

Brésil(s)

Sciences humaines et sociales

7 | 2025

Saison France Brésil 2025

Entre France et Brésil : des lectures de jeunesse aux bricolages de l'écriture

Entre a França e o Brasil: das leituras de juventude às gambiarras da escrita

Between France and Brazil: From childhood Readings to the Bricolage of Writing

JEAN-CLAUDE BERNARDET

<https://doi.org/10.4000/14r91>

Notas da redacção

Ce témoignage a été recueilli et édité par Rubens Machado Jr., ancien élève, puis collègue de Jean-Claude Bernardet au département de cinéma, radio et télévision de l'École de communications et arts de l'Université de São Paulo (CTR/ECA-USP). Depuis 2010, Bernardet avait des problèmes de vision. Il continuait à travailler et à publier, mais ses écrits n'étaient plus directement rédigés par lui : ils sont le résultat d'entretiens et de conversations. Dans le cas de ce texte, le dialogue a eu lieu peu de temps avant son décès le 12 juillet 2025 et a suivi librement les lignes directrices suggérées par les organisateurs de ce « hors-série ». Les notes de bas de page ont été rédigées par Rubens Machado Jr.

Texto integral





- 1 Jean-Claude Bernardet en 2021 (Photo : Rubens Rewald) et en 2024 (Photo : Fábio Rogério).
- 2 Je suis arrivé au Brésil à l'âge de treize ans, avec ma famille, à la fin des années 1940. Ce fut mon premier contact avec le pays. Je suis né en Belgique, ma famille était française et y est restée peu de temps, du fait du travail de mon père. Nous sommes retournés dans la région parisienne, où j'ai grandi. En arrivant à São Paulo, j'ai continué mes études en français, au célèbre Lycée Pasteur, où l'on ne parle que français, son programme est entièrement français, c'est une sorte de territoire français d'outre-mer. J'y ai étudié jusqu'au baccalauréat. Comme j'ai échoué au baccalauréat et que, de ce fait, je ne pouvais pas entrer à l'Université de São Paulo (USP), ma formation, autodidacte, s'est faite dans les ciné-clubs. Bien sûr, je fréquentais les cours de l'USP et j'assistais à des conférences (il y avait aussi des petits cours ouverts, de diffusion universitaire), avec Antonio Candido, par exemple, et d'autres personnes. Cela jusqu'à ce que je sois invité par l'Université de Brasília (UnB) en tant qu'enseignant, dans le domaine du cinéma, en 1965¹. Deux ans plus tard, on m'a proposé de rejoindre le cursus de cinéma qui s'ouvrait à l'USP².
- 3 C'est étrange : comment quelqu'un qui n'a aucun diplôme, même pas le baccalauréat, a-t-il été invité à enseigner à université ? En fait, en 1964, l'université brésilienne commençait à se moderniser. Et cette modernisation signifiait essentiellement l'ajout de cursus en Communication qui se développaient dans le monde. Il s'agissait alors des formations en cinéma, théâtre, télévision, journalisme. À l'époque, il n'y avait pas d'enseignants dans ces matières pour constituer les corps professoraux. Ils ont donc été composés par des professionnels de renom.
- 4 Ce que je vois comme étant très singulier et significatif dans les thématiques qui nous concernent ici, c'est que si je ne me sens plus français, je ne me sens pas non plus brésilien. Je pense que la classe dominante brésilienne (nous y compris, l'aristocratie de l'intelligentsia) a une vision négative de sa propre culture. Les Français, non. Au contraire, nous sommes formés pour penser que Victor Hugo est « le plus grand » et nous sommes enclin à le penser. Je me souviens d'une situation que j'ai commentée à de nombreuses reprises et qui, pour moi, est devenue révélatrice. En 1955, est sorti le film « Rio 40° », de Nelson Pereira dos Santos. Nous habitions loin, dans la périphérie de São Paulo, mais une fois par semaine, nous venions au centre-ville voir des films ou une pièce de théâtre. Ce film était projeté en salle, nous sommes allés le voir. Et la famille l'a aimé ! Pour nous, ce n'était pas important que ce soit un film brésilien. Nous venions dans la région de Cinelândia, au centre-ville, avant tout pour voir des films français, des films européens. Comme nous sommes français, nous n'avons pas l'habitude de voir des films américains. Le fait est que nous avons aimé ce film, sans nous soucier du fait qu'il soit brésilien. Il n'y avait même pas de cinéma brésilien pour nous. Il y avait le cinéma : d'Italie, de France, du Brésil, cela nous était égal. Et pourtant, je pense que cela a eu un effet décisif sur moi.

- 5 À tel point que, lorsque *Brasil em tempo de cinema* (1967), mon premier livre, a été accepté pour publication, avant sa sortie, Alex Viany, qui dirigeait la collection qui l'avait accepté chez Civilização Brasileira, m'a dit : « Un Brésilien n'aurait pas écrit ce livre ». Je ne savais pas très bien pourquoi, mais il m'a semblé que l'essentiel était que je ne parlais pas d'une quelconque négativité, d'une supposée infériorité de la culture brésilienne.
- 6 Maintenant, je veux citer un exemple très clair de ce sentiment d'infériorité : le film de João Batista de Andrade, « O homem que virou suco » (1981)³. Lorsqu'il est sorti à São Paulo, il a été mal reçu. Très mal ! Même chose à Rio de Janeiro, il a été mal reçu partout. Plus tard, il a obtenu le prix du Meilleur film au Festival de Moscou. C'est alors qu'il a été relancé au Brésil, parce qu'il était devenu un film important. Les distributeurs ne l'avaient pas remarqué à sa sortie. Cet exemple me semble un cas à étudier en laboratoire. Dans le même sens, Glauber Rocha doit beaucoup aux *Cahiers du cinéma*, à l'Italie, où il a été reconnu, etc. Alors là-bas, oui ! Mais ici ?... Je crois que la question des relations France-Brésil se pose pour moi de cette manière. Je pense que le Brésil est, au fond, un pays occidental ; culturellement, c'est un pays européen. Du moins dans la vision de quelqu'un qui arrive à São Paulo, entre dans une librairie, dans des bibliothèques. Sauf que dans ce contexte européen dans lequel il vit, il est opprimé.
- 7 Toujours à ce sujet, voici un autre exemple significatif auquel je pense : Qorpo Santo⁴ est un précurseur. C'est un grand précurseur du théâtre de l'absurde. Et personne n'en parle. Précurseur ? Il n'y a qu'Adamov, Ionesco. Il est un Gaúcho, l'un de ces écrivains qui ont été emprisonnés, ont erré dans des asiles. Son théâtre est stupéfiant. Il n'est cependant pas reconnu. Il s'agit d'une question de pouvoir. Si les littératures produites par des Brésiliens circulaient davantage... Bien sûr, il y a toute une série de facteurs, y compris la langue portugaise, mais il y a aussi le facteur du pouvoir.
- 8 Si je dois parler de trajectoire (ce qui n'est pas une question qui m'intéresse) : j'ai près de 40 films à mon actif, auxquels j'ai participé d'une manière ou d'une autre ; une vingtaine de livres, etc. Mais la manière d'organiser tout cela en trajectoire, ou non-trajectoire, hors-trajectoire, après-trajectoire, ne m'intéresse pas. Ou, comme l'aurait dit Wittgenstein, ce qui ne peut être dit, ne peut avoir aucun sens. J'ai déjà utilisé le mot trajectoire, mais ce n'était qu'un titre de livre⁵. Il me semble que cela exige un vrai travail, afin d'établir une relation critique, c'est-à-dire, travailler avec l'histoire. L'historien, lui aussi, mettra en avant certains faits, qui seront liés d'une manière ou d'une autre.
- 9 Je suis à la retraite depuis la fin du siècle dernier. Cela a modifié ma relation avec le Brésil. En 2005, le diagnostic de la dégénérescence de la rétine a été posé. Entre 2005 et 2010, je voyais encore, mais à partir d'un certain moment, je ne reconnaissais plus les personnes, je ne reconnaissais plus les figures à l'écran, je ne reconnaissais plus les gros plans, les premiers plans ; un plan large, s'il contient trop d'informations, je me sens complètement perdu. Ce qui suscite en moi une grande frustration chaque fois que je me dis « Essayons encore cette fois-ci. ». Cependant, je n'ai pas arrêté de travailler.
- 10 J'ai réalisé plusieurs films, y compris avec Rubens Rewald. Nous avons fait « #eagoraoque » [#emaintenantquoi] (2020)⁶. Et puis la pandémie est arrivée. Nous avions déjà presque tout tourné et avons commencé à monter le film par téléphone, ayant chacun le matériel sur son ordinateur et essayant de nous synchroniser. Nous l'avons fait jusqu'au bout. Ce n'est que lorsque nous avons eu besoin d'un montage plus fin que nous avons trouvé un monteur qui faisait aussi de la post-production. Il avait un hangar où il travaillait et c'est là que nous avons réussi à organiser un espace avec une grande table, où nous trois étions éloignés les uns des autres. Pour nous, le film a eu un certain retentissement. Nous n'avons pas visé le marché, mais nous avons insisté sur le fait que celui qui veut, le fait.
- 11 Le film dure 70 minutes, nous avons dépensé 13 000 reais. Nous avons reçu l'aide de beaucoup de gens, en grande partie pour des raisons politiques, des personnes qui étaient d'accord avec ce que nous pensions. J'ai parlé à un gars de la périphérie qui a participé au film, et qui fait lui-même des films. Il m'a dit : « Écoute, 13 000 reais, c'est ce que tu dis. D'une part, 13 000 reais, dans la périphérie, c'est une superproduction. Je

fais des films avec 200 reais. D'autre part, ce n'est pas vrai qu'il a coûté 13 000 reais, parce que les gens qui t'ont aidé ont dépensé de l'essence, etc. En plus, toutes ces personnes ont un emploi. Vous planifiez donc les séances de travail pendant les moments libres de chacun. » C'est un type de production où on peut négocier. Par exemple : ne jamais planifier une séance de tournage à l'heure du déjeuner. C'est jusqu'à l'heure du déjeuner, ou après l'heure du déjeuner. Sinon, il faut payer le repas. Nous ne l'avons fait qu'une fois.

12 Maintenant, nous en faisons un autre, dans les mêmes conditions de travail. En outre, je fais des films de six minutes avec Fábio Rogério⁷, sur du matériel d'archives : « Cama vazia » [Lit vide] (2023) a été sélectionné dans plus de 40 festivals. L'actuel, « A última valsa » [La dernière valse] (2025), a été primé au Festival de Tiradentes au début de cette année, et a été sélectionné pour six autres festivals. Il y en a d'autres qui sont en prémontage. Ce sont toujours des « pilules », des films très courts. Pour l'instant, nous ne filmons rien, c'est seulement du matériel d'archives. Mais il y en a un pour lequel Fábio aimerait filmer, je ne sais pas si ce sera le cas.

13 Je n'ai jamais compté combien de films j'ai fait, d'une manière ou d'une autre. Mais maintenant, il y a quelqu'un qui fait un film sur moi et il dit qu'il y en a 37. Comme j'en ai eu d'autres depuis, on peut dire environ 40. Ce n'est presque rien : pour certains, comme celui qui va sortir, un nouveau Nosferatu, j'ai une très petite participation, je n'interprète pas Nosferatu, mais une victime. De tous ces films, je suis acteur dans près de la moitié, mais rarement l'acteur principal. Je suis aussi scénariste de plusieurs, mais parfois je n'ai rien fait. Par exemple, dans le film de Sérgio Ricardo, « A noite do espantanto » [La nuit de l'épouvantail] (1973) : il s'est installé ici à São Paulo et avait déjà tous les dialogues, la bande sonore et toutes les situations⁸. Sauf que le film avait été initialement conçu pour être filmé dans le Nordeste. Maurice Capovilla⁹ et moi avons donc été invités à l'adapter pour la ville. Nous l'avons fait, mais Sérgio Ricardo n'a pas réussi à produire le film ici. Il est parti au Nordeste, où il a trouvé des fonds et un autre scénariste. Mais il voulait nous créditer : Capovilla et moi avons fait beaucoup de choses, y compris certaines scènes qui sont restées dans le film. Cela n'avait pas de sens de nous créditer, le travail a été modifié et refait, mais notre nom y est. Ainsi, cela va du rôle principal à rien.

14 Il reste à réfléchir sur une question qui relève de la société, ne se réfère pas seulement à moi. Le retentissement, la qualité, les caractéristiques d'un texte, d'une statue, d'un film ne sont pas dues à eux seuls, mais à une relation établie avec un public, avec une institution. Je trouve cela absolument fondamental : l'œuvre n'a pas une essence. Ainsi, si j'ai mis le titre *Trajectoria crítica* à l'un de mes livres, c'est parce que j'avais besoin de trouver un titre. Je l'ai fait pour une œuvre où je commente mes propres textes. Or, je les vois comme des « produits », fruits de relations, de contextes.

15 Il y a une préface que j'ai écrite pour un livre publié au Rio Grande do Sul il y a quelques années, une sorte d'annuaire de la critique. J'ai essayé de montrer comment la critique est un « produit ». Vous n'écrirez pas dans un quotidien ce que vous écrirez dans une revue universitaire : j'ai mentionné deux textes que j'ai publiés dans le quotidien *Folha de S. Paulo*, et j'ai fait cette réflexion. Il y a la critique et il y a l'essai, ce sont deux formes d'analyse. L'essai est universitaire, il suppose que vous preniez plus de temps.

16 Pour une grande partie de ce que j'ai fait en tant que critique, ma journée de travail était organisée de la manière suivante : j'allais voir le film le soir et le lendemain matin j'écrivais. À 11h, je devais remettre le texte à la rédaction du journal, puis j'allais travailler, je voyais un autre film, etc. Ceci n'a rien à voir avec la relation de travail à l'université. On doit prendre cela en compte lorsque l'on considère la critique. Ou n'importe quel écrit d'ailleurs. C'est-à-dire : la forme et le support sont significatifs, fondamentaux.

17 Lors des discussions avec les étudiants, je disais, en considérant le domaine dans lequel nous travaillions, l'écriture doit être accessible à une personne de culture générale qui s'intéresse au sujet. Cependant, ce principe peut conduire à des impasses du fait du vocabulaire technique employé. Il faut donc réfléchir à comment transmettre

ce vocabulaire, par une paraphrase ou quelque chose de similaire, par une note de bas de page, mais toujours en gardant comme prémisse que le texte doit être accessible à des lecteurs ayant une culture moyenne – ce qui signifie aussi une grande culture, car dans un pays comme le nôtre [le Brésil], il faut déjà qu'ils soient lettrés. Cela était très important. Que je sache, les livres publiés par mes anciens étudiants Rubens Rewald ou Arthur Autran ont été écrits pour une dissertation de *mestrado* ou une thèse. Il n'a pas été nécessaire de les réécrire pour la publication. Je ne dis pas qu'il n'y a eu aucune modification, mais l'esprit du texte était déjà celui-là. Je me souviens de la surprise de Rubens (également auteur de scénarios et de pièces de théâtre) lorsque l'Editora Perspectiva a accepté son manuscrit tel qu'il était. J'ai dû dire : « C'est bien cela, nous le publierons ainsi ! » C'était fondamental pour moi.

- 18 Le public n'est pas spécialiste. Une autre phrase que j'aimais dire était : « On n'écrit pas pour le jury. » Vous écrivez parce que vous avez quelque chose à dire, parce que vous avez fait une recherche – évidemment, pour obtenir un diplôme. Je considère que le langage académique actuel est d'un accès difficile et qu'ainsi il se situe du côté du pouvoir. Il y a des gens à faible formation culturelle, des personnes qui viennent de régions rurales ou industrielles par exemple, et qui se mettent à écrire de manière difficile. On le voit dans le livre *Cité de Dieu* (1997), de Paulo Lins (1958-), sur les favelas de Rio. Je ne le dis pas seulement parce que je l'ai lu, mais aussi parce que j'en ai parlé avec son editrice. Dans le texte du roman, à certains moments, il y a des passages où le style de Paulo Lins change. Et on peut y reconnaître un désir d'ascension sociale à travers le langage.

- 19 Si l'on me demandait, suivant la formule d'une samba bien connue, si c'est la France, plutôt que le Brésil ou la Bahia, qui m'a donné « règle et compas » (*régua e compasso*), je n'hésiterais pas à répondre oui. J'ai effectivement comme bagage décisif la formation du lycée. Et je soulignerais aussi l'habitude de lire. L'école le recommandait, et je vivais dans une famille pauvre, mais mes parents lisaient tous les jours. Anniversaire ? Le cadeau était un livre. Mais il faut aussi chérir sa propre culture, avoir une vision positive du théâtre et du cinéma. « Regardez Jean Gabin ! Comme il est bon ! » Ne pas avoir une vision dépréciative de soi, ou de ses collègues, ou des productions. Au Lycée Pasteur, il y avait des filières, et j'ai toujours choisi la filière littéraire ou philosophique. Ainsi, je suis devenu très familier de ce qu'on appelait en français l'analyse de texte. Je sais vraiment ce qu'est une virgule, un point-virgule, je sais comment il faut lire une phrase pour l'analyser, et comment vous devez lire la phrase à haute voix pour percevoir les allitérations. Comme je ne pouvais pas aller à l'université parce que je n'avais pas terminé le secondaire, j'ai beaucoup fréquenté les cours du soir, qui étaient gratuits à l'USP, donc accessibles pour moi qui n'avais pas d'argent.

- 20 J'y ai suivi un cours de littérature. Après quelques séances, le professeur a demandé un commentaire sur un roman. Il a proposé trois romans, je ne me souviens plus lesquels. J'avais beaucoup de difficulté à parler portugais à cette époque. Alors je suis allé à la librairie Brasiliense et j'ai dit au vendeur en lui montrant ma petite liste : « Regardez, j'ai ces trois titres. Apportez-moi celui qui est le plus court. » Et le plus court était *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881)¹⁰. Je l'ai lu et j'ai été absolument émerveillé. J'ai donc écrit sur *Brás Cubas*, dans le cadre de ce cours, et ce que j'ai écrit a laissé le professeur stupéfait. Je ne pense pas avoir écrit quelque chose d'extraordinaire. Ce qui l'a stupéfait, c'était la compétence d'avoir écrit un texte bien construit, avec un narrateur. Et il a été si stupéfait qu'il m'a demandé de lire mon travail à haute voix. Il avait trois groupes, le matin, l'après-midi et le soir ; il m'a demandé de lire mon travail dans les trois groupes. Or, cela est le fruit d'un enseignement assez rigoureux que j'ai reçu entre dans ma jeunesse, pendant six ou sept ans.

- 21 Comme depuis près de deux décennies je ne peux plus lire, j'écoute des livres-audio. Cela fait environ un an que j'écoute des romans du XIX^e siècle : Flaubert, Balzac. Cela m'intéresse vraiment, m'enrichit par rapport à la culture française et, ce qui est fondamental, me permet de pratiquer la langue. Je ne parle français avec personne, même pas en famille : notre langue commune est le portugais. J'écoute ces romans, en les aimant ou pas, en étant surpris ou pas, et j'entretiens mon français. Parfois, il y a un

mot que je ne connais pas, ou peut-être qu'il n'a plus été utilisé au XX^e siècle. Je m'enrichis et il y a des choses qui me fascinent, comme la linguistique.

22 Dans un de ces romans, un personnage demande à un autre où se trouve un troisième personnage. Et la réponse est « il est en grève ». « En grève », pour nous, signifie qu'il a un travail, et qu'il ne travaille pas pour faire pression sur un employeur, pour obtenir de meilleures conditions. « En grève », dans le roman en question, se réfère avant tout à un endroit près de la rivière. Ensuite, il y a « cas de grève », où les travailleurs allaient chercher du travail. Et puis des employeurs passaient et disaient « toi, toi, toi ». Ce qui rappelle les travailleurs journaliers (*bóias-frias*). La voiture arrive à un certain point du village à six heures du matin. Les travailleurs et les travailleuses y vont, et alors il y a, ou pas, sélection. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, première moitié du XX^e siècle, « en grève » signifiait demander du travail. Aujourd'hui, c'est au contraire avoir du travail. Ce sont des choses qui me fascinent.

23 Actuellement, j'écoute la version intégrale des *Misérables*, qui dure 56 heures ; il m'en reste encore 33 heures. Mais cela me plaît, j'aime voir comment l'auteur a construit cela : quelle idée ! Si on voyait aujourd'hui un romancier construire ainsi son récit ! Aujourd'hui, on écrit très mal. J'ai même créé une expression, pour comprendre Victor Hugo, pour comprendre certaines choses, qui est « bricolage narratif » (*gambiarra narrativa*¹¹). Comme dans une situation un peu difficile, on arrange un paragraphe et on s'en sort. J'en ai parlé avec Sabina Anzuategui, avec qui j'écris. C'est difficile : pour vraiment comprendre ces romans, je devais en savoir plus sur les formes de production littéraire à l'époque. Je trouve cela très intéressant : les auteurs manipulaient beaucoup. Une difficulté que je perçois en lisant est que la plupart de ces romans n'ont pas été publiés initialement sous forme de livres mais comme des feuilletons. Le feuilleton vous impose une coupure, selon l'espace occupé dans le journal. Mais il y a plus : un ami m'a dit que c'est aussi le fruit d'une écriture faite à la hâte, car les écrivains n'avaient souvent pas d'argent, ou de salaire. Je n'ai pas encore tout compris, il faut avoir une meilleure connaissance historique pour bien comprendre. Dans tous les cas, il y a des surprises très différentes de celles qu'on trouve dans les versions réduites de ces romans, que j'avais déjà lues.

24 À l'école, nous lisions et analysions des vers et de la fiction : Verlaine, Baudelaire, etc. Nous allions jusqu'au XIX^e siècle, nous n'atteignons pas le moderne du XX^e siècle. Rimbaud, très peu, je n'ai étudié qu'un seul sonnet. Même si je ne suis pas allé à l'université, il y a eu une consistance dans cet enseignement. Ce n'est pas seulement le nom de Rimbaud, nous avons analysé le sonnet. D'ailleurs, Sabina Anzuategui a trouvé une traduction en portugais et nous allons la mettre dans ce dernier livre que nous écrivons. J'ai aussi fait un poème en français à la manière de Verlaine, mais nous le laissons de côté. J'ai fait un poème à la manière de Roberto Piva. Celui-ci entrera dans le prochain livre, qui sort déjà : *Viver o medo* (2025).

25 Quant à l'écriture universitaire, du moins dans le domaine cinématographique, je pense que les Brésiliens ne sont pas des théoriciens. Ils sont des producteurs de théorie. Christian Metz m'a dit un jour qu'il avait créé un concept, celui de « fossiles narratifs », comme j'ai mentionné dans *Cineastas e imagens do povo* (1985)¹². Nous l'avons utilisé dans *Wet mácula: memória/rapsódia* (2023)¹³. Maintenant, c'est le « bricolage narratif ». C'est ma place.

Bibliografia

Bernardet, Jean-Claude. 1967. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Bernardet, Jean-Claude. 1978. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis.

Bernardet, Jean-Claude. 1985. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.

Bernardet, Jean-Claude. 2023. *Wet mácula: memória/rapsódia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bernardet, Jean-Claude & Sabina Anzuategui. 2025. *Viver o medo: uma novela pornô-gourmet*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rocha, Glauber. 1965. « Uma estética da fome. » *Revista Civilização Brasileira* 3.

Notas

1 Il s'agit du premier cursus de cinéma dans une université brésilienne avec, parmi les enseignants, des noms importants pour le cinéma brésilien comme le critique Paulo Emílio Salles Gomes et le cinéaste Nelson Pereira dos Santos.

2 Pendant la dictature militaire, aussi bien à l'UnB, qu'à l'USP et à l'Université fédérale Fluminense (UFF), parmi d'autres, de nombreux enseignants furent victimes de licenciements arbitraires et de ruptures contractuelles, souvent sans justification formelle. Dans le cas particulier de l'UnB, où Jean-Claude Bernardet avait été invité par Paulo Emílio Salles Gomes à rejoindre le premier corps enseignant du tout nouveau cursus de cinéma, ces tensions furent particulièrement aiguës, culminant avec l'invasion militaire du campus en 1965 et le renvoi de plus de 200 professeurs liés aux mouvements de résistance culturelle. Ces événements expliquent en partie le départ de Bernardet de l'UnB ainsi que son invitation, formulée par Rudá de Andrade, à donner des conférences en 1966 puis à enseigner sous contrat à l'USP en 1967. En 1969, Bernardet est mis à la retraite anticipée par un décret signé du dictateur maréchal Arthur da Costa e Silva, en application de l'Acte Institutionnel n° 5 (AI-5), promulgué en décembre 1968. Il revient néanmoins à l'ECA en 1980, bénéficiant de l'amnistie politique décrétée en 1979.

3 Jean-Claude Bernardet a collaboré à plusieurs films de João Batista de Andrade, en tant que co-scénariste ou coréalisateur.

4 Qorpo Santo (1829-1883) est un dramaturge, poète, journaliste, typographe et grammairien brésilien.

5 Jean-Claude Bernardet a publié une anthologie commentée d'articles qu'il a écrits depuis sa jeunesse. Les articles sont imprimés en deux colonnes et les commentaires sont insérés entre elles. Bernardet (1978).

6 Ce film est habituellement présenté en présence des réalisateurs et suivi de longs débats. En voici le synopsis officiel : « Comment agir politiquement aujourd'hui ? Est-il possible de transformer les choses, les personnes, la société ? Et maintenant, que faisons-nous ? Un intellectuel et ses contradictions. » Montage : Gustavo Aranda. Avec : Vladimir Safatle, Palomaris Mathias, Jean-Claude Bernardet. Bernardet y joue un intellectuel de vieille génération, père d'un intellectuel émergent (interprété par Safatle, professeur très connu de philosophie à l'USP). D'une certaine façon, les deux acteurs correspondent en effet, dans la vie réelle, à leurs personnages.

7 Fabio Rogério est cinéaste. Parmi d'autres films, il a réalisé (avec Wesley Pereira de Castro) « Um minuto é uma eternidade para quem está sofrendo » [Une minute est une éternité pour celui qui souffre] (2025), long-métrage primé au Festival de Tiradentes.

8 Sérgio Ricardo (1932-2020) a été musicien, chanteur et cinéaste. Il a participé au mouvement de la Bossa Nova, à celui du Cinema Novo [Cinéma nouveau] et aux célèbres Festivals de la MPB (Musique populaire brésilienne). Il s'est fait remarquer dans l'édition de 1967 pour avoir jeté sa guitare sur le public qui le huait.

9 Maurice Capovilla (1936- 2021) a été acteur, scénariste, producteur et cinéaste.

10 Roman de Machado de Assis, publié d'abord comme un feuilleton, de mars à décembre 1880, par la *Revista Brasileira*.

11 Proche du terme bricolage en français, *gambiarra* ne se limite pas au sens général de « *jeitinho* » [débrouille] : solution improvisée, il évoque une certaine technicité à la fois archaïque et surprenante. Son utilisation provisoire touche à l'illicite en milieu populaire : c'est le cas de la classique extension domestique des câbles électriques (avec des risques d'incendie), qui peut aller jusqu'à dévier ou voler l'électricité d'un voisin ou de la collectivité. Dans le dernier projet de Jean-Claude Bernardet, *gambiarra* narrative évoque des résonances énigmatiques de « Uma Estética da Fome » [Une esthétique de la faim], le manifeste cinémanoviste à la fois célèbre et oublié de Glauber Rocha (1965).

12 Ouvrage de Bernardet où il analyse des films documentaires des années 1960-1970.

13 Mémoires de Bernardet.

Índice das ilustrações



URL

<http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/20121/img-1.jpg>

Ficheiro

image/jpeg, 286k

Para citar este artigo

Referência eletrônica

Jean-Claude Bernardet, «Entre France et Brésil : des lectures de jeunesse aux bricolages de l'écriture», *Brésil(s)* [Online], 7 | 2025, posto online no dia 24 setembro 2025, consultado o 04 novembro 2025. URL: <http://journals.openedition.org/bresils/20121>; DOI: <https://doi.org/10.4000/14r91>

Autor

Jean-Claude Bernardet

Jean-Claude Bernardet est professeur retraité de l'École de communications et arts de l'Université de São Paulo (ECA-USP), écrivain, historien et critique de cinéma, metteur-en-scène, scénariste et acteur.

Direitos de autor



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.