

Messianisme et image dialectique au cinéma

RENATO SILVA GUIMARAES

Université Paris 1- Panthéon Sorbonne (France)

Abstract

Messianisme et Image Dialectique au Cinéma Le caractère éminemment historique de l'image, où l'expérience historique se fait par des images qui sont à son tour chargées d'histoire nous amène à une vision messianique de l'image cinématographique de Guy Debord à Godard (Agamben, 1998). Ce cinéma s'oriente vers une révélation finale qu'est la Révolution, la transformation sociale. Glauber Rocha autre cinéaste de l'image dialectique, partage également cette perspective messianique, ses films sont révélateurs à la fois de l'oscillation entre le marxisme existentiel, le messianisme vécu et la perte de la vision rédemptrice. On développera autour de ce thème, à l'aide de la sémiotique, quelques considérations sur la création des signes par le cinéma et à partir de la question de l'intelligibilité dialectique de l'homme chez Sartre, pour que l'agir de l'homme, sa praxis, s'inscrit dans un but, tenter ainsi de comprendre l'image dialectique. D'après Sartre, l'homme est créateur des signes qu'on ne peut saisir qu'à partir de la compréhension du « dépassement », car toute action humaine est chargée et de présent et d'avenir (Theodor Schwarz, 1990). Quel est donc le statut de l'image dans la création de ce dépassement? L'image dialectique rend-il visible l'invisible Salut Révolutionnaire? On mettra en examen le caractère messianique de l'image cinématographique.

L'objectif de cette communication est d'introduire une brève réflexion sur les fondements de la poétique du discours cinématographique de Glauber Rocha, s'appuyant sur son dernier film **L'Age de la Terre** (1980). Ce film vise à totaliser à la fois l'histoire du monde et l'histoire brésilienne, dans un mouvement allant du passé au présent, par des sauts et ruptures. Un projet ambitieux qui réunit un ensemble des mythes venant des trois différentes cultures qui forment le Brésil, les cultures amérindiennes, africaines et européennes, autour d'un appel messianique. Défini par Glauber comme : « une vie du Christ à travers les villes de Bahia, Brasilya et Rio. Mais la vie du Christ selon l'Apocalypse, et c'est donc une version politique des 4 Cavaliers de l'Apocalypse : un marginal (Jece Valadão, Bahia) un prophète Noir (Antonio Pitanga à Brazilya) un bandit dans les *favelas* de Rio (Geraldo Del Rey) et un militaire (Tarcisio Meira) dans le Carnaval de Rio... ». Le réalisateur brésilien chef de file du mouvement du Cinema Novo a cru réaliser avec **L'Age de la Terre** une révolution esthétique. Quel était le sens de cette révolution? Pour répondre à cette question, il faut d'abord saisir le sens de sa « stratégie » qui a comme projet un cinéma comme *praxis* libérateur.

Nous pouvons dans un premier moment mettre en évidence deux sens: d'une part, il y a la récupération du marxisme, par la création d'un moment de suspension et de rupture, pour rompre avec la téléologie, visant trouver une nouvelle forme de démocratie. Glauber Rocha dans son monologue à l'intérieur du film dit: « n'est pas socialiste, ni communiste, ni capitalisme ». D'autre part il y a l'envie de projeter l'image cinématographique comme une pièce dont on doit devenir les acteurs. Il veut donner au présent quelque chose qui a déjà été (le mythe), déconstruisant la temporalité et le rapport du spectateur à cette image. Le cinémascope au service d'une image qui est chargée de mouvement au sens hégélien où, « dans le mouvement, l'espace se pose temporellement et le temps se pose spatialement ». Le réalisateur brésilien a l'ambition de mettre en images la totalisation du mouvement historique, le cinéma plus qu'un moyen d'analyse ou réflexion d'une société donnée qui passe au stade d'expérience pratique.

Comment se fonde cette expérience de l'image cinématographique ? Quelle est donc cette expérience de la suspension de l'attente, de la temporalité, et du rapport à l'événement? Par le messianisme, qui n'est pas seulement d'inspiration judéo-chrétienne mais aussi amérindienne. Ces deux formes de messianisme sont représentées de manière syncrétique dans le film **L'Age de la Terre** (1980).

On a d'un côté le messianisme tupi-guarani à travers le mythe de La Terre Sans Mal qui donne la clé pour comprendre le passage du mythe à la réalité, ou d'une réalité mythique qui doit être vécue. Les prophètes et les chamanes (nommé Pagé, celui qui détient l'autorité à la fois religieuse et profane) occupent une place importante dans l'organisation religieuse et politique de ces sociétés amérindiennes. Il suffisait d'un simple rêve, ou d'un signal indiquant la possibilité d'une catastrophe pour qui le chef religieux incite son groupe à partir en exode à la recherche du paradis mythologique. Il est intéressant de noter que cette forme de messianisme implique une participation de la communauté par des rites, des danses, où il faut faire « acte » pour atteindre cette terre sans mal, « Alfred Métraux a pu dire que pour le messie guarani, le mythe est une pièce de théâtre dont ils seraient les acteurs. » (Métraux apud de Queiroz 1968 : 269).

La culture amérindienne est une des bases de l'esthétique de Glauber Rocha. Il hérite du Mouvement *Anthropophage*, courant littéraire et artistique qui apparaît au Brésil dans les années 1920, et que se positionne dans la critique radicale de l'homme civilisé se situant dans

la tradition du discours esthétique lié au politique. La transformation esthétique du rituel cannibale Tupinamba (tribu Tupi-Guarani) en technique de *dépassement* avec un discours placé sur tous les fronts : « La descente anthropophage n'est pas une révolution littéraire. Ni sociale. Ni politique. Ni religieuse. Elle est tout cela à la fois... » (Andrade 1992 : 267). Pour Rocha, l'art cinématographique doit être action totalisante. Il rejoint l'idée d'un corps qui doit être engagé, comme dans le mythe de La Terre Sans Mal, il est nécessaire de « vivre » le mythe.

La deuxième forme de messianisme est d'inspiration pleinement chrétienne. Au Brésil cette idée d'histoire messianique qui se définit par l'histoire d'un Salut a son exemple le plus important dans un mouvement qui évoquait le surnaturel mais de réalisation profane, dont la figure centrale a été le prophète et le chef religieux Antonio Conselheiro (Le Conseiller). Vers les années 1893 il a fondé une communauté dans la ferme de Canudos. Cité qui avait provoqué l'exode des quelques dizaines de milliers des personnes, Canudos était le mythe vivant de la nouvelle Jérusalem. Elle est à la fois symbole tragique et mouvement subversif. Cette cité où a régné la justice fonctionnait de manière similaire aux cités imaginées par le socialisme utopique et était complètement détruite par l'armée brésilienne.

Au Brésil il y a eu une très grande diversité de mouvement messianique. Comme a bien souligné Roger Bastide, ces mouvements avaient comme caractéristique principalement l'envie de restructurations du groupe social, reconstruire la société pour créer une fête joyeuse. Selon Bastide : « le messianisme y apparaît non comme une Apocalypse, mais comme une conquête de la joie ; il est – en opposition au catholicisme du littoral que les prédicateurs veulent imposer aux paysans, catholicisme dogmatique, moral et puritain, la volonté de faire de la vie quotidienne une Fête perpétuelle, une fête catholique certes, mais une fête seulement, avec ses processions, ses tournois et ses chants. » (Bastide apud de Queiroz 1968 : VIII)

Tant le messianisme amérindien comme le messianisme d'origine judéo-chrétienne bien que très éloignés l'un de l'autre, représentant un moment de basculement, ou rupture à la recherche d'une nouvelle ère. Au-delà de la connotation religieuse qui puisse avoir cette attente du Salut, chamanique ou chrétienne, le messianisme noue la temporalité humaine en une modalité du suspens générateur d'une *praxis*.

Giorgio Agamben dans son article, « Le cinéma de Guy Debord », fait l'analyse du cinéma et de la stratégie compositionnelle de Guy Debord. Le philosophe italien défend l'idée du messianisme comme basculement et accomplissement eschatologique et pour cela il voit justement tout l'intérêt de sa réactualisation.

En mettant en relation Debord et Godard, Agamben nous aide à revoir le statut de l'image cinématographique et à questionner sur sa *praxis* comme résistance et à l'appel révolutionnaire. Agamben fait un rapprochement entre le film **In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni** (1978) de Guy Debord et le Godard des **Histoires du Cinéma** (1988 et 1998) en ce qui concerne le montage. Le montage serait ainsi le procédé qui pouvait restituer *ce qui a été* par l'image à travers l'arrêt et la répétition. C'est par le montage, « la modalité du suspens, du basculement » que se révèle justement le caractère messianique de l'image. Guy Debord selon le philosophe italien choisit le cinéma comme moyen créatif parce que image et histoire sont étroitement liées, « l'expérience historique se fait par l'image, et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire » (Agamben 1998 : 89). Pour Agamben, le messianisme est une tentative de résister à toute clôture définitive de l'histoire.

L'analyse allégorique de Walter Benjamin du *Angelus Novus* de Paul Klee nous révèle justement ce conflit de la restitution de *ce qui a été* et le rapport entre image et histoire. L'ange est poussé vers l'avenir auquel il tourne le dos, une sorte de mortification de l'eschatologie par la téléologie (Löwy, Michael 2001 : 71). L'ange est prisonnier du conflit entre messianisme et sécularisation. Glauber Rocha va d'une certaine manière produire un discours tentant de sauver le marxisme de cette sécularisation et de sa mortification par la téléologie. Glauber Rocha se rapproche de Guy Debord et avant Godard des **Histories** exposer l'importance du paradigme du montage pour atteindre ce résultat. Le cinéma de Glauber Rocha plus que celui de Guy Debord est révélateur de ce caractère messianique de l'image pour des questions anthropologiques et sociales.

Le réalisateur brésilien voit dans le christianisme un mouvement d'autodépassement, parce qu'il fait la conversion de la Torah en Évangile, du Logos dans la Chair et de la Polis dans la Cité de Dieu. Cette logique de conversion et d'autodépassement sert de modèle à la *praxis* révolutionnaire et à la création esthétique. D'un film à l'autre il y a une constante rénovation esthétique où l'homme est un créateur des signes qu'on ne peut comprendre qu'à partir de la compréhension du « dépassement », car toute action humaine est chargée à la fois de passé et d'avenir. Elle est dialectique.

Glauber Rocha a surtout voulu avec cette image messianique pousser le questionnement de la puissance de l'objectivité du jugement objectif. La *praxis* artistique est un mouvement dialectique qui englobe un geste ontologique et historique où l'image cinématographique en tant que transcription de la métaphore du social s'est fait expérience de la temporalité, de l'attente et du rapport à l'événement. Cette image chargée de passé et d'avenir à travers son réseau de subjectivités agissantes révèle ainsi son caractère éminemment historique et messianique.

BIBLIOGRAPHIE :

- Agamben, Giorgio (2004) : *Image et mémoire – Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Coll. Arts & Esthétique. Editeur : DDB
- Andrade, Oswald de (1992) : *Anthropophagies* – Flammarion, Paris
- De Queiroz, Maria Isaura Pereira (1968) : *Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles – Histoire et ethnologie des mouvements messianiques*. Editions anthrapos, Paris.
- Löwy, Michael (2001) : *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie – Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*. PUF, Paris