

**LA JUNGLE DE FERREIRA DE CASTRO SUR GRAND
ÉCRAN (PAR LEONEL VIEIRA). RÉFLEXIONS À PARTIR
DE L'ŒUVRE *LE CINÉMA OU L'HOMME IMAGINAIRE*
D'EDGAR MORIN**

Daniela Monteiro da Fonseca (UTAD / CECS)

Natália de Sousa Amarante (UTAD / CEL)

RÉSUMÉ

Publié dans les années 30, *La Jungle* de Ferreira de Castro est l'un des dix romans les plus lus au monde. Adapté au cinéma en 2002 par le réalisateur Leonel Vieira, cette œuvre raconte la vie d'Alberto, un jeune monarchiste portugais qui se retrouve exilé dans la jungle amazonienne, pleine de dangers, de beauté et de défis pour ceux qui ont quitté le Portugal en quête d'un avenir différent. Après avoir exposé brièvement le début du roman, cet article vise à étudier, en se basant sur l'œuvre d'Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, comment le cinéma a-t-il changé la réalité et aussi les œuvres de fiction, dans ce cas en particulier, à partir de l'exemple de *La Jungle*.

Le but est de découvrir la partie hollywoodienne du roman de Ferreira de Castro, à travers l'objectif de la caméra du cinéaste Leonel Vieira, en gardant à l'esprit que de nombreux passages écrits dans le roman ont été modifiés par l'intrigue du film. Comme nous avons pu voir avec la prétendue consommation charnelle du protagoniste, ou avec la création d'un nouveau personnage (Velasco), dans le film, pour satisfaire les conceptions de la coproduction des trois pays impliqués dans le projet: le Portugal, l'Espagne et le Brésil, pour ne citer que quelques exemples.

La méthodologie utilisée dans l'article privilégie l'utilisation de techniques qualitatives visant à croiser les sources et l'analyse documentaire des œuvres en question, en établissant un parallèle avec le film du réalisateur portugais.

Ainsi, après cette exposition, une question initiale est proposée qui guidera cette réflexion: “*Quelles sont les différences entre le film “La Jungle” de Leonel Vieira et l'œuvre littéraire de Ferreira de Castro qui lui a donné naissance?*”

Mots-clés: Cinéma; *La Jungle*; Ferreira de Castro; Morin.

RESUMO

Publicado na década de 30, *A Selva*, de Ferreira de Castro, é um dos dez romances mais lidos em todo o mundo. Adaptado para o cinema em 2002 pelo realizador Leonel Vieira, conta a história de Alberto, um jovem monárquico português que se vê exilado na selva amazónica, repleta de perigos, belezas e desafios para aqueles que deixaram

Portugal em busca de um futuro diferente. Após uma breve apresentação do início do romance, este artigo pretende estudar, com base na obra de Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, como o cinema alterou a realidade e também as obras de ficção, neste caso em particular, utilizando o exemplo de *A Selva*.

O objetivo é descobrir a parte hollywoodesca do romance de Ferreira de Castro, através da lente da câmara do cineasta Leonel Vieira, tendo em conta que muitas passagens escritas no romance foram alteradas pelo enredo do filme, como se verificou com a suposta consumação carnal do protagonista, ou com a criação de uma nova personagem (Velasco) no filme, para satisfazer as conceções de coprodução dos três países envolvidos no projeto: Portugal, Espanha e Brasil, para citar apenas alguns exemplos.

A metodologia utilizada no artigo privilegia o uso de técnicas qualitativas que visam o cruzamento de fontes e a análise documental das obras em questão, estabelecendo um paralelo com o filme do realizador português.

Assim, na sequência desta exposição, propõe-se uma questão inicial que orientará esta reflexão: “Quais as diferenças entre o filme ‘A Selva’ de Leonel Vieira e a obra literária de Ferreira de Castro que lhe deu origem?”

Palavras-chave: Cinema; A Selva; Ferreira de Castro; Morin.

Recebido em 7 de julho de 2023

Aceite em 15 de dezembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i8.450>

Introduction

Cet article répond à un projet initial d’analyse de Ferreira de Castro (écrivain) du point de vue de Leonel Vieira (cinéaste), sous le regard d’Edgar Morin (philosophe). Avant de procéder à une description plus approfondie de la recherche, on prétend répondre à trois questions essentielles: Pourquoi Ferreira de Castro? Pourquoi Leonel Vieira? Et pourquoi Edgar Morin?

La réponse à la première question est simple à analyser: Ferreira de Castro transmet, comme peu d’autres, une vision humaniste de l’être humain (Coelho 2007). Il y a un peu de Gorki en lui, comme Afrânio Peixoto a pu le mentionner en 1935 dans la préface de la première édition brésilienne de *La Jungle*: “Ferreira de Castro est un Gorki transplanté en Amérique”. Comme si cela ne suffisait pas, on pourrait citer son œuvre consacrée aux thèmes de la pauvreté, de la clandestinité, de la contrebande et de la lutte des syndicats, pour comprendre que les préoccupations de l’écrivain étaient très proches des thèmes sociaux les plus conflictuels, si souvent analysés par les écrivains russes de l’époque.

S’il est possible d’admettre que Ferreira de Castro se nourrit du peuple et lui offre son travail, il n’est pas moins correct de proposer que, dans le cinéma, Leonel Vieira cherche à remplir le même *desideratum*. Il est un des réalisateurs portugais qui a le plus réconcilié le cinéma avec le grand public, établissant des records d’audience à chaque sortie d’un de ses films.

Enfin, Edgar Morin apparaît dans ce travail parce que son ouvrage classique sur le cinéma nous aide à réfléchir sur ses vertus et ses défauts, dans une lecture critique et pertinente, nous permettant d’interpréter, dans ce texte, et de manière plus réfléchie, le passage du livre au film, aidant à la compréhension de l’œuvre présentée dans *La Jungle*, d’après le roman et l’adaptation cinématographique qui s’en est suivie.

Ce texte est donc divisé en trois étapes: la première partie réfléchit aux différences entre le roman et le film; la deuxième partie démontre ces différences à la lumière de Morin; la troisième partie propose un espace de conclusions, où l’on essaie de synthétiser et de réfléchir au chemin parcouru.

1. Le film et le livre: principales différences

Il existe un certain nombre de différences entre le livre et le film qu’il est pertinent d’énumérer et qui, en termes opérationnels, sont désignées comme suit: 1.1) L’(in)fidélité des personnages; 1.2) L’(in)fidélité de l’intrigue; 1.3)

L'(im)possibilité du texte; 1.4) Le visage de la mort dans le film; 1.5) L'(in)transposition des peurs dans le film.

1.1. La (in)fidélité des personnages

Bien que le film respecte la plupart des personnages créés par l'auteur de *La Jungle*, dans certains cas, ils apparaissent de manière partielle ou physiquement différente des originaux, comme nous allons le voir. Dans le film de Leonel Vieira, plusieurs modifications ont été apportées par rapport à l'œuvre originale. L'une de ces premières altérations apparaît dans le personnage de Velasco qui remplace Balbino, le contremaître de la plantation de caoutchouc de Paraíso dans le roman. Le changement de nom de l'un des antagonistes résulte du fait que le film était une coproduction et, à ce titre, il devenait impératif d'intégrer des acteurs, espagnols et brésiliens, en plus des portugais (Coelho 2007: 113). L'échange ne se limite toutefois pas à un simple changement de nom. La description physique de Velasco est quelque peu différente de celle énoncée pour Balbino; cependant, le même registre de haine envers les Portugais est maintenu, comme cela est évident sur le grand écran et dans l'écriture de Ferreira de Castro: Firmino suivait et Balbino, le voyant, a répliqué:

Comment se fait-il que vous laissiez cet homme gâcher tous les bâtons? I... Ce n'est pas possible ! Il ne s'agit pas de couper une seringue ou autre, et il a eu le temps de le savoir ! Ces Portugais et ces Carcamanos, quand ils sont en ville et qu'ils ont besoin de nous, ils n'ont aucune honte et ils font semblant d'être doux pour qu'on les amène. Ils deviennent alors des coquins et sont aussi perfides que les surucucu (Castro 2016: 113).

Balbino n'est, cependant, pas le seul changement effectué par Leonel Vieira. Firmino, l'un des personnages les plus pertinents de *La Jungle*, avec lequel Alberto développe une relation fraternelle, apparaît physiquement mal caractérisé dans le film, malgré la qualité de l'acteur qui joue son rôle (Chico Diaz). Selon la description de Ferreira de Castro, Firmino était un cearense – mulâtre, de haute stature et aux longues jambes, avec des boucles, un pantalon retroussé, laissant apparaître une cicatrice sur son mollet. Cela est raconté dans l'œuvre, dans la première description du personnage: “Dis ça à Firmino, Caetano. Peu après, un homme mulâtre avec une grande cicatrice sur le mollet, que le pantalon retroussé laissait apparaître, se tenait à côté d'Alberto!” (Castro 2016: 83). Comme on peut le voir dans le film, l'acteur

qui joue Firmino est petit, a les yeux clairs et, malgré ses boucles, ses traits ne sont pas exactement ceux d’un mulâtre. Un autre aspect concernant l’(in)fidélité des personnages a trait à l’absence d’une composante psychologique d’Alberto. Si le rapprochement physique avec la marionnette est relativement bien réalisé, grâce au jeune acteur portugais Diogo Morgado, étant quelque peu similaire à ce qui a été décrit par Ferreira de Castro, dessinant un jeune homme de vingt-six ans, grand et mince, aux cheveux noirs et aux yeux “éteints, dénonçant une vie indolente”, la conception psychologique du personnage n’est pas aussi évidente. Dans le livre, de nombreux exemples de la lutte intérieure du protagoniste abondent, tout au long de son éternelle croisade, mais dans le film, cette lutte intérieure est peu explorée par le cinéaste.

Maria Adeláide Coelho y fait référence lorsqu’elle propose qu’il y a une “absence relative de la composante psychologique [qui] est compensée par l’accent mis sur la composante physique et concrète, évidente à travers l’introduction de certains détails – la perte de la valise, par exemple” (2007: 104).

Bien qu’il y ait plusieurs exemples de ce qui se passe, on se souvient d’un passage dans lequel Firmino explique au Portugais comment les Indiens pourraient attaquer la plantation de caoutchouc. L’écrivain propos: “Le cerveau d’Alberto était brûlant, son cœur palpitait sauvagement. Plus d’une fois, il crut voir le visage de l’ennemi se profiler parmi les feuillages et, à chaque nouveau sapopème, sa peur grandissait” (Castro 2016: 101). Avant même cet épisode, Ferreira de Castro décrit le cheminement mental du protagoniste lors du voyage qui le mènera dans la jungle amazonienne:

Sans avenir défini, laissé à la seule discrétion des circonstances, peut-être ne pourrait-il même pas revenir. Son épiderme s’est contracté sous la force du dégoût que lui inspirait ce pont crasseux. Il se sentait inadapté, étranger à cet endroit, presque ennemi des vies qui l’entouraient, apparemment oubliées de tout autre chose que les impositions du corps et adhérent, résignées, à toutes les contingences. Cela lui faisait mal, la facilité avec laquelle les autres recrues dormaient paisiblement d’un sommeil qui était, pour son égoïsme, presque un affront (Castro 2016: 44).

Un autre personnage qui ne correspond pas totalement à la description initiale du livre, à travers l’image de Leonel Vieira, est celui d’Agostinho. Dans le film, le rôle a été confié à Zé Dumont, un acteur confirmé, au teint foncé, aux yeux marrons, aux lèvres fines, de taille moyenne; dans le livre, ce personnage est décrit comme étant petit, cuivré, avec un “visage boudeur,

avec une grosse moustache sur des lèvres épaisses” (Castro 2016: 95).

Juca Tristão souffre également de la même vision partielle. Sa description physique, dans le livre, ne correspond pas totalement à l'image de l'acteur Cláudio Marzo, sélectionné pour jouer le rôle, son teint étant clair et non foncé comme le suggère le livre. Il est ainsi défini dans l'œuvre de Ferreira de Castro:

– C'est Simo Tristan”, a expliqué l'autre.

C'est son patron... De petite taille et au sang noir, grâce à des croisements successifs, ne laissant déjà entrevoir que son existence lointaine, le propriétaire du Paraíso, aux mains potelées où brillent des bagues, dissimule à peine, sous le sourire qui ouvre ses larges joues, le regard dur et énergique, désormais ombragé par le chapeau (Castro 2016: 78).

Et si la partie physique n'est qu'à moitié réalisée, la performance émotionnelle du film le montre également, car il semble n'y avoir qu'un seul Juca violent, sombre et maléfique. En effet, outre ce trait de caractère, il y a dans le film l'absence d'une autre version du personnage, dans laquelle il apparaît généreux et patient, notamment lors du retour de vacances de son fils (Coelho 2007: 111).

Ferreira de Castro nous fait connaître dans l'écriture un autre Juca dans les extraits où Juquinha rentre à la maison: “Juca Tristão s'est arrêté, avec bonhomie” (Castro 2016: 228); ailleurs aussi, l'agriculteur continue d'exprimer une autre attitude non représentée dans le film: “Souriant, de bonne humeur, Juca a repris la tête” (Castro 2016: 228). Alberto lui-même commençait parfois à l'observer d'une manière différente, comme dans l'épisode où il lui dit, presque à la fin du livre, qu'il doit retourner au Portugal et où il observe en lui la compréhension et la générosité inattendues envers son départ et sa dette.

Si l'infidélité des personnages semble facile à visualiser dans le film, il existe des altérations de l'intrigue qu'il convient également de souligner.

1.2. La (in)fidélité de l'intrigue

Dans ce deuxième point, des changements apparaissent dans l'adaptation du roman au grand écran, soit par la création de situations inexistantes, soit par l'altération des plans initiaux de l'œuvre. Voici quelques moments où le film n'a pas toujours suivi le livre, à commencer par la bagarre entre Alberto et l'un des passagers du voyage. Dans le film, Alberto se bat avec

un des passagers sur le chemin de la plantation de caoutchouc; dans le livre, il n’y a rien de tel, bien au contraire: il y a une sorte d’intensité psychologique dans laquelle le protagoniste est bouleversé par la façon dont il doit voyager dans des conditions misérables avec les autres passagers, dont certains ont été gentils avec lui. Toujours dans ce processus, il y a un autre épisode qu’il est important de rappeler: dans le film, Alberto se plaint à Velasco pendant le voyage parce qu’il n’a pas le droit de déjeuner avec la première classe; dans le livre, cela n’arrive jamais, ce qui existe est un conflit dérivé du fait que Velasco (Balbino) ne permet pas aux tapseurs de caoutchouc de débarquer pour aller en ville et Alberto a violé cette règle donnée par l’antagoniste.

Un autre point de différence entre le film et l’œuvre se reflète dans le voyage de Belém do Pará à Seringal Paraíso, si frappant dans le roman, et qui, au contraire, passe presque inaperçu dans le film, certainement en raison des conditions financières précédemment mentionnées. Coelho affirme à cet égard: “Les différences les plus frappantes résident dans le fait que l’adaptation cinématographique condense le voyage, ne permettant pas le suivi de la relation que, dans le roman, le protagoniste établit lentement avec l’espace, dans un processus privilégié par la description” (2007: 82).

Plus loin dans le roman, il y a aussi une description esthétique du paysage, déjà au milieu de la jungle amazonienne, qui n’est jamais entièrement compensée par le cinéma. Voyons la description:

Partout, il y avait un orchestre invisible, composé d’oiseaux qui trituraient différentes mélodies, qui se brisaient souvent en un rythme si doux que c’était presque le silence qu’Alberto avait vu la veille, mais maintenant plus vivant, plus animé et intégré à la splendeur du matin. De temps en temps, comme en alternance, montait par les narines, troublant l’odorat, une forte odeur d’humus brûlé, de troncs et de feuillages pourrissant dans le sol noir et humide ; ou bien errait, pendant de longs tronçons, un arôme de jardin inconnu, un parfum original et précieux tel que n’en ont jamais recueilli les flacons capricieux de France (Castro 2016: 96-97).

Cependant, concentrons-nous sur un autre point pertinent du film: l’exploration de la dimension érotique de Dona YáYá. Dans le film, il y a une exploration excessive de la dimension physique, sensuelle et passionnelle de Dona YáYá. En fait, dans le livre, l’expérience de la sensualité de Dona YáYá est entièrement réalisée par le protagoniste, et cette exploitation est visible dans plusieurs extraits de lutte interne, de possession et de contrition. Examinons les cas suivants:

Dans son obstination, Alberto avait l'habitude de regarder Dona Yáyá pendant qu'elle se baignait: La voir, la voir, la caresser du regard, la posséder du regard, puisqu'il n'avait pas le droit de l'avoir autrement! Puis, lorsqu'il prend conscience de ses actes, les récriminations reviennent, la culpabilité consume ses entrailles, tout comme la passion: "Je suis un misérable et un barbouilleur comme les autres" (Castro 2016: 197).

Ailleurs, le personnage principal s'interroge à nouveau sur sa propre exagération:

Alberto s'est levé, s'inclinant devant le sourire poli de Dona Yáyá. Cette présence l'a toujours troublé, l'obligeant à inventer mille prétextes pour porter son regard, dans une caresse fiévreuse, sur son corps automnal. Blanc comme son mari, Alberto connaissait déjà toutes ses lignes extérieures et la voyait même quand elle était absente ; il la voyait dans l'obscurité de la nuit, comme si un puissant projecteur éclairait ses pensées imaginaires et pleines de deuil. Il ne se récria pas devant l'obsession qui détruisait les scrupules, d'autant plus qu'il était vrai qu'il avait découvert un ami en M. Guerreiro (Castro 2016: 181).

En plus de l'exploration visuelle de la relation d'Alberto avec Dona Ya Ya est également mise en évidence dans le film. À l'écran, Alberto joue du piano et Dona Yáyá apprécie la musique, ce qui finit par rapprocher les deux personnages, jusqu'à la consommation de leur passion (Coelho 2007: 104). Dans le roman, Dona Yáyá aimait travailler la terre et exprimait le désir d'avoir un potager, désir qu'Alberto a aidé à réaliser. En effet, dans le roman de Ferreira de Castro, le Portugais ne consomme jamais sa passion pour Dona Yáyá, se rendant finalement compte qu'elle: "représentait [...], à ses yeux, la compagne invulnérable de l'ami qui manquait de fortes dévotions" (cité dans Coelho 2007: 104).

Coelho déclare en outre, dans le contexte:

Bien que dans le film la consommation sexuelle soit atteinte, l'approche de la question de la consommation du désir parvient à être plus intense dans le roman, d'abord parce qu'il lui consacre plus de temps narratif, ce qui entraîne un plus grand développement ; ensuite, à cause de toute la charge suggestive qui fait appel à l'intervention imaginative du lecteur (Coelho 2007: 104).

Comme proposé précédemment, au cinéma il y a aussi l'introduction de nouveaux événements, témoignant ici d'un combat entre Alberto et Velasco (Balbino) qui n'a jamais existé; Coelho propose:

À la fin de la bande, le protagoniste se voit accorder une importance que nous ne trouvons pas dans le roman. Au milieu d’une bagarre, Alberto finit par tuer Velasco, assumant ainsi, d’une certaine manière, le statut du héros qui vainc le méchant, une version plus cinématographique peut-être (2007: 104).

Un autre exemple de ce qui a été mentionné apparaît avec la destination finale d’Agostinho, qui est également changée du roman au film, et au lieu de la prison, comme une juste destination, suggérée par l’écrivain, Leonel Vieira lui donne une fin plus cruelle, avec Agostinho étant “trouvé par ses compagnons, pendu à un arbre et saignant à mort, après que ses organes génitaux aient été coupés (Coelho 2007: 124).

Il y a aussi, dans le plan final du film, une scène qui n’a jamais eu lieu, comme le souligne Coelho, réservant à Alberto l’aura du héros hollywoodien:

À la fin du film, le protagoniste se voit accorder une importance que l’on ne retrouve pas dans le roman. Au milieu d’un combat, Alberto finit par tuer Velasco, assumant ainsi, d’une certaine manière, le statut du héros qui vainc le méchant, une version plus cinématographique peut-être, mais qui ne nous semble pas si cohérente avec la vision du monde, non donnée à la violence, prônée par Ferreira de Castro (Coelho 2007: 105).

Si les modifications de l’intrigue sont déterminantes pour la conception d’un film susceptible de plaire au grand public, l’adaptation du texte aux nouvelles générations n’est pas moins pertinente. Nous pouvons identifier ici quelques exemples dans lesquels le texte lui-même est modifié afin de rechercher son destinataire le plus évident sur le grand écran. Il s’agit donc d’un nouvel élément identifié comme l’impossibilité du texte.

1.3. L’(im)possibilité du texte

En ce qui concerne ce point, il y a plusieurs situations où le texte apparaît altéré et hors de son cadre naturel, comme la situation où l’oncle du protagoniste apparaît en disant qu’il y a deux choses certaines dans la vie: “la mort et les impôts”.

A un autre endroit, le protagoniste mentionne également “les Portugais ne valent pas un clou”, un aspect que l’on ne retrouve pas dans l’œuvre. À la ligne suivante, Velasco poursuit: “Ils sont sans vergogne et se croient très courageux”, ce qui ne correspond pas non plus au texte littéral de l’œuvre.

Bien qu’il existe plusieurs exemples de changements dans le texte,

afin de le rendre plus attrayant et plus proche des générations actuelles, les exemples proposés ci-dessus servent le but recherché. Nous proposons donc maintenant une brève réflexion sur un thème quelque peu ignoré dans le film et très exploré dans le livre: la mort.

1.4. Le visage de la mort dans le film

La manière dont la mort est dépeinte dans le film est également distinctive: tantôt exagérée, tantôt adoucie. Le cinéaste semble avoir choisi différentes manières de traiter le sujet, en y ajoutant une sorte de morale particulière. Dans le premier cas, la mort de Lorenzo apparaît comme une erreur d'Agostinho et une précipitation des événements.

Dans le livre, Agostinho assassine le métis Lourenço, pour ne pas lui donner la main de sa fille, une fille de neuf ans, lui ouvrant: "la tête avec des coups de hachette et certainement pris dans la trahison [...]" (Coelho 2007: 167). Dans le film, il y a une sorte d'accident, au cours duquel Agostinho plante un couteau dans l'abdomen de Lourenço, et ce meurtre est adouci dans le film.

Et si le cinéaste a eu une certaine compassion initiale pour le tueur de caoutchouc, lui épargnant la description violente qu'en donne le livre, celle-ci est vite dissipée lorsqu'il propose la propre mort d'Agostinho de manière cruelle et moralisatrice.

Il existe une dernière différence pertinente entre le livre et le film qui mérite d'être soulignée, à savoir la manière dont les peurs de l'Amazonie ne sont pas transposées dans le film, alors qu'elles sont un facteur très pertinent dans le livre.

1.5. L'(in)transposition de la peur des serpents n'est pas reproduite dans le film.

Dans le film, la peur des dangers qu'Alberto a affronté dans l'intrigue et qui l'ont suivi à travers l'espace, à plusieurs reprises, est à peine visible. En plus des attaques des indiens, l'existence de jaguars et de serpents est soulignée par Ferreira de Castro mais n'est pas démontrée dans le film. Dans l'ouvrage, il est fait mention de ce qui suit:

Échappant à la peste, Alberto est allé dans la salle de bains, résolu à continuer à se laver sous cet abri. Il y avait un trou carré dans le sol, où l'on mettait la gourde et où l'on puisait l'eau pour la verser sur le corps. Alberto s'est assis et s'appêtait à y insérer l'une des bouteilles, mais il s'est soudain arrêté, les

yeux écarquillés d’observation. Deux serpents zigzaguaient dans l’eau et l’un d’eux, sentant une présence étrange, a levé à la surface sa tête aux petits yeux ronds et vifs. Les nerfs d’Alberto étaient mis à rude épreuve par le sentiment de dégoût, de peur et d’incompatibilité existentielle que lui procurait toujours la vue des serpents. L’abondance des serpents était l’une des terreurs de la jungle qui le dérangeait le plus. Il y en avait tant et tant, du long suricate blanchâtre jusqu’au petit serpent à sonnette dont la queue ressemble à un hochet, tous deux à la morsure mortelle, qu’Alberto n’avait pas encore fixé le nom de tous ; et, ignorant ceux qui blessaient sans danger pour la vie et ceux qui étaient venimeux, il les craignait tous également. (Castro 2016: 170).

Dans le film, il n’y a pas de présence visuelle ou trop effrayante de serpents, peut-être un élément trop *cliché* au cinéma, auquel le réalisateur n’a pas voulu prêter attention, même s’il s’agit de l’un des thèmes profonds de l’œuvre: la jungle qui enchantait et mordait, tout comme un serpent silencieux.

2. Le cinéma selon Morin

Le cinéma ou l’homme imaginaire ne propose pas une étude du cinéma en tant qu’art particulier, ni même du cinéma en tant qu’objet de l’industrie culturelle, mais il propose un compte-rendu anthropologique.

Pour Morin, la question la plus pertinente n’est pas de savoir s’il peut y avoir, ou non, une création originale dans le système capitaliste de type hollywoodien, mais de vérifier comment une production aussi standardisée, aussi soumise à la notion de produit, a, malgré tout, produit une quantité raisonnable de films admirables (Morin 1996: 130). A fin de mieux comprendre le travail de Morin, nous présentons un schéma capable de le résumer graphiquement.

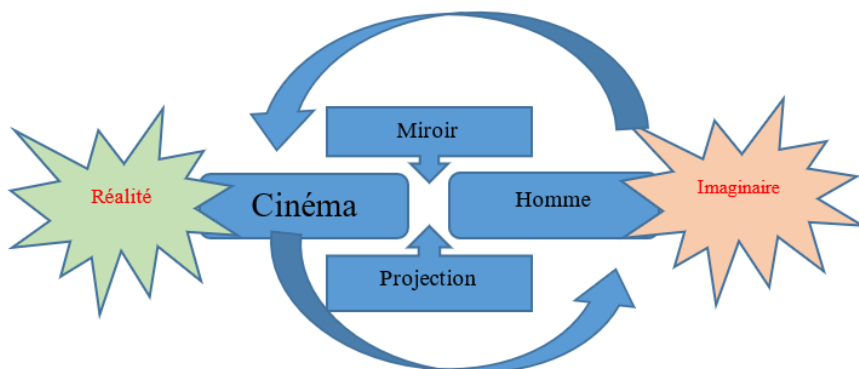


Schéma récapitulatif de l’œuvre d’Edgar Morin. Source: auteur propre

Morin a une double ambition avec le livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire*: l'étude de l'homme, à l'aide du cinéma; l'étude du cinéma, à l'aide de l'homme. Nous pouvons ainsi observer les deux directions de la *figure*: celle qui va du Cinéma à l'Homme (A); et celle qui va de l'Homme au Cinéma (B), à partir de deux équations métaphoriques: le miroir et la projection.

En ce qui concerne la première direction (A), nous considérerons la signification du Cinéma pour l'HOMME. Le cinéma apparaît comme *sujet* et l'homme comme *objet* sur lequel s'exerce une action, et par *miroir et projection* nous entendons les mécanismes d'action passive et active, respectivement. C'est ainsi qu'il est expliqué:

1. A travers l'*interface* MIROIR, le Cinéma est un produit créé à l'image de l'Homme, il est construit à partir des mêmes structures qui le constituent (sociales, politiques, idéologiques, culturelles, familiales, individuelles, collectives, travail, etc.), mais il est aussi construit avec ce qui est l'*imaginaire*, ce grand espace où se projettent l'autre, l'*alter ego* et aussi l'*ego alter*. En d'autres termes, c'est dans le cinéma que se recréent toutes les aspirations, les désirs, les besoins et les idéaux de l'être humain, dont l'ambition ultime sera toujours l'immortalité. Cela implique que le cinéma reflète non seulement l'image du réel, mais aussi celle du fantastique, du divin, du fantôme qui habite l'homme.

2. Par le *mécanisme de la PROJECTION* (de l'action sur...), le Cinéma ne se contente pas de restituer l'univers que l'Homme lui donne, mais il CREE, impose, et AMPLIFIE ce qu'il a reçu: l'imaginaire et le réel. *Comment?* En créant un langage distinct, où le regard humain est doté des pouvoirs de la machine. En fait, la caméra a mille et une potentialités pour mettre en valeur l'élément d'émotion. Puis, au fil du temps, des techniques ont été créées pour intensifier le récit par la dilatation du temps. Les angles et les cadrages ont commencé à soumettre les formes au mépris ou au dédain, à la passion ou à l'aversion, comme cela arrive surtout quand on utilise le gros plan. La musique elle-même a son effet affectif, qui représente un véritable catalogue d'états d'âme. Cela deviendra très clair dans *La Jungle*, de Leonel Vieira.

On pourrait dire que tout le danger réside dans cet axe de la relation CINEMA -> PROJECTION -> HOMME, non pas parce que le cinéma utilise le réel et l'imaginaire de l'homme, mais parce que ceux-ci s'*amplifient* et se *reproduisent*, de manière claire et astucieuse, lorsqu'ils sont construits dans un LANGAGE distinct, qui abolit l'espace et le temps banals; et ce langage

distinct se poursuit par la glorification du détail, de la figure humaine et des objets eux-mêmes; qui s’enorgueillit de mouvements de caméra variés et de plus en plus excentriques; et qui, enfin, amorce la suppression de l’histoire, surtout par le montage et d’autres techniques, avec des plans et des angles de vision, divers et variés.

Conduit jusqu’ici, on se rend compte à quel point le cinéma peut être à la fois déformation et trucage. Par exemple, le simple fait qu’il existe des images historiques ne signifie pas que le cinéma est un reflet de l’histoire (le Colisée de Rome a été (re)créé sur un ordinateur, dans le film “Le Gladiateur”).

Le film La Jungle amplifie également, à plusieurs moments, cette notion de réalité de l’œuvre, à partir du langage spécifique du cinéma: il suffit de se rappeler comment certains personnages ont été recréés: le choix du protagoniste a été, d’une certaine manière, critiqué, du fait que Diogo Morgado semble inadapté par son élégance et sa beauté d’ancien mannequin¹; le choix de Firmino pourrait également être, d’une certaine manière, critiqué, car il est un mulâtre aux yeux sombres et non aux yeux clairs comme l’acteur de l’intrigue; même la sensualité de Dona YáYá est utilisée dans le film², afin de capter l’attention du public.

Dans le second cas de lecture de la *figure 1*, nous voyons la relation en sens inverse, c’est-à-dire la relation Homme -> miroir -> Cinéma.

a) A travers la métaphore du MIROIR, l’Homme voit dans le Cinéma des contenus qui sont à la hauteur de sa réalité. Il peut se reconnaître dans le réel et dans l’imaginaire que lui offre le cinéma. En fait, c’est toujours dans cette capacité à montrer à la fois la réalité et le rêve que s’est épanouie l’originalité du septième art. Ce qui a véritablement attiré les premières masses au cinéma ce n’est pas le réel, mais aussi et surtout l’image de ce réel. C’est-à-dire que la relation HOMME-Miroir-CINÉMA signifie que, en identifiant la vie humaine sur l’écran, nous mettons en mouvement nos projections de la vie réelle, qui vont souvent jusqu’à la ligne du héros, du double, d’autant plus que le cinéma “vole” des morceaux de “présence vivante” à l’oubli et à la mort.

Et, dans le film *la Jungle*, cela est également visible dans la façon dont le protagoniste réagit, avec une certaine bravoure, aux provocations de

¹ Quelques années plus tard, ce même stigmate revient hanter l’acteur lorsqu’il incarne Jésus-Christ dans la série américaine “The Bible” et que le public le surnomme “*hot Jesus*”.

² Bien que le jeune Alberto apparaisse dans l’œuvre en surprenant la figure féminine dans le bain, sa nudité complète n’est jamais suggérée dans le livre.

Velasco; ou encore lorsque son oncle Macedo prononce une réplique très contemporaine (même si celle-ci a été inventée par le cinéaste) et qui a été indiquée précédemment: “*qu’est-ce qui est sûr dans le monde? La mort et les impôts*”.

b) Par le mécanisme de la PROJECTION, et dotons le mot “projection” du sens qu’il a en Psychologie, ce qui se vérifie, c’est que le processus ne fonctionne que dans l’intérieur psychique des hommes, car le plus commun d’entre eux n’a pas la possibilité d’agir sur le Cinéma, de telle sorte que, sauf circonstances très particulières, il n’applaudit pas l’écran, il ne le siffle pas, il ne se manifeste pas, comme cela pourrait se passer dans une pièce de théâtre. Tout se passe au loin, hors de sa portée, mais en même temps tout se passe en lui, dans sa cénesthésie psychique (Morin 1997: 119). En d’autres termes, “ne pouvant s’exprimer par des actes, la participation du spectateur est intériorisée” (Morin 1997: 117), notamment dans le cas des projections que l’individu fait devant la star de cinéma.

Selon Morin, les gens développent des comportements mimétiques envers les stars de cinéma, allant de simples gestes, poses, attitudes, manières, et aussi leurs propres façons d’agir. Le problème est aggravé parce qu’il y a toujours quelque chose, ou quelqu’un, chargé de produire cette internalisation, non seulement à cause de l’ostentation et du *glamour* associés à ce monde de rêve, mais aussi à cause des caractéristiques très para-oniriques des cinémas modernes, plus favorables aux projections/identifications; où l’obscurité invite à un état hypnotique, le fauteuil moelleux favorise la relaxation et la rêverie, et où le spectateur est un sujet passif dans un état pur: il n’a aucun pouvoir, il n’a rien, pas même l’interaction des applaudissements (Morin 1997: 118-119).

Conclusion

Dans la vision parallèle des différences entre le *film* et le *roman*, en aidant cette analyse avec la compréhension d’Edgar Morin, trois conclusions pour la compréhension de ce texte sont maintenant exposées:

a- Le pouvoir suprême de la machine

Du point de vue de l’évolution technique, nous pouvons voir comment le cinéma a cessé d’élaborer uniquement la perception du réel et a également commencé à ségréguer l’imaginaire. Cela signifie que la machine

a commencé à voir, à extraire et à choisir pour nous, imposant un nouveau *look*, ne laissant aux spectateurs d’autre alternative qu’une obéissance aveugle à ses éternels desseins.

Cela signifie, comme le dit Piveteau, que le cinéma, en tant que spectacle, s’est transformé en une drogue dont les effets ne peuvent être calmés que par la consommation répétée de doses toujours plus importantes (Piveteau, 1984).

En amplifiant délibérément le réel et l’imaginaire de l’homme, le cinéma devient ainsi une technique de production d’affection, de reconnaissance et, non rarement, de fausse reconnaissance et ce qui était le plus subjectif en nous – le sentiment – est désormais infiltré par ce qui est le plus objectif – la machine.

Ainsi, avec Morin, une question importante peut être posée: “le cinéma n’est-il pas la plus absurde des machines, puisqu’il ne sert qu’à projeter des images, pour le seul plaisir de voir des images?” et même s’il utilise lui-même les mots de Rerje pour sauvegarder le spectateur, en le classant dans la figure de la passivité, en écartant du sujet toute vision extrémiste potentielle, le fait est qu’il n’oublie pas d’ajouter que, malheureusement, c’est cette “passivité active qui nous permet d’accepter des absurdités que nous n’accepterions pas autrement” (Rerje, cité par Morin, 1997: 125). C’est-à-dire que cette passivité active nous rend capables, sans ennui, et même avec joie, de suivre, sur l’écran, des produits incroyables, dont nous n’aurions jamais supporté la lecture, étant assez pour penser, selon l’auteur, que, malgré tout, “un film stupide est moins stupide qu’un roman équivalent” (Morin 1997: 125).

Cela signifie que, lorsque nous “prenons l’ensemble des machines qui articulent le champ de la communication” (cinéma inclus), il devient de plus en plus évident “qu’elles constituent un dispositif planétaire de production et de gestion calculée de l’affection...” (Cruz 1998: 112), ainsi le spectateur ne voit plus le film, il ne peut que le sentir et cette sensation se fait dans le jardin privé de sa contemplation intime, comme le propose Morin (1997).

b- L’“auto-aliénation” de l’humanité par le spectacle d’elle-même

Est-ce là le paradoxe auquel nous devons faire face en ce nouveau siècle: le sentiment artificiel? George Balandier a caractérisé la modernité comme une époque contradictoire, une période de positivisme et de scientisme, synonyme de connaissance du réel et du savoir, mais, ironiquement, aussi comme un moment d’expansion des frontières de l’infini et de l’incertitude,

une période de massification et d'isolement croissant, dans laquelle la floraison d'un nouvel imaginaire était urgente (Balandier, 1984). Or, aujourd'hui, la question qui se pose est de savoir ce qu'est ce nouvel imaginaire, est-ce la récupération de l'archaïsme du *double*, comme le suggère Morin, ou est-ce le fruit d'un sentiment et d'une pensée artificiels, d'une nouvelle machinerie?

c- La production et la commercialisation des affections

Dans son texte "Communication et modernité", Moisés Martins dit à propos des mesures produites par la technologie numérique: "étant si légères, elles mènent directement à l'immédiateté, c'est-à-dire qu'elles se connectent directement à nos sens, à nos émotions, à nos passions et à nos affections" (2001: 366). Ne peut-on pas étendre l'essence de ce raisonnement au cinéma? N'est-elle pas aussi un lien direct avec nos sens, nos émotions, nos passions et nos affections?

On le croit, et non pas parce que cela a toujours été sa raison d'être, non pas parce que c'est encore sa prétention aujourd'hui, mais parce que quelque chose dans le processus d'évolution a changé avec l'arrivée des masses. Et le problème n'est pas dans les masses elles-mêmes, mais dans ce qu'elles imposent au cinéma ; elles le forcent à être un "dispositif esthétique qui introduit des processus de constitution de l'expérience sensible: le goût, le sentiment du beau, le sentiment du sublime? la terreur sans l'horreur, la commotion sans l'émotion, la compassion sans la passion" (Cruz 1998: 112).

Références bibliographiques

Balandier, G. 1984. *Modernidad y Poder. El desvío Antropológico*. Madrid: Jucar Universidad.

Castro, F. d. 2016. *A Selva*. Lisbonne: Iron Horse.

Coelho, M. A. .2007. A SELVA, Do romance de Ferreira de Castro ao filme de Leonel Vieira. Dissertation (MA en Littératures lusophones comparées) -Universidade Aberta, Lisbonne. Internet. Disponible sur <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/683/1/TMLL.%20MaraiaAdelaideCoelho.pdf>. (Consulté le: 23 jun. 2022).

Cruz, T. 1998. « Da nova sensibilidade artificial ». Dans: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Braga: Centre d'études sociales: 25/26.

Martins, M. d. 2001. "Comunicação e Modernidade». Dans: De Gutenberg ao Terceiro Milenio – Congresso Internacional de Comunicação, 2001, Lisbonne. Internet. Disponible à l'adresse https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25343/1/comunicacao_e_modernidade.pdf. (Consulté le 5 janvier 2022).

Miranda, J. B. 1999. Crítica da Estetização Moderna. In: Actas da 2.^a Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia. Lisbonne: Ed. universitaires. p. 92-105.

Morin, E. 1997. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisbonne: Relógio D'Água Editores.

Piveteau, J. 1984. *L'extase de la Télévision*. Paris: Insep Editions.