

# Hommes adultes blancs aux commandes : sur la légitimation des détenteurs du pouvoir au Brésil à travers le cinéma et la littérature

**Vinícius Gonçalves Carneiro**

*Université Paris-Sorbonne – Paris IV*

**Résumé :** À la suite de changements dans le contexte politique brésilien, de la nomination de ministres exclusivement hommes et blancs par le nouveau gouvernement de Temer, et de la généralisation des cas de violence, cet article a pour objectif d'analyser deux récits cinématographiques, *Trope d'élite* (2007) et *Trope d'élite 2* (2010), de José Padilha. Notre intention est de mettre en rapport les discours qui légitiment cette violence et cette hégémonie masculine et blanche, à travers le discours et les actes du protagoniste des films. Nous étudierons comment quelques personnages sont écrasés par le héros. Pour y arriver, il est fondamental de contextualiser la représentation cinématographique et littéraire brésilienne du subalterne.

Dans un deuxième temps, les deux films, la réception qu'ils ont reçue et la construction médiatique des « vrais » héros brésiliens seront analysés pour comprendre la puissance des forces qui maintiennent au pouvoir une classe raciste et sexiste.

**Mots-clés :** représentation de l'opprimé, violence, sexisme, racisme.

**Resumo:** Depois da convulsão no cenário político brasileiro, a formação por Temer de um ministério sem mulheres e o aumento da violência nas ruas, este trabalho almeja abordar duas narrativas cinematográficas, *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2* (2010), de José Padilha. O

objectif é relacionar os discursos à legitimação da violência e de uma governança masculina e branca com a construção narrativa do herói de Padilha. Será analisado como se dá a subordinação de certos personagens pelo protagonista. Para tanto, é central contextualizar as obras em relação à representação fílmica e literária brasileiras do subalterno. As narrativas cinematográficas,

as recepções por parte do público brasileiro e a construção midiática dos “verdadeiros” heróis do Brasil também serão analisadas para compreender as forças de poder que sustentam uma classe racista e sexista.

**Palavras-chave:** representação do subalterno, violência, sexisme, racismo.

## Introduction

Après la destitution en août 2016 de la présidente brésilienne élue Dilma Rousseff, son successeur a formé un nouveau gouvernement sans aucun afro-descendant ni aucune femme. Au même moment, des cas d'auto-justice sanglante et de répressions policières abusives ont proliféré dans tout le pays. Pour comprendre ce bouleversement du contexte politique et social, cette étude vise à relier les discours qui légitiment à la fois la violence, une gouvernance politique masculine et blanche et la production cinématographique brésilienne, parfois qualifiée de naturaliste. Nous avons choisi comme point de départ l'analyse du héros des films *Troupe d'élite* (2007) et *Troupe d'élite 2* (2010), de José Padilha, qui précèdent la conjoncture actuelle.

Notre but est d'analyser comment, dans ces deux films, des personnages de différentes classes sociales et races, ainsi que des personnages féminins, sont continuellement et violemment opprimés par le protagoniste. À cet égard il est essentiel de contextualiser les œuvres par rapport aux représentations cinématographiques et littéraires brésiennes de l'opprimé. Par la suite, les films sélectionnés et leurs réceptions par le public brésilien seront analysés pour comprendre comment se manifeste le pouvoir tyrannique de la classe dominante du Brésil. Nous souhaitons ainsi analyser les stratégies d'imposition du discours dominant par l'étouffement de la parole de l'autre. Pour finir, nous ferons le lien entre cette analyse et la construction médiatique des « vrais » héros dans le monde juridique brésilien.

Dans le premier film<sup>2</sup>, Nascimento est le capitaine d'un bataillon d'élite de la police militaire brésilienne, le Batalhão de Operações Policiais Especiais<sup>3</sup> (BOPE), réputé incorruptible. La dangerosité de son métier et la grossesse en cours de son épouse, Rosane, le poussent à vouloir quitter le BOPE, mais pas avant d'avoir trouvé un homme digne de le remplacer à la tête de son unité. Le film met en avant l'antagonisme entre la police militaire « traditionnelle » et les troupes d'élite. Tout au long du film, une narration en voix off est assurée par le personnage principal, le Capitão Nascimento.

1 Cet article vient en complément d'un précédent. Voir CARNEIRO, Vinícius, « “Realismo” e subalternidade na narrativa brasileira contemporânea: o caso de *Tropa de elite* », [en ligne], *Estudos Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 41, 2013, p. 167-186, Disponible sur : < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9142> >, [13.03.2017].

2 PADILHA, José, *Tropa de elite*, Universal Pictures (distrib.), 2007, 1 DVD (114 min).

3 Bataillon des opérations spéciales de police.

La suite du film<sup>4</sup> se déroule treize ans après la fin du premier opus. Nascimento est à la tête du BOPE et sera bientôt le chef du Service d'Intelligence de la Police de Rio. À ce moment, le processus de pacification mené par Nascimento dans les favelas y chamboule les jeux de pouvoir. Des trafiquants perdent leur position privilégiée au profit de milices, lesquelles financent les campagnes politiques des membres du gouvernement, c'est-à-dire des chefs de Nascimento. De plus, son ex-femme est remariée avec le député Fraga, défenseur des droits de l'Homme et président de la commission parlementaire sur les milices. De ce fait, le fils de Nascimento est en danger. Le Capitão va s'efforcer de le sauver.

## Le réalisme en littérature et au cinéma

Jusqu'à nos jours, l'imaginaire brésilien entretient un mythe : l'omniprésence d'une production cinématographique nationale obsédée par « le pauvre » et « la pauvreté »<sup>5</sup>. Cependant, la monographie de Master de Paula Diniz Lins « Os pobres em cena – representação do pobre no cinema brasileiro contemporâneo », dont le corpus d'étude est formé par des films sortis entre 1995 et 2006, nous montre une réalité tout à fait différente. Des 211 longs métrages de ce corpus, seuls 92 comprennent des personnages pauvres dans leur intrigue. De plus, des 841 personnages considérés pertinents pour le récit, seuls 229 sont pauvres (en comprenant les strates sociales pauvres et misérables)<sup>6</sup>.

Voyons le tableau présenté par Lins :

Strate sociale	Personnages importants dans les films	Fréquence
Elite économique	157	18,7 %
Classes moyennes	431	51,2 %
Pauvres	225	26,8 %
Misérables	6	0,7 %

Selon l'étude, moins de 28% des longs métrages nationaux sortis entre 1996 et 2006 mettent en scène des protagonistes pauvres. *O auto da Compadecida* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Lisbela e o prisioneiro* (2003), *Carandiru* (2003) et *Dois filhos de Francisco* (2005), sont des exemples de films qui comprennent cette catégorie de protagoniste, et qui font partie de la liste des dix plus grands succès au box-office sur la période de l'étude<sup>7</sup>. Toujours d'après cette recherche, les femmes ayant un

4 PADILHA, José, *Tropa de elite 2 – O Inimigo Agora É Outro*, Zazen Produções (distrib.), 2010, 1 DVD (125 min).

5 Sur la méthodologie utilisée, voir DALCASTAGNÈ, Regina, « A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004 », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26, 2005, p. 13-71.

6 LINS, Paula Diniz, *O pobre em cena – representação no cinema brasileiro contemporâneo*, [en ligne], Master : Littérature – Théorie de la littérature et littératures, Universidade de Brasília, Brasília, 2012, p. 88, Disponible sur : < [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_teses/Paula\\_Lins.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Paula_Lins.pdf) >, [18/12/2016].

7 *Ibid.*, p. 88-89

certain confort économique sont le plus souvent des femmes au foyer, tandis que les femmes pauvres sont plutôt des femmes de ménage ou des prostituées. Les hommes blancs peuvent être des avocats, journalistes et écrivains, entre autres professions positives, tandis que les hommes noirs ne sont que pauvres et criminels<sup>8</sup>. En d'autres termes, les pauvres sont des êtres anonymes, qui présentent des caractéristiques génériques, ils sont des « archétypes » utiles pour peindre un stéréotype de la périphérie urbaine comme lieu de la bestialité, et la représentation cinématographique de ces « archétypes » est souvent comprise comme la représentation de la « vraie vie »<sup>9</sup>.

L'ambition de peindre une « réalité » à travers des types sociaux n'a rien de nouveau. Par le passé, l'écrivain réaliste brésilien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Machado de Assis, a critiqué le naturalisme de son contemporain portugais Eça de Queirós :

O Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo; e daí vem que o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é simplesmente o tom próprio. Dado, porém, que a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas [...].<sup>10</sup>

Machado parlait du ton d'Eça qui faisait « couler beaucoup d'encre », où s'accumulait « tellement de couleurs » et accentuait « tellement les lignes » pour faire référence à une écriture qui présentait tous les détails. Malgré cette critique, le naturalisme occupe une place importante dans les lettres brésiliennes ; du moins selon l'ouvrage de Flora Süssekind *Tal Brasil, qual romance ?*. Dans cette étude, la critique brésilienne écrit une histoire du naturalisme au Brésil, depuis la prose de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le roman régionaliste des années 1930, jusqu'au roman témoignage des années 1970, basé sur de vraies histoires tragiques brésiliennes. D'après Süssekind,

Já nas notas, prefácios e avisos de que costumam estar repletos os romances-reportagens o leitor aprende que o significado do que lê está fora do romance e deve ser procurado nas páginas de jornal. O romance apenas complementa o que já se sabe sobre a notícia.<sup>11</sup>

8 *Ibid.*, p. 19-20.

9 Voir SALVO, Fernanda, « Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela », [en ligne], *Revista Espcom*, Belo Horizonte, n° 1, 2016, Disponible sur : < <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html> > ; et CARNEIRO, Marcelo, « A realidade, só a realidade », *Veja.com*, 17 octobre 2007, Disponible sur : < [http://veja.abril.com.br/171007/p\\_080.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_080.shtml) >, [13.03.2017].

10 « M. Eça de Queirós ne veut pas être un écrivain réaliste modéré, il se veut intense et total ; c'est la raison pour laquelle il emploie des tons qui nous paraissent très chargés et nous effraient, mais qui, à ses yeux, sont simplement les tons justes. Même si la doctrine de M. Eça de Queirós était vraie, il ne serait pas souhaitable d'accumuler tant de couleurs ni de tant accentuer les lignes [...]. » ASSIS, Machado de, « *Eça de Queirós: O Primo Basílio* », *Machado de Assis – Crítica completa*, São Paulo, Poeteiro Editor Digital, 2014, p. 315.

11 « À partir des notes, des avant-propos et des avertissements qui remplissent les romans témoignages, le lecteur apprend que la signification du contenu du roman est hors du livre et qu'elle doit être cherchée dans les périodiques. Le roman non fictionnel n'est que le complément de ce que l'on sait d'une nouvelle. » SÜSSEKIND, Flora *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 175.

Les récits de José Louzeiro, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, de 1976, (image 1) et *Infância dos mortos (Pixote)*, de 1977 (image 4), sont des exemples de « roman-reportage ».



Image 1 : couverture du roman *Lúcio Flávio*<sup>12</sup>

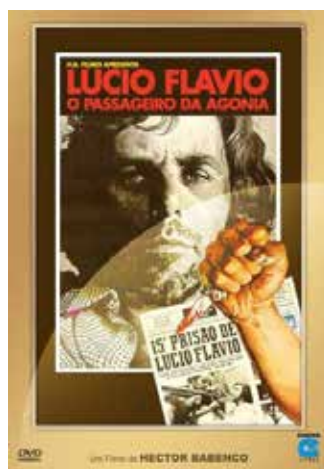


Image 2 : reproduction de l'affiche du film<sup>13</sup>

12 LOUZEIRO, José, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1975.

13 BABENCO, Hector, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, Europa filmes (distrib.), 1977, 1 DVD (118 min).



Image 3 : couverture de *Veja* de 08/03/1978<sup>14</sup>

Le film *Lúcio Flávio: passageiro da agonia* est un récit basé sur des faits réels<sup>15</sup>. Il raconte la trajectoire du criminel Lúcio Flávio, braqueur de banques qui terrifiait la ville de São Paulo dans les années 1970. On voit sur l’affiche du film (image 2) la page d’un journal, ce qui fait le lien entre l’adaptation cinématographique du roman et la vraie histoire du bandit. L’idée qu’il s’agissait d’une histoire vraie dans le roman et dans le film est ratifiée par la couverture de *Veja*, principal hebdomadaire brésilien à cette époque et jusqu’à aujourd’hui, qui montre l’image de l’acteur incarnant ce bandit sous le titre « “Lúcio Flávio” – A vida real no cinema<sup>16</sup> ».

---

14 VEJA, n° 0496, 8 mars 1978.

15 Selon Ismail Xavier, les films de la fin de la dictature militaire brésilienne (1964-1985) sont caractérisés par la recherche d’une « vérité ». XAVIER, Ismail, *O cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 112-114. Voir aussi DA SILVA, Alberto, *Genre et dictature dans le cinéma brésilien – Les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016, p. 175-179.

16 « “Lúcio Flávio” – La vie réelle au cinéma », VEJA, n° 0496, *op. cit.*

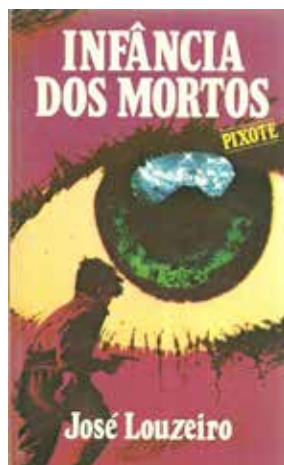


Image 4 : couverture du roman *Pixote*<sup>17</sup>



Image 5 : reproduction de l'affiche du film<sup>18</sup>

Dans l'image nr. 5, nous voyons la production cinématographique de l'énorme succès *Pixote – a lei dos mais fracos*, qui est par ailleurs l'adaptation d'un roman de José Louzeiro basé sur des faits réels *Infância dos mortos (Pixote)* (image 4). Ce film a eu un grand succès au Brésil et à l'étranger, ce qui a convaincu les éditeurs de changer le nom du roman : le nom du protagoniste est déplacé au début du titre. Ce qui est curieux dans ce passage du roman à l'écran est que l'acteur qui a joué le rôle de Pixote au cinéma, Fernando Ramos Da Silva, était un enfant pauvre de banlieue qui, après le film, n'a pas réussi à faire carrière comme artiste. Quelques années après le film, il n'avait plus les moyens de mener une vie digne. Comme une tragique ironie du destin, Fernando Ramos est

17 LOUZEIRO, José, *Infância dos mortos (Pixote)*, São Paulo, Circulo do Livro, 1977.

18 BABENCO, Hector, *Pixote: a lei do mais fraco*, Europa filmes (distrib.), 1982, 1 DVD (128 min).



devenu lui-même marginal. Poursuivi par la police, il est finalement abattu en 1987, à l'âge de 19 ans. Selon l'appel de Veja, il s'agissait d'« un drama brasileiro<sup>19</sup> » (image 6). En 1996 sort le film *Quem matou Pixote?*, qui raconte l'histoire de l'acteur, l'histoire « réelle » d'un enfant ayant joué le rôle d'un jeune criminel... avant de le devenir dans son histoire « réelle » : dans cette procédure bizarre de mise en abîme, le « réel » est l'élément le plus important pour le public (conséquence ironique, puisqu'il s'agit d'œuvres de fiction).



Image 6 (et zoom) : couverture de *Veja* de 02/09/1987 avec l'appel de la mort de l'acteur<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> « Un drame brésilien », *VEJA*, n° 0991, 2 septembre 1987.

<sup>20</sup> *Ibid.*





Image 7 : affiche du film sur l'acteur de Pixote<sup>21</sup>

Cette tradition « réelle-naturaliste », pour utiliser un concept cher à Süsskind<sup>22</sup>, passe du roman au cinéma des années 1970 et se poursuit dans les décennies suivantes. Les trajectoires de Mané Galinha dans *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles<sup>23</sup>, de Maiquel d'O *homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca<sup>24</sup>, et de l'ensemble des personnages d'*Amarelo Manga* (2003), de Claudio Assis<sup>25</sup>, continuent de montrer, au XXI<sup>e</sup> siècle, des individus des « quartiers sensibles » dont le comportement est déterminé par des contextes corrompus. On doit rajouter que dans ces films, les images sont minutieusement travaillées par des effets spéciaux, ce qui, selon Jean Baudrillard, permet la création d'une « hyperréalité<sup>26</sup> », où la représentation de la réalité est plus « réelle » que le « réel ». Ces mêmes caractéristiques sont présentes dans les deux *Troupe d'élite*, montrant un homme qui fait des efforts pour préserver son intégrité physique et psychologique, et celle de sa famille. C'est dans cette trajectoire que nous retrouvons l'hyperréalité de Baudrillard, car l'objectivité descriptive réaliste des adversités du héros dépasse notre capacité de compréhension de la réalité.

Pourquoi, alors, cet engouement du public brésilien pour une histoire « de bandit et de justicier », dont les scénarios ont des structures classiques (l'exposition, où surgit le rebondissement I, puis la confrontation, avec le rebondissement II, et enfin la résolution<sup>27</sup>), à la fois hyperréelle comme tout autre blockbuster, mais aussi caractérisée par « l'esthétique de la pauvreté » plutôt « typique » du cinéma brésilien ?

21 JOFFILY, José, *Quem matou Pixote?*, Columbia Pictures do Brasil (distrib.), 1996, 1 DVD (100 min).

22 Voir SÜSSEKIND, Flora, *Tal...*, *op. cit.*

23 MEIRELLES, Fernando, *Cidade de Deus*, Imaagem Filmes (distrib.), 2002, 1 DVD (130 min).

24 FONSECA, José Henrique, *O homem do ano*, Warner Home Video (distrib.), 2003, 1 DVD (105 min).

25 ASSIS, Cláudio, *Amarelo Manga*, Califórnia Filmes (distrib.), 2003, 1 DVD (101 min).

26 Voir BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

27 Voir SYD, Field, *Scénario : les bases de l'écriture scénaristique*, Paris, Editions Dixit, 2008.

## Les deux *Troupes*, la voix off et le doigt accusateur

À partir du moment où un film a une voix off, comme c'est le cas pour les deux films de Padilha, le spectateur reçoit les informations filtrées par cette voix, laquelle veut le captiver, le séduire, le rapprocher de sa manière de voir le monde. Dans *Troupe d'élite*, on reconnaît les caractéristiques de cette voix off dès la première scène. Afin d'expliquer au spectateur sa stratégie de sortie du BOPE, le Capitão prévient qu'il va, plus tard dans le film, raconter des *flashbacks* des histoires vécues par ses successeurs envisagés. Il s'agit d'une voix qui produit des énoncés postérieurs à la diégèse, pour justifier les actions du capitaine. C'est un *mea culpa* où se mélangent, selon Robert Stam, la honte et l'exposition, la vérité et la dissimulation<sup>28</sup>. On voit donc clairement une construction discursive poreuse, qui reflète et réfracte le monde, car le protagoniste n'a pas une vision cohérente, distincte des discours qui l'entourent. Afin d'étouffer ces voix alternatives, le narrateur attire le regard du spectateur vers lui et essaye de le rallier à ce qu'il dit, au moment où il superpose des éclaircissements et des commentaires aux images. Dans la scène introductive du premier film, la voix off définit *qui* et *comment* sont ceux qui travaillent à la Sécurité publique de Rio : « Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer. É por isso que nessa cidade todo policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite ou vai pra guerra<sup>29</sup>. » Il y a donc deux positions, être correct/honnête et être faible/malhonnête.

De cette même scène d'ouverture, deux informations très importantes ressortent. Tout d'abord, le geste du protagoniste pointant son doigt vers les policiers ordinaires et leur répétant « Não vai subir ninguém!<sup>30</sup> » ; puis sa présentation : « Meu nome é Capitão Nascimento, eu chefiava a equipe Alfa do BOPE. Eu já tava naquela guerra faz tempo e tava começando a ficar cansado<sup>31</sup>. » Dans l'univers des bandits et des justiciers, il y a un instaurateur de l'ordre, dont le nom d'usage est le grade militaire et dont la métonymie est le doigt pointé.

La première scène est donc édifiante pour comprendre la capacité du narrateur de provoquer une *stabilisation* agressive<sup>32</sup> : le Capitão Nascimento tranquillise trop le spectateur sur ce qu'il raconte. Il est alors intéressant de discerner comment les personnes autour du Capitão sont présentées – famille, autres policiers, chefs, pauvres, trafiquants, toxicomanes.

Dans la scène suivante, Nascimento, sans uniforme, retourne dans son appartement. Rosane, sa femme enceinte, dort. Le lendemain, pendant le petit déjeuner expéditif de son mari, elle lui dit qu'elle ne serait pas tombée enceinte si elle avait su qu'il continuerait dans le BOPE. La voix off rétorque : « A Guerra sempre cobra o seu preço. E quando o preço fica alto demais, é hora de pular fora [...]. Eu precisava de um substituto<sup>33</sup>. » Son but n'est alors pas de lutter contre la criminalité ou la corruption. C'est de se trouver un remplaçant. Sa justification est sa volonté d'être en vie pour la

28 STAM, Robert, *A literatura através do cinema*, Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 257.

29 « Le policier a une famille, des amis. Le policier a aussi peur de mourir. C'est pourquoi, dans cette ville, le policier a besoin de choisir : soit il devient corrompu, soit se tait, soit il fait la guerre. » PADILHA, José, *Tropa de elite*, *op. cit.*

30 « Personne ne va entrer ! » *Ibid.*

31 « Mon nom est Capitão Nascimento, je suis à la tête de l'équipe Alfa du Bope. Ça faisait longtemps que je faisais cette guerre, et je commençais à en être fatigué. » *Ibid.*

32 Variation de la notion de *déstabilisation agressive* utilisée par Stam lorsqu'il parle de Dostoïevski. Voir STAM, Robert, *A literatura...*, *op.cit.*, p. 258.

33 « La guerre a un coût. Et quand le prix est trop élevé, il est temps de quitter le navire [...]. Il me fallait un remplaçant. » PADILHA, José, *Tropa de elite*, *op. cit.*

naissance de son fils, d'être un père de famille ; d'être à nouveau Roberto, de ne plus être le capitaine. Il y a deux prétendants au poste, catalogués dans la vision dichotomique militaire de Nascimento : « O Neto era um cara impulsivo, que agia antes de pensar. Já o Matias pensava demais antes de agir<sup>34</sup>. » Universitaire et lecteur de Foucault, Matias ignorait une leçon fondamentale de la police : un policier ne peut pas aller à l'université, rêver d'une vie ordinaire. L'importance d'un policier est plus grande, elle prend même le dessus sur les droits des personnes susceptibles d'être soumises.

L'ouvrage *Surveiller et punir* n'est pas cité au hasard. Il transparaît encore dans le deuxième film, cette fois dans le discours de Fraga, défenseur des droits de l'Homme et mari de l'ex-femme de Nascimento. Il s'agit d'un signe dans le système du langage des films. L'étude de Foucault analyse l'apparition historique de la prison sous sa forme moderne en commençant par constater la disparition de l'application publique de la peine de mort au profit d'exécutions cachées par le secret des murs. Selon l'auteur, cette évolution est révélatrice d'une révolution de la manière dont le pouvoir se manifeste au peuple<sup>35</sup>. Ainsi, les agressions des agents du BOPE, dont le symbole est un crâne ressemblent à celles des monarchies absolues. De ce fait, selon Nascimento, aucun défenseur des droits de l'Homme ne peut travailler dans la sécurité publique. La transformation de Matias est essentielle pour que l'on puisse voir la genèse, la naissance d'un agent du BOPE. La dernière étape de la transformation est perceptible par le contraste des couleurs pendant la manifestation pour la paix à la fin de l'intrigue. Matias, métamorphosé en militaire, en pantalon et chemise noirs, marche à travers la foule tout en blanc qui manifeste pacifiquement.

Le futur homme fort du BOPE, qui autrefois lisait Foucault et raisonnait sur le panoptique, frappe maintenant le jeune homme identifié comme coupable de la mort de Neto. La voix off l'assure : « Ninguém faz passeata quando morre policial. Protesto é pra morte de rico. Quando eu vejo passeata contra a violência, parceiro, eu tenho é vontade de sair metendo porrada<sup>36</sup>. » Nascimento justifie de cette manière la violence de Matias, ce qui fait plaisir au spectateur, en empathie avec le protagoniste. Cette punition anachronique, qui renvoie à un monde préindustriel, est, selon Capitão, fondamentale pour la formation d'un « vrai policier », à savoir, un agent qui pense de manière binaire, réactionnaire, barbare, qui vit pour travailler et détruit sa vie sociale.

Dans *Troupe d'élite 2*, la punition violente continue. Le « grand moment » de ce film<sup>37</sup>, deuxième plus grand succès du cinéma au Brésil (premier jusqu'à 2016)<sup>38</sup>, est la scène où le Capitão, en costume d'homme d'affaires du Service d'Intelligence, passe à tabac un homme politique corrompu. À partir de ce moment, Nascimento est devenu un héros brésilien, comme nous pouvons le constater sur la couverture d'une des éditions de la revue *Veja* après la sortie du film *Troupe d'élite 2 – l'ennemi*

---

34 « Neto était un gars impulsif, qui agissait avant de penser. Matias, par contre, pensait trop avant d'agir. » *Ibid.*

35 FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

36 « Personne ne manifeste lorsqu'un policier meurt. On manifeste quand un riche est mort. Quand je vois une manifestation contre la violence, mon ami, j'ai envie de frapper tout monde. » PADILHA, José, *Tropa de elite*, *op. cit.*

37 Voir EDITOR DN, « O inimigo é o sistema político », [en ligne], *Diário do Nordeste*, 11 novembre 2010, Disponible sur : < <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/o-inimigo-e-o-sistema-politico> >, [19/12/2016].

38 Voir O GLOBO, « 'Os dez mandamentos' se torna a maior bilheteria do cinema nacional », *O Globo*, 12 avril 2016, Disponible sur : < <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-dez-mandamentos-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-nacional-19067279> >, [19/12/2016].

*est un autre*. Mais comment un personnage qui torture et tue pendant presque 4 heures devient-il un héros national ?

Pour comprendre cette réception du public et de la presse brésilienne, il faut prêter attention aux personnes que Capitão Nascimento opprime dans les deux films et *comment* il le fait. Dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Gayatri Spivak montre comment la représentation du subalterne le réduit toujours au silence. En effet, la seule manière de permettre au subalterne de parler serait de l'insérer en tant que subalterne dans une logique de l'hégémonie<sup>39</sup>. En partant de cette conceptualisation, nous pouvons voir que les brutalités de Nascimento ne sont que la continuité de la violence déjà présente dans le geste du protagoniste pointant un doigt accusateur.

Comme nous l'avons vu, ce geste apparaît dès la scène initiale du récit, quand Nascimento pointe le doigt vers des policiers qui ne font pas partie de l'« élite » ; le geste est accompagné de l'ordre de ne pas entrer dans la favela, puisqu'ils (les policiers ordinaires) n'ont pas l'expertise du BOPE. Le deuxième geste est adressé à un étudiant de classe moyenne qui achète de la drogue dans la favela : il est accusé par le Capitão d'être le responsable de la mort d'un trafiquant tué pendant une opération du BOPE. La troisième fois, le doigt accusateur surgit pour insulter son subordonné et successeur potentiel Neto, car celui-ci a fait une faute pendant une opération. Le dernier geste accusateur apparaît pendant une séance de torture d'un habitant de la favela, quand Nascimento exige de lui des informations sur la localisation du trafiquant Baiano, qui vient de tuer Neto. Le même doigt pointé réapparaît dans le deuxième film. Par exemple, quand Nascimento, maintenant à la tête du Service d'Intelligence de la Police de Rio de Janeiro, habillé en costume noir, ne laisse pas Matias le contredire ; quand Nascimento interdit à Fraga, l'actuel mari de son ex-épouse, de parler de son fils ; et quand il accuse discrètement le colonel corrompu Fábio d'avoir pris part à l'assassinat de Matias.

Pointer du doigt met donc en évidence un rapport de force, de supériorité et d'oppression. Celui qui pointe son doigt a la force d'assujettir, d'insulter et de torturer, comme nous l'avons vu dans les deux scènes de passage à tabac. C'est pour cela que dans le premier film, le doigt pointé est, chez lui, capital. Le protagoniste rentre après la mort de son successeur envisagé Neto. Quand il voit que sa femme tente d'apaiser la situation, le capitaine lui ordonne de se taire : « Não abre a boca pra falar mais do meu trabalho nessa casa. Você não fala mais do meu trabalho nessa casa<sup>40</sup>. » Selon Nascimento, la femme devrait obéir à la maison. Le rôle du capitaine se confond avec celui du mari. Visuellement, la lumière de la cuisine marque la distance entre la femme institutrice qui corrige des textes, pacifique et impuissante, et son mari en noir, belliqueux et agressif. La division entre les deux dessine le moment où le discours officiel du BOPE a envahi la vie du couple et la détruit.

En tant qu'homme, blanc, adulte, le capitaine détient un pouvoir écrasant sur les différentes sous-catégories de la population, telles que le subordonné hiérarchique, le jeune, la femme, le pauvre, et l'afro-descendant. La voix-off, dans ce sens, présente et représente les opprimés. En cela, le film rejoint la posture récurrente du roman contemporain brésilien, dans lequel, selon Régina Dalcastagnè, « [o] silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome* deles [...] »<sup>41</sup>. À la fin du deuxième film, si Nascimento exerce finalement

39 SPIVAK, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

40 « N'ouvre plus jamais la bouche pour parler de mon travail dans cette maison. » PADILHA, José, *Tropa de elite*, *op. cit.*

41 « Le silence des marginaux est couvert par des voix qui viennent se superposer à eux, des voix qui cherchent à parler à leur place [...] », DALCASTAGNÈ, Regina, « Uma voz ao sol: representação e

sa domination sur un autre homme blanc, adulte et riche, c'est seulement parce que cet autre homme blanc, adulte et riche menace ce qui est à lui : sa famille.

## Les héros brésiliens

L'histoire des deux longs métrages n'est donc pas celle du combat contre les criminels et les corrompus, mais celle d'un homme qui se sert d'un système oppressif pour le fuir. S'il y a bien du « réel » représenté dans le film, il ne réside pas dans l'hyperréalité des scènes de fusillade, ni dans le naturalisme de Süsskind, mais bien dans les paradoxes du discours de Nascimento. Ainsi, la violence et l'arbitraire de ses silences prouvent les contresens d'une société prise entre le progrès et la barbarie, l'hospitalité et l'hostilité.

Les lecteurs du roman réaliste brésilien de 1899 *Dom Casmurro et les yeux de Ressac*, écrit par Machado de Assis<sup>42</sup>, ou du déjà classique *Lolita*, de 1955, chef-d'œuvre de Vladimir Nabokov<sup>43</sup>, ont passé des décennies à déchiffrer le roman à travers les yeux des protagonistes Bentinho et Humbert Humbert, sans se demander *depuis quelle place* les deux narrateurs parlaient (celle des élites intellectuelles et économiques de leurs pays), *avec qui* ils parlaient (avec des classes moyennes conservatrices et réactionnaires), *pourquoi* ils parlaient (pour justifier leurs actes et actions sexistes, obsessives et, dans le deuxième cas, criminelles), *quand* ils parlaient (vers la fin de leurs vies), et en particulier, *avec quelle partialité* ils parlaient (la partialité d'être des représentants des hommes adultes, blancs, hétérosexuels et des classes économiques privilégiées). De la même façon, la plupart des spectateurs des deux *Troupe d'élite* n'ont pas discerné que le comportement du héros n'engendre que des agressions gratuites, des opérations dénuées de sens, des morts inutiles et la destruction de la famille de Nascimento.

Il n'est certes pas absurde qu'un militaire ou un policier raisonne ainsi. En revanche, comment la majorité du public a-t-elle pu adhérer aux propos du protagoniste des films ? Dans une société hiérarchisée, dont la moitié de l'Histoire est marquée par des régimes non-démocratiques, le Brésilien est conditionné à aduler « l'autorité » adulte, blanche, masculine et virulente. Cela aide à comprendre l'idolâtrie dont fait l'objet un personnage pointant un doigt menaçant, qui décide même des lois au nom de la justice, bien que ses justifications soient dépourvues de toute cohérence.

Après les deux films de Padilha, les médias ont beaucoup contribué à créer deux héros pour combattre « l'autre ennemi », selon Nascimento à la fin de *Troupe d'élite 2* : le système politique brésilien.

---

legitimidade na narrativa brasileira contemporânea », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2002, n° 20, p. 34.

42 ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro et les yeux de Ressac*, Paris, Métailié, 2002.

43 NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001.



Image 8 : Couverture de *Veja* de 10/10/2012<sup>44</sup>



Image 9 : Couverture de *Veja* de 27/11/2013<sup>45</sup>

Dans l'image 8, nous voyons l'ex-juge de la Cour suprême Joaquim Barbosa, à l'origine de la condamnation de plusieurs hommes politiques du Partido dos Trabalhadores<sup>46</sup> (PT), malgré le manque de preuves matérielles<sup>47</sup>. À l'époque, le titre de l'hebdomadaire disait « O menino pobre

44 VEJA, n° 2290, 10 octobre 2012.

45 *Id.*, n° 2349, 27 novembre 2013.

46 Parti des Travailleurs.

47 Par exemple, l'ex-ministre du PT José Dirceu a été condamné grâce à la « Teoria do domínio do fato ». Voir GHIRALDI, Janaina, « Teoria do domínio do fato e sua aplicação no julgamento da ação penal 470 pelo Supremo Tribunal Federal », [en ligne], *Jus navigandi*, 13 février 2016, Disponible sur : < <https://jus.com.br/artigos/46502/teoria-do-dominio-do-fato-e-sua-aplicacao-no-julgamento-da-acao-penal-470-pelo-supremo-tribunal-federal> >, [19/12/2016].

que mudou o Brasil<sup>48</sup> » (image 8), en référence aux origines du juge. L'image d'un héros qui sauve les Brésiliens de la corruption n'est rien d'autre qu'un écho de la vision de la majorité du public brésilien vis-à-vis du personnage Nascimento dans *Troupe d'élite 2* (image 11). L'idée associée à Barbosa d'un juge héros apparaît à nouveau sur la couverture de *Veja* du 27 novembre 2013 (image 9), où à droite sont représentés les « hors-la-loi », trois condamnés par la justice, sachant que deux d'entre eux sont des hommes politiques du PT photographiés le poing levé – geste de résistance – et à gauche est figurée « la loi », représentée par le juge qui les a condamnés, vêtu de la cape caractéristique de la Cour suprême brésilienne, mais qui peut ici faire référence à Batman, personnage de fiction créé par le dessinateur Bob Kane et le scénariste Bill Finger.



Image 10 : Couverture de *Veja* de 30/12/2015<sup>49</sup>



Image 11 : Couverture de *Veja* de 11/03/2016<sup>50</sup>

48 « Le gamin pauvre qui a changé le Brésil », *VEJA*, n° 2290, *op. cit.*

49 *Id.*, n° 2458, 30 décembre 2015.

50 *Id.*, n° 2469, 11 mars 2016.



Plus récemment, l'image choisie pour représenter le sauveur incorruptible a été celle de Sérgio Moro, en charge de l'enquête sur le scandale de corruption au sein de l'entreprise pétrolière publique brésilienne Petrobrás – et dont l'objectif principal semble être d'arrêter l'ex-président Lula. Fin 2015, en référence à cette enquête, le titre de *Veja* disait : « Ele salvou o ano!<sup>51</sup> » (Image 10) ; tandis que l'édition du 11 mars 2016 présentait un portrait caricatural de Lula en Gorgone, avec une tête hérissée d'une chevelure vipérine, ainsi que l'appel « O desespero da jararaca<sup>52</sup> » (image 11), au moment de sa détention préventive sans motif raisonnable.

## Conclusion

Le résultat de cette construction fictionnelle a été l'amplification des lynchages publics<sup>53</sup>, l'*impeachment* de la présidente Dilma Rousseff et la nomination de ministres hommes et blancs dans le nouveau gouvernement. Ainsi, les deux *Troupe d'élite*, respectivement de 2007 et 2010, laissent entrevoir un Brésil élitiste, réactionnaire, sexiste et répressif qui vient d'arriver au pouvoir exécutif, et dont nous pouvons à présent bien voir les conséquences. Ces caractéristiques de la classe moyenne et de l'élite brésiliennes ont été construites au long des siècles et sont devenues de plus en plus explicites avec l'ascension économique des plus pauvres pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Les images de Joaquim Barbosa et Sérgio Moro accompagnées de leurs discours moralistes d'ordre et d'honnêteté, où la loi est suivie selon leurs intérêts personnels ou professionnels, ne font que refléter le désir des classes privilégiées que les pauvres, les Noirs et les femmes reviennent à une condition de subordination.

## Bibliographie

ASSIS, Cláudio, *Amarelo Manga*, Califórnia Filmes (distrib.), 2003, 1 DVD (101 min).

ASSIS, Machado de, « *Eça de Queirós: O Primo Basílio* ». *Machado de Assis – Crítica completa*, São Paulo, Poeteiro Editor Digital, 2014.

–, *Dom Casmurro et les yeux de Ressac*, Paris, Métailié, 2002.

BABENCO, Hector, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, Europa filmes (distrib.), 1977, 1 DVD (118 min).

–, *Pixote: a lei do mais fraco*, Europa filmes (distrib.), 1982, 1 DVD (128 min).

---

51 « Il a sauvé l'année ! » *Id.*, n° 2458, *op. cit.*

52 « Le désespoir de la vipère ». *Id.*, n° 2469, *op. cit.*

53 Voir MARTINS, José de Souza, « José de Souza Martins : “Brasil tem um linchamento por dia, não é nada excepcional” », Interview par Martins, Maria, [en ligne], *El país*, 9 juillet 2015, Disponible sur : < [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636\\_252670.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636_252670.html) >, [18/12/ 2016].

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

CARNEIRO, Marcelo, « A realidade, só a realidade », [en ligne], *Veja.com*, 17 octobre 2007, Disponible sur : < [http://veja.abril.com.br/171007/p\\_o8o.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_o8o.shtml) > [30/11/2016].

CARNEIRO, Vinícius, « “Realismo” e subalternidade na narrativa brasileira contemporânea: o caso de *Tropa de elite* », [en ligne], *Estudos Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 41, 2013, p. 167-186, Disponible sur : < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9142> > [12/03/2017].

DA SILVA, Alberto, *Genre et dictature dans le cinéma brésilien – Les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina, « A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004 », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26, 2005, p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina, « Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 20, 2002, p. 33-77.

EDITOR DN, « O inimigo é o sistema político », *Diário do Nordeste*, 11 novembre 2010, [en ligne], Disponible sur : < <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/o-inimigo-e-o-sistema-politico> >, [19/2016].

FONSECA, José Henrique, *O homem do ano*, Warner Home Video (distrib.), 2003, 1 DVD (105 min).

FOUCAULT, MICHEL, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

GHIRALDI, Janaina, « Teoria do domínio do fato e sua aplicação no julgamento da ação penal 470 pelo Supremo Tribunal Federal », *Jus navigandi*, 13 février 2016, [en ligne], Disponible sur : < <https://jus.com.br/artigos/46502/teoria-do-dominio-do-fato-e-sua-aplicacao-no-julgamento-da-acao-penal-470-pelo-supremo-tribunal-federal> >, [19/12/2016].

JOFFILY, José, *Quem matou Pixote?*, Columbia Pictures do Brasil (distrib.), 1996,

1 DVD (100 min).

LINS, Paula Diniz, *O pobre em cena – representação no cinema brasileiro contemporâneo*, Master : Littérature et Théorie de la littérature et littératures, Universidade de Brasília, Brasília, 2012, [en ligne], Disponible sur : < [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_teses/Paula\\_Lins.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Paula_Lins.pdf) >, [18/12/2016].

LOUZEIRO, José, *Infância dos mortos (Pixote)*, São Paulo, Círculo do Livro, 1977.

–, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1975.

MARTINS, José de Souza, « José de Souza Martins : “Brasil tem um linchamento por dia, não é nada excepcional” », Interview par Martins, Maria, *El país*, 9 juillet 2015, [en ligne], Disponible sur : < [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636\\_252670.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636_252670.html) >, [18/12/2016].

MEIRELLES, Fernando, *Cidade de Deus*, Imagem Filmes (distrib.), 2002, 1 DVD (130 min).

NABOKOV, Vladimir. *Lolita, Paris*, Gallimard, 2001.

O GLOBO, « ‘Os dez mandamentos’ se torna a maior bilheteria do cinema nacional », *O Globo*, 12 avril 2016, [en ligne], Disponible sur : < <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-dez-mandamentos-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-nacional-19067279> >, [19/12/2016].

PADILHA, José, *Tropa de elite*, Universal Pictures (distrib.), 2007, 1 DVD (114 min).

–, *Tropa de elite 2 – O Inimigo Agora É Outro*, Zazen Produções (distrib.), 2010, 1 DVD (125 min).

SALVO, Fernanda, « Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela », *Revista Espcom*, Belo Horizonte, n. 1, 2006, [en ligne], Disponible sur : < <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html> >, [30/11/2016].

SPIVAK, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

STAM, Robert, *A literatura através do cinema*, Belo Horizonte, UFMG, 2008.

SÜSSEKIND, Flora *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

SYD, Field, *Scénario : les bases de l'écriture scénaristique*, Paris, Éditions Dixit, 2008.

VEJA, n° 0496, 8 mars 1978.

–, n° 0991, 2 septembre 1987.

–, n° 2290, 10 octobre 2012.

–, n° 2349, 27 novembre 2013.

–, n° 2458, 30 décembre 2015.

–, n° 2469, 11 mars 2016.

XAVIER, Ismail, *O cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.