant les partages entre privé et publique, dedans et dehors, premier et tiers, de temps en temps la figure de Glauber Rocha prononçait des énoncés collectifs, surtout à travers de ses films. Le plus connu de ces énoncés est, sans doute : "o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão"<sup>11</sup>. Pourtant, cet énoncé n'est pas de Glauber, il le répète simplement d'une autre manière. En effet, l'énoncé est probablement une élaboration d'Antonio Conselheiro<sup>12</sup>. Celui-ci a été un chef religieux millénariste, qui a commandé une résistance rustique et tenace aux successives offensives militaires de l'État brésilien,

---

<sup>11</sup> Littéralement : "Le *sertão* va virer mer et la mer va virer *sertão*".

<sup>12</sup> Représenté dans **Deus e o diabo na terra do sol** par l'illuminé Sebastião (ROCHA, 1964).

pendant l'appelée *guerre de Canudos* (1896-1897). Cette guerre a eu comme résultat le massacre de la quasi-totalité d'une communauté d'environ 15 mille personnes, dans une zone désertique et abandonnée à l'intérieur du nord-est du Brésil. On dit que, dans la bouche de la figure messianique du Conselheiro, l'énoncé collectif mentionné constituait une vraie prophétie, en acquérant des propriétés mystiques et miraculeuses. Pour cela, cette prophétie continue d'être répétée par le peuple du *sertão* même aujourd'hui.

Par rapport à cela, ce que Glauber a fait, en 1964, avec *Deus e o diabo na terra do sol*, a été la diffusion de la prophétie de Conselheiro et de tout l'imaginaire de l'"*western* brésilien", le *sertão*, le *cangaço*, la *caatinga*, aux plans national et international. En ce faisant, il est parvenu aussi à élargir le spectre du peuple qui croit à cette prophétie et qui en conséquence est en train de s'inventer, dans la mesure où il la répète comme telle, quoique toujours différemment.

C'est dans ce sens, que le "moi" d'un cinéaste peut fonctionner comme un *catalyseur* capable d'opérer la synthèse des forces anonymes, des désirs insatisfaits, des exigences inconscientes de son peuple. Au cinéma, il peut lui donner de l'image et du son, mais pour le faire, il faut que le peuple ne soit pas visé comme un objet discriminable, à l'instar de ce qui se passe dans le documentaire ethnologique. Une autre voie s'ouvre lorsqu'au regard du cinéaste le peuple devient sujet aussi capable de raconter objectivement son histoire que de la *fictionner*. Le cinéaste trouve alors des "intercesseurs" (DELEUZE, 1985, p. 289 ; DELEUZE, 1990) parmi le peuple, des collaborateurs avec lesquels il peut collaborer pour un travail d'auto-invention, qui n'appartient pas à lui ni à personne en particulier, car il constitue le mouvement d'auto-invention de tout un peuple. On peut conclure que c'est entant qu'énonciation politique que la fabulation cinématographique de Glauber a contribué et contribue toujours pour l'invention de l'avenir du Brésil, ainsi que de l'Amérique Latine.

Les conclusions de Deleuze autour du cinéma de Glauber portent surtout sur sa *critique du mythe*. Dans ses films, Glauber n'analyse pas des mythes, il ne cherche ni leurs sens, ni leurs structures. Plutôt, il renvoie les mythes brésiliens à sa forme plus crue, archaïque, aux pulsions, la *faim*, la soif, le sexe, la vie, la mort, etc., dans une société tout à fait contemporaine. En ce qui concerne la démarche critique du mythe ou le "contre-mythe" chez Glauber, Deleuze (1985, p. 289-90) dit :

Sa critique interne allait d'abord dégager sous le mythe un actuel vécu qui serait comme l'intolérable, l'invivable, l'impossibilité de vivre maintenant dans "cette société" ("*Le Dieu noir et le diable blond*", "*Terre en transe*") ; il s'agissait ensuite d'arracher à l'invivable un acte de fabulation qui ne serait pas un retour au mythe, mais une production d'énoncés collectifs capable d'élever la misère à une étrange positivité, l'invention d'un peuple ("*Antonio das Mortes*", "*Le lion à sept têtes*", "*Têtes coupées*"). La transe, la mise en transe est une transition, un passage, à travers l'idéologie du colonisateur, les mythes du colonisé, les discours de l'intellectuel. L'auteur met en transe les parties, pour contribuer à l'invention de son peuple qui, seul, peut constituer l'ensemble.

Ainsi, la démarche contre-coloniale du cinéma de Glauber consiste, d'abord, dans la violence d'une promenade schizophrénique par le mythe, par l'idéologie et par la critique. Le pas suivant est un acte collectif de fabulation qui est, à proprement dire, l'invention d'un peuple non colonisé. Dans ce contexte, la fonction que le cinéma de Glauber assume est de créer des conditions de possibilité, ou encore un milieu, où cette fabulation collective puisse s'articuler. Or, ses films laissent bien clairs qu'à son avis, ce milieu propice à l'invention des peuples est la *transe*. La formule générale de la fabulation glauberienne serait donc : *mettre tout le monde en transe, pour accoucher un peuple*.

À l'égard de la nature collective de la fabulation des peuples, Deleuze (1985, p. 291) arrive à une pertinente conclusion générale dans ces mots :

L'acte de parole a plusieurs têtes, et, petit à petit, plante les éléments d'un peuple à venir comme le discours indirect libre de l'Afrique sur elle-même, sur l'Amérique ou sur Paris. En règle générale, le cinéma du tiers-monde a cet objet : la transe ou la crise, constituer un agencement qui réunisse des parties réelles, pour leur faire produire des énoncés collectifs comme la préfiguration du peuple qui manque [...].

C'est ainsi que le cinéma de Glauber et le cinéma du tiers-monde ont assumé la tâche de rendre possible la production de fabulations partagées qui offrent une figure préliminaire du peuple à venir. Ils ont ouvert donc une voie étroite, puisqu'elle présuppose l'engagement de tout le collectif, pour aller au-delà du nihilisme.

Cependant, est-ce que le cinéma tiers a effectivement rendu possible de dépassement du nihilisme ? Le nihilisme, n'est-il pas à la porte, comme toujours ? Et les mythes, ne sont-ils pas tous là pour nous harceler ? Avons-nous *en quoi* croire, pouvons-nous réellement *croire à nouveau* ? Est-ce que le Brésil est devenu un peuple grâce au *Cinema Novo* ? Un demi-siècle plus tard, est-ce que cette voie est encore prometteuse ?

Il nous semble que toutes ces questions se répondent par la négative et que donc le cinéma tiers a échoué dans ses propos. Cela n'est pourtant pas de raison pour le jeter à la poubelle. Tout au contraire, le cinéma tiers est ému par la tâche de faire venir un peuple, d'activer un devenir, de déclencher un événement. Une telle tâche est, par définition, *inactuelle*. Dans l'exécution de cette tâche différents cinéastes du tiers-monde, dont Glauber, ont produit des outils et de moyens d'importance aussi inactuelle : c'est le cas du *choc*, de l'*agitation* et de la *transe*. Non pas ces outils, mais ce qu'ils ont produit a échoué. Or, il faut apprendre donc à s'approprier de moyens de production, aussi et surtout si les produits sont des énoncés collectifs. Aujourd'hui, est-ce qu'il est possible d'employer les mêmes outils pour arriver à d'autres résultats ? Nous le pensons. On réussira enfin ? La réponse n'appartient qu'à l'avenir. En attendant, la résistance est possible.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. **La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque.** Paris : Seuil, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften. Tome II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge.** Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- CHAPLIN, Charlie. **Modern times.** Los Angeles : United Artists, 1936.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux.** Paris : Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Kafka. Pour une littérature mineure.** Paris : Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1. L'Image-mouvement.** Paris : Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Cinéma 2. L'Image-temps.** Paris : Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Pourparlers. 1972-1990.** Paris : Minuit, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. **Bronenosets Potyomki.** Moscou : Goskino, 1925.
- GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha : violence révolutionnaire et violence nomade.* **Cités**, Paris, n° 40, p. 87-96, 2009. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-cites-2009-4-page-87.htm>>. Consulté le : 31 jul. 2023.
- GRIFFITH, David. **The birth of a nation.** Los Angeles : Epoch Producing Co., 1915.
- MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, philosophie et cinéma.** Paris : Vrin, 2008.
- MOTA, Thiago. **Verdade e poder: perspectivismo e agonística em Nietzsche.** Chisinau : Novas Edições Acadêmicas, 2021.
- MURNEAU, Friedrich. **Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens.** Berlin : Prana Film, 1922.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Kritische Studienausgabe. Tome V.** Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1980.
- \_\_\_\_\_. **La volonté de puissance. Tome I.** Paris : Gallimard, 1995.

- PEIRCE, Charles. **Écrits sur le signe**. Paris : Seuil, 1978.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Triumph des Willens**. Berlin: Universum Film AG, 1934.
- ROCHA, Glauber. **Cabezas cortadas**. Rio de Janeiro : Embracem, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Eztetika da fome**. Hambre – espacio cine experimental. Disponible en : <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome>>. Consulté le : 31 jul. 2023.
- \_\_\_\_\_. **O santo guerreiro contra o dragão da maldade**. Rio de Janeiro : Mapa Filmes, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Terra em transe**. Rio de Janeiro : Mapa Filmes, 1967.
- ROSSELINI, Roberto. **Germania, anno zero**. Roma: G.D.B. Film, 1948
- VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- ZOURABICHVILI, François. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris : Ellipses, 2003.