



HAL
open science

L'invention d'un espace du passé dans le film d'époque latino-américain

Catarina Bassotti

► **To cite this version:**

Catarina Bassotti. L'invention d'un espace du passé dans le film d'époque latino-américain. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02323423

HAL Id: dumas-02323423

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02323423>

Submitted on 21 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catarina BASSOTTI

**L'invention d'un espace du passé
dans le film d'époque latino-américain**



Préparé sous la direction de M. José MOURE

2018 - 2019

Master 2 Recherche - Cinéma et Audiovisuel
Cinéma, Esthétique, Création

École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)

Juin 2019

Remerciements

Tout d'abord, merci à M. Joseph Moure, à son exigence et sa délicatesse.

Obrigada à Anali e Alice, que desde cedo incentivaram minha vontade de conhecer.

Merci à Amanda, Arthur et Marina, le « coin brésilien » de la salle 311, qui m'ont fait rire quand j'en avais besoin.

Et surtout merci à Thiago, qui a su transformer tous mes rêves en réalité.

*En réveillant et en réanimant les promesses non
tenues du passé, nous réarmons notre propre futur avec le
futur enfoui de ceux qui nous ont précédés.*

- Paul RICOEUR, *De l'histoire au cinéma* (1998, 28)

*Le cinéma ne présente pas seulement des images,
il les entoure d'un monde.*

- Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 – l'image-temps* (1985, 224)

Sommaire

INTRODUCTION.....	6
I. LE PASSÉ MYTHIQUE EN TANT QUE PAYSAGE IDÉAL	19
1. La rencontre entre deux mondes	21
2. Le mythe de l'harmonie des peuples	32
II. L'ESPACE DU PASSÉ EN TENSION : LOGIQUES DE LA CONTAMINATION.....	47
1. Une notion de civilisation mise à l'épreuve	49
2. Figures de la contamination	58
3. Espaces féminins, corps masculins	67
III. L'ÉMERGENCE D'UN TERRITOIRE HISTORIQUE INDÉTERMINÉ.....	76
1. Corps défaits.....	79
2. Entre l'hétérolinguisme et les silences	83
3. L'ellipse comme fissure de l'Histoire	88
4. Le <i>criollo</i> devant et derrière la caméra.....	90
5. Entre l'exploration et la derive	93
CONCLUSION.....	96
FILMOGRAPHIE.....	101
BIBLIOGRAPHIE	104
TABLE DE MATIÈRES	118

Introduction

Dans le discours de sa prise de pouvoir en 2019, le chancelier brésilien Ernesto Araújo a proposé la « libération de la mémoire historique nationale » à travers « la vérité ». Pour illustrer son propos, il cite son une expérience sensible personnelle :

Je me rappelle de l'émotion que j'ai éprouvé en montant les escaliers de ce bâtiment [du Ministère des Relations Extérieures], et quand, à cette occasion, j'ai vu les tableaux du couronnement de D. Pedro I et du Cri d'Ipiranga¹. Immédiatement, cela m'a renvoyé à mon enfance, quand je regardais émerveillé, au cinéma, le film Independência ou Morte [1972, de Carlos Coimbra]. Là, dans ces escaliers, j'ai pensé : 'tout cela existe, et tout cela est ici'. Nous ne sommes pas dans une répartition publique, nous sommes dans une espèce de sanctuaire.²

Il continue en décrivant le bâtiment comme un « tunnel du temps » où « les héros sont encore vivants, les conquistadors, les empereurs et les princesses [...] qui

1 Il est raconté, dans une version mi-officielle, mi-légende, que l'indépendance du Brésil s'est passé après le moment où D. Pedro I a crié « indépendance ou mort ! » aux bords de la rivière Ipiranga. C'est cela qu'on appelle le « Cri d'Ipiranga ».

2 Ministério das Relações Exteriores. *Discurso de posse do embaixador Ernesto Araújo, ministro de estado das Relações Exteriores* [vidéo en ligne]. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=prT5npDcDhY&t=524s>> [Consulté le 30 avril 2019]

ont bâti cette nation »³. Ce passage du discours d'Araújo laisse entrevoir l'idée d'un passé encadré dans une sorte d'autel, de lieu restreint, où les personnages historiques et les événements sont traités comme des objets sacrés.

Cette posture par rapport à l'Histoire correspond à celle du film cité par le chancelier, *Independência ou Morte* (1972, de Carlos Coimbra). Tourné et lancé à l'époque la plus dure de la dictature militaire brésilienne, le film raconte le processus d'indépendance du pays à partir de la trajectoire du premier empereur, D. Pedro I. C'était le film le plus regardé de 1972 au Brésil⁴. En raison de ce succès, qui a dépassé les deux millions de spectateurs, il influence une certaine esthétique de la telenovela historique : suprématie du texte déclamé, gros plans ou plans moyens concentrés sur la figure humaine, aspects décoratifs mis en évidence. Chaque encadrement est garni de rideaux, tapis, peintures, grands chandeliers, coiffures gigantesques, et un défilé de corps rigides affublés de costumes impeccables – une esthétique « entre brocante et téléfilm »⁵, comme disait Serge Daney agacé par *Uranus* (1990).

Daney note de surcroît que « quand le passé devient à ce point décoratif, c'est qu'il a cessé de travailler notre présent »⁶. D'ailleurs, plus de vingt ans plus tôt, Jean-Claude Bernardet, critique et théoricien du cinéma brésilien, soulevait déjà cette question : « le cinéma ou le théâtre social n'ont de succès auprès du public que quand ils se déroulent dans le passé, quand les problèmes présentés par l'oeuvre ont déjà été résolus par l'Histoire et ne peuvent pas contaminer le présent »⁷. La raison de l'intérêt des gouvernements autoritaires concernant ce genre de film commence ainsi à se dévoiler : notre rapport nostalgique au passé nous sépare des enjeux du présent, tout en neutralisant le pouvoir émancipateur de l'Histoire. Le passé doit être conçu comme un espace sécurisé et lointain, composé de mythes et de belles légendes, dont le sens et les

3 *Ibid.*

4 Agência Nacional do Cinema, *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2010) por ano de lançamento* [en ligne]. URL : <https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf> [Consulté le 3 mai 2019].

5 Serge DANEY, « Uranus: le deuil du deuil », dans : Serge DANEY et Philippe ROGER (éd.), *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information : 1988-1991 (vol. 1)*, Lyon : Aléas, 1991, p. 179.

6 *Ibid.*

7 « O cinema ou teatro social só têm sucesso de público quando ambientados no passado, quando os problemas apresentados pela obra já foram resolvidos pela história e não podem contagiar o presente » [TDA], dans : Jean-Claude BERNARDET, *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, 3^e éd., São Paulo : Companhia das Letras, 2007 [1967], p. 104.

règles sont facilement compréhensibles ou reconnaissables, et qui fonctionne comme une référence stable quand la réalité se montre confuse, sans repères.

Curieusement, cette conception idéalisée des événements historiques émerge dans le discours du chancelier en même temps qu'une posture tout à fait différente est adoptée par les intellectuels latino-américains contemporains, dont notamment certains cinéastes. Il s'agit d'une vision de l'Histoire comme une discipline, plutôt que comme un texte sacré ; comme une quête dynamique de différentes perspectives, et non pas comme une vérité immuable. Prenons par exemple cet extrait d'une interview de Lucrecia Martel à propos de son film *Zama* (2018), où elle soutient « qu'il n'y a pas de différence entre un film historique et un film de science-fiction » :

*Avec la SF, vous disposez d'une très grande liberté pour imaginer des hypothèses. Avec un film historique, on croit pouvoir raconter comment les choses ont vraiment eu lieu, mais c'est une illusion. On pense connaître le passé à travers des registres, des sources historiques, mais quelle est leur valeur dans un continent qui s'est construit sur l'élimination des civilisations antérieures et l'appropriation illégitime de leurs terres ? J'ai lu beaucoup de chroniques et de témoignages du XVIII^e siècle pour Zama, mais ils relevaient tous du même point de vue : celui de l'homme blanc face à un continent inconnu. Moins que de nous dire ce qui s'est passé, ces archives servent à justifier les actions des conquérants. Et à part quelques traces archéologiques, je n'ai rien trouvé sur les indigènes qui apparaissent dans le film, déjà tous exterminés au XVIII^e siècle. Si on accorde peu de crédit aux documents historiques, il faut s'en libérer et inventer, comme si on imaginait une autre planète.*⁸

Deux points intéressants peuvent être dégagés de ce passage. En premier lieu, la cinéaste questionne le point de vue selon lequel l'Histoire latino-américaine a été écrite et transmise. Sa provocation renvoie à des enjeux abordés par les études décoloniales, représentées surtout par Walter Dignolo, Enrique Dussel et Aníbal Quijano⁹. *Grosso modo*, ce courant théorique défend le changement des stratégies épistémologiques afin de défaire une conception coloniale de l'Amérique latine, ou « l'invention de l'Amérique »¹⁰. Autrement dit, il s'agit de la remise en question des

8 Marcos UZAL, « Lucrecia Martel : "Il n'y a pas de différence entre un film historique et un film de science-fiction" », *Libération* [en ligne], 10 juillet 2018. URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2018/07/10/lucrecia-martel-il-n-y-a-pas-de-difference-entre-un-film-historique-et-un-film-de-science-fiction_1665560> [Consulté le 23 septembre 2018]

9 À ne pas confondre avec les études postcoloniales, représentées principalement par Homi Bhabha, Gayatri Spivak et Kwame Anthony Appiah, parmi beaucoup d'autres. On y trouve deux divergences principales. D'abord, une disparité épistémologique : les études décoloniales critiquent, dans les postcoloniales, l'opposition binaire que ces derniers établissent entre culture et économie politique ; les études décoloniales considèrent que ces deux questions sont essentiellement entrelacées. Puis, il y a une différence dans l'objet d'étude, vu que les études postcoloniales sont plus concentrées sur l'Asie et l'Afrique, tandis que les décoloniales s'intéressent plutôt à l'Amérique latine.

10 Enrique DUSSEL, *The Invention of the Americas* (traduit par Michel D. BARBER), New York : Continuum, 1995.

constructions imaginaires « mensongères » à travers un travail historique rigoureux, vu qu'elles provoquent et justifient, jusqu'à nos jours, la dépendance économique et sociale de la région.

Pourtant, et pour arriver à notre deuxième point, nous rappelons que Martel parle aussi d'une invention du passé. Mais là, elle traite des histoires perdues à jamais, histoires de peuples qui ont été négligés par la main qui écrivait le récit historique à l'époque. Ainsi apparaît l'occasion pour que les cinéastes et romanciers comblient cette béance avec la fiction historique – qui n'est pas une invention mensongère dans la mesure où elle se présente comme fiction, dans la mesure où il y a un ordre contractuel à l'origine de l'acte spectatoriel¹¹. Le réalisateur Carlos Diegues, par exemple, avec *Quilombo* (1983), conçoit un récit épique pour remplir certains vides dans l'histoire du *quilombo* des Palmares¹².

Cependant, Martel ne parle pas juste de combler des failles historiques, mais aussi d'inventer d'autres planètes. Il faut avouer que c'est précisément la sensation transmise par *Zama*, son film d'époque. On y retrouve cette idée que le récit historique ne peut pas rendre compte de ce qui s'est passé ; c'est un *récit*, une construction, du moins de la manière dont l'Histoire est transmise et absorbée par le public non-spécialisée :

*Le réel doit être fictionné pour être pensé. [...] Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini les modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité.*¹³

Puisque le récit historique « officiel » est troué par l'eurocentrisme, la cinéaste choisit de s'en détacher complètement, au lieu d'essayer d'en réparer les vides. *Zama* n'a pas de lien avec un épisode épisode véridique. Bien sûr, il reprend la charge symbolique de quelques figures historiques – par exemple, l'espagnol conquistador habillé en rouge, ou l'Africain esclavagisé. Mais s'il le fait, c'est juste pour les mettre en circulation d'une autre façon, sans l'inévitabilité qui caractérise usuellement le texte

11 Jacques AUMONT, *Fictions filmiques : comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris : Librairie philosophique J. Trin, 2018, pp. 38-40.

12 Un des plus importants rassemblements d'esclaves rebelles en Amérique latine.

13 Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La fabrique éditions, 2000, p. 61.

historique. Il permet de trouver une autre structure, un autre imaginaire, d'inaugurer un autre espace du passé, ouvert à la découverte et à l'exploration.

Cette posture artistique est tout à fait en accord avec ce que proposent les études décoloniales. Si, pour la construction d'une épistémologie du Sud, les adeptes de ce courant théorique comprennent qu'il faut se débarrasser de certains points de référence européens et/ou impérialistes, l'adoption d'une perspective décoloniale au cinéma d'époque latino-américain ne saurait non plus se passer d'un basculement narratif et esthétique. Le but majeur serait de politiser l'imaginaire du passé, lorsque le colonial est mis en choc avec le contemporain.

Afin de mettre cette rencontre hypothétique à l'épreuve, nous allons analyser une discrète vague de films d'époque qui émerge au cours des dernières années. En regardant ces films, nous nous apercevons que, d'une perspective plutôt esthétique, ce basculement passe par une exploration sensible de l'espace. Les chambres de décoration extravagante d'*Independência ou Morte* sont remplacés par des pièces dépouillés ou par une nature intense, engloutissante. En ce qui concerne le narratif, les protagonistes blancs et masculins, souvent des figures colonisatrices, sont toujours faibles, malades et impuissants ; sur ces films flotte une sensation de frustration, de projets interrompus, d'échecs, d'attentes jamais remplies. Enfin, on y perçoit une aura d'indétermination qui diffère assez violemment de la sécurité de reconnaître des personnages historiques familiers sur l'écran. Cela nous renvoie à un passage de Paul Ricœur, où il évoque la relation entre la mémoire et l'histoire :

En restituant leur futur aux hommes du passé, nous remettons leur propre mémoire dans un rapport dialectique avec un futur incertain. Du même coup, nous affranchissons la connaissance historique elle-même de son préjugé spontané, qui l'enchaîne à un passé indestructible parce qu'arraché à la polarité de la mémoire et du projet. Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire¹⁴.

Ce qui nous amène à un problème : qu'est-ce qu'un espace filmique vécu au présent peut apporter à la compréhension du passé latino-américain ? Pour répondre à cette question, il faudra enquêter sur ce que la spatialité devenue *active* dans la production de sens – c'est-à-dire, au-delà de la fonction passive de décor – peut ajouter à une représentation émancipatrice de l'Histoire. Dans le contexte spécifique de

14 Paul RICŒUR, « Histoire et mémoire », dans : BAECQUE Antoine de et DELAGE Christian (dirs.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, p. 27.

l'Amérique latine, un tel objectif implique de faire face à quelques mythes fondateurs (l'idée de l'arrivée du colonisateur comme point zéro, le mythe des trois races) et à certains traumatismes mal-résolus (l'esclavage, la *criollité*). Notre stratégie sera d'analyser l'approche du passé que ces films proposent à partir d'une pensée spatiale.

Le premier pas de notre travail serait donc d'analyser comment les films contemporains font face au répertoire imagétique de ce qu'on appellera un *paysage idéal* : ce lieu mythique, paisible, alimenté principalement par des œuvres nationalistes du XIX^e siècle, mais dont le modèle continue à se reproduire. Son but principale est de créer ou de renforcer un consensus - dans notre cas, un consensus lié au discours colonial. Sa structure parfaitement fonctionnelle, cadrée selon un point de vue bien délimité, ne permet pas d'ouvertures¹⁵.

Mais et si ce paysage perd sa pureté ? Dans la seconde étape du travail, nous nous apercevons que ces paysages idéaux, une fois contaminés par des forces dissonantes, gagnent un rythme et une expressivité, tout en devenant des *espaces du passé*. Là, les figures qui circulent et qui se choquent sont des figures du passé colonial, mais la façon d'expérimenter l'espace est plutôt celle d'un espace vécu au présent. Les personnages et l'intrigue renvoient au passé, l'espace pulse au présent : c'est une tension récurrente dans les films analysés. Notre sensibilité contemporaine se rapproche par conséquent des espaces originels¹⁶.

Le cinéma contemporain travaille, ainsi, un espace du passé au présent. La puissance figurale des corps, en plus de leur électricité politique, provoque une tension qui traverse et contamine les environnements. L'espace du passé se détermine à partir de forces dissonantes, et non plus à partir d'un paysage idéal qui vise le consensus. Pourtant, en enquêtant le sens possible de ce choix, nous trouvons partout des marques d'indétermination : les ombres, les silences, les mélodies langagières, les gestes et les troubles narratifs pointent vers un territoire historique incertain. Dans le troisième

15 Sur la sensation « claustrophobique » de certaines approches cinématographiques de l'Histoire : « Historical films have another characteristic difficult to bear with : they are finite ; they obstruct the affinity of the medium for endlessness. As the reproduction of a bygone era, the world they show is an artificial creation radically shut off from space-time continuum of the living, a closed cosmos which does not admit of extensions. Looking at such a film, the spectator is likely to suffer from claustrophobia », dans : Siegfried KRACAUER, *Theory of film: the redemption of physical reality* (traduit par M. HANSEN), New Jersey : Princeton University Press, 1997 [1960], p. 78.

16 L'idée d'un espace fondateur ou originel reviendra plusieurs fois pendant le travail. Nous nous référons ici à un espace qui, remontant aux origines, renseigne sur les origines d'une nation ou d'un peuple, ayant ainsi un impact important sur la notion d'identité nationale, régionale ou raciale.

moment de notre travail, il reste à savoir en quoi cette incertitude peut apprendre sur la condition coloniale latino-américaine.

Notre stratégie méthodologique sera donc de partir des films proprement dits pour enquêter chacun de ces trois points : d'abord la présence et le détournement des éléments d'un paysage historique idéal, puis les logiques de la contamination qui composent les espaces du passé, et, finalement, les marques de l'indétermination qui nous aident à dégager un sens de ce qui est proposé dans ce croisement complexe entre esthétique, politique et histoire. Même si le travail suit un ordre linéaire, nous retournerons souvent à ce même point : « qu'est-ce que signifie un espace du passé vécu au présent ? ».

* * *

Une étude exhaustive des films d'époque latino-américains, impliquant leur catalogage et analyse, reste à faire. Le film d'époque en Amérique latine est un sujet d'une dimension et d'une pertinence qui méritent beaucoup plus d'attention que celle que nous lui accordons ici, surtout considérant les héritages complexes du colonialisme, un historique de cinéma militant, et des décennies de gouvernements autoritaires dans la région. Même si ce n'est pas le but principal de notre travail, il convient quand même de donner quelque contexte aux films choisis pour étayer notre argumentation.

Tout d'abord, il est bon de rappeler que les reconstitutions historiques coûtent cher, dans une région où il n'y a jamais eu l'investissement nécessaire pour un rythme solide de production. Pourtant, il s'agit d'un genre qui procure de la légitimité et du prestige pour les cinémas en voies d'établissement, car il touche le grand public. Ainsi, *La découverte du Brésil* (*A descoberta do Brasil*, 1937), de Humberto Mauro, film historique considéré comme la première « superproduction » brésilienne, opère comme un « instrument de diffusion des symboles nationaux »¹⁷, à la mesure qu'il ouvre « un espace pour un projet de monumentalisation des héros de la patrie par le biais du

17 Eduardo MORETTIN, « L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (*La découverte du Brésil*, 1937) de Humberto Mauro », *IdeAs. Idées d'Amériques* [en ligne], n° 7, juin 2016, p. 4. URL : <<http://journals.openedition.org/ideas/1607>> [Consulté le 28 septembre 2018].

cinéma ». Le journal *A Noite* exalte la dimension prestigieuse du tournage : « *Finalment* nous pouvons réaliser de *vrais* films historiques » [nous soulignons]¹⁸. Il est bon de rappeler, dans ce qui concerne notre point initial sur le rapport entre les gouvernements autoritaires et le genre historique, qu'en 1937 le Brésil était sous la période dictatoriale du gouvernement de Getúlio Vargas.

Se démarquent de façon également pertinente, mais cette fois avec une approche idéologique différente, les deux trilogies de films d'époque produits dans le contexte des Nouveaux Cinémas Latino-Américains (désormais NCLA). L'une est réalisée par le brésilien Carlos Diegues, composée des films *Ganga Zumba* (1963), *Xica da Silva* (1976) et *Quilombo* (1983) ; l'autre, du cubain Sergio Giral, comprend *El otro francisco* (1974), *Ranheador* (1977) et *Maluala* (1979). Les deux trilogies touchent au sujet difficile de l'esclavage, tout en subvertissant l'idée du film historique comme instrument de valorisation des symboles nationaux consensuels, déjà établis. Le cinéma ici se pose clairement la mission de construire un nouvel imaginaire du passé latino-américain, mais, dans ce cas, spécifiquement lié à la question de l'afro-américain. Ce qui ne veut pas dire que les films n'ont pas des différences significatives dans leurs approches : le Brésilien Diegues, par exemple, a tendance à proposer des récits romantisés, carnavalesques et légèrement misogynes ; tandis que Giral, dans le contexte cubain, est plutôt influencé par le cinéma militant à la mode soviétique, plus didactique, avec des intentions révolutionnaires beaucoup plus claires.

Dans les années 90 et 2000, les commémorations presque simultanées des 500 ans de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et de Pedro Álvares Cabral au Brésil ont motivé une vague de films portant sur la colonisation. Mais les films commémoratifs ne sont pas tous identiques. Leur position éthique et politique face au processus colonial diffèrent dans chaque région. Côté nord, les États-Unis et l'Europe produisent des œuvres grandiloquentes comme *Christophe Colomb : la découverte* (*Christopher Columbus : The Discovery*, 1992, John Glen) ou *1492 : Christophe Colomb* (*1492 : Conquest of Paradise*, 1991, Ridley Scott). Suivant les tendances du genre historique « canonique », ces films « préfèrent mettre en scène des personnages tourmentés, des passions déchaînées et des héroïsmes surhumains aux considérations

18 « Podemos fazer filmes históricos? », *A Noite*, Rio de Janeiro, 01 mai 1937, cité par : Sheila SCHVARZMAN, « As encenações da História », *História (São Paulo)*, vol. 22, n° 1, 2003, p. 166.

sociales, idéologiques ou économiques qui expliquent les changements sociaux ou les succès du devenir de l'Histoire »¹⁹. Le processus historique est le résultat de la volonté révolutionnaire d'un individu, ce qui est parfaitement en accord avec l'idéologie dominante nord-américaine et aussi un discours qui est commode pour les anciens colonisateurs européens.

Les Latino-américains hispanophones sont restés relativement silencieux à ce propos, sauf par le Mexicain *La otra conquista* (2000, Salvador Carrasco), qui présente la colonisation du point de vue des Aztèques. Les productions brésiliennes, quant à elles, apportent un regard moins politisé sur la question, peut-être à cause d'une situation culturelle et économique particulière avec le tournant néo-libéral dans la région au cours des années 90, « le financement et l'existence même du cinéma brésilien sont attachés à l'image commerciale que l'oeuvre peut ajouter à la société qui le finance »²⁰. Dans ce contexte, le film historique assume le « rôle logistique » de trouver de nouveaux mécènes et un public perdu, ce qui explique le fait que la production de films du genre anticipe et dépasse largement, en termes quantitatifs, l'occasion de la commémoration des 500 ans. Ainsi, le regard porté sur l'Histoire est tantôt apaisant, dicté par une idée de bon goût et nationalisme héroïque (*Guerra de Canudos*, 1996, et *Mauá, o imperador e o rei*, 1999, les deux de Sérgio Rezende), tantôt carnavalesque et populaire, s'inspirant des productions télévisuelles (*Carlota Joaquina*, 1995, de Carla Camurati ; *No coração dos deuses*, 1999, de Geraldo Moraes ; *Caramuru*, 2001, de Guel Arraes). Les adaptations de romans historiques sont aussi appréciées, dû au prestige déjà attendu par l'auteur, ou à la légitimité que la littérature apporte au cinéma (*O Guarani*, 1996, Norma Bengell ; *Policarpo Quaresma*, 1998, de Paulo Thiago ; *Memórias Póstumas*, 2001, de André Klotzel).

Au cours des années 2000, la discussion se tourne vers l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes, dont font partie Fernando Meirelles, Alejandro Iñárritu et Karim Aïnouz, par exemple. S'il y a un discours en commun qui finalement unit ces réalisateurs, c'est ironiquement un discours de désunion, un « désaveu du

19 Gloria CAMARERO, Beatriz de las HERAS et Vanessa DE CRUZ, *Una ventana indiscreta : la historia desde el cine*, Madrid : Ediciones JC, 2008, p. 87.

20 SCHVARZMAN, *op. cit.* (note 18), p. 165.

collectif»²¹ qui se traduit dans la désidentification en tant que cinéaste latino-américain, contrariant (parfois intentionnellement) les projets d'unification latino-américaine du NCLA. Ils essayent de s'éloigner des clichés, des stéréotypes des cinémas à la marge, tout en préférant « une sorte d'affiliation à la profession »²² à un sentiment d'appartenance à un groupe régional qui se définit par ses conditions précaires. Amanda Rueda semble voir dans ce supposé désengagement un mouvement légitime d'éloignement du ghetto :

Le souci, du moins collectif, de rattacher les œuvres à une école esthétique ou à une identité territoriale – qu'elle soit nationale ou continentale –, s'avère quasi anachronique. « Cosmopolites de tous les pays », dirait J. Derrida. La sensibilité contemporaine s'apparente à une expérience personnelle et artistique empreinte d'une sorte de cosmopolitisme et dont le lieu d'énonciation se serait détaché des appartenances nationales ou ethniques pour se faire davantage individuel, générationnel, familial...²³

De l'autre côté du spectre idéologique, Ivana Bentes dénonce la tendance néolibérale de ses contemporains et critique l'idée de sortie du ghetto comme conformation à une esthétique pasteurisée :

Nous sommes passés de « l'esthétique » à la « cosmétique » de la faim, d'une idée dans la tête et une caméra à la main [référence à la phrase célèbre de Glauber Rocha] (un corps-à-corps avec le réel) au steadicam, la caméra qui surfe sur la réalité, signe d'un discours qui valorise le « beau » et la « qualité » de l'image, ou encore, la maîtrise de la technique et de la narrative classiques. Un cinéma « international populaire » ou « mondialisé » dont la formule serait un thème local, historique ou traditionnel, et une esthétique « internationale ». Le sertão devient donc scène et musée à être « racheté » dans la ligne d'un cinéma historico-spectaculaire ou « folklore-monde » prêt pour être consommé par n'importe quel public.²⁴

Ainsi, en essayant de s'affirmer comme cinéma « de qualité », le film latino-américain finit par se plier encore une fois aux impératifs du marché dominant, tout en copiant les structures narratives et les stratégies esthétiques du cinéma américain ou

21 Amanda RUEDA, « "Qualité internationale" et "enquête identitaire" : le lieu d'énonciation dans les cinémas contemporains : le cas des cinémas d'Amérique Latine », dans : *Cinéma et identités collectives. Actes du 3e colloque de Sorèze*, Paris : Le Manuscrit, 2006, p. 385.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 196.

24 « Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadicam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional". O sertão torna-se então palco e museu a ser "resgatado" na linha de um cinema histórico-espetacular ou "folclore-mundo" pronto para ser consumido por qualquer audiência » [TDA], dans : Ivana BENTES, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, vol. 8, n° 15, 2007, p. 245.

européen. Bentes démontre dans son article que le cinéaste de la région reproduit un regard exotisant – un discours colonial – sur son propre territoire, dans la mesure où il tente de prouver qu’il « mérite » d’avoir une projection internationale, qu’il « mérite » d’être accepté par la métropole. C’est une situation d’impasse identitaire, telle qu’elle été décrite par P. E. Sales Gomes (exister entre le « non-être » et « l’être-autre », l’essence latino-américaine étant « l’incapacité créative à imiter »²⁵) ou par Deleuze, citant Kafka (« impossibilité de ne pas "écrire", impossibilité d’écrire dans la langue dominante, impossibilité d’écrire autrement »²⁶). Bref, dans les problèmes qui entourent cette production, le discours colonial se mêle à des questions identitaires qui sont encore à résoudre.

C’est dans ce contexte qu’apparaissent l’ensemble des films d’époque qui sera l’objet de notre attention : *Zama* (2018, de Lucrecia Martel) ; *Vazante* (2017, de Daniela Thomas) ; *Joaquim* (2017, de Marcelo Gomes) ; *L’Étreinte du Serpent (El abrazo de la serpiente*, 2015, de Ciro Guerra) ; et *Jauja* (2014, de Lisandro Alonso)²⁷. Ils représentent des objets particuliers par rapport à ce qui a été cité jusqu’alors, puisqu’ils ne correspondent pas à la vague historique commémorative. De plus, ils s’opposent à la production de la « génération désengagée » des années 2000, car ils font preuve d’une volonté de re-prise de conscience de l’identité latino-américaine. Ces films possèdent des points en commun intéressants, au-delà d’être produits dans la même décennie : des figures masculines décadentes ou en crise, une présence très significative des espaces naturels, qui abandonnent la seule fonction de contemplation paysagère pour conquérir un certain protagonisme dans la production de sens, et les espaces intérieurs, espaces d’ordre, des institutions ou des traditions, sont dépouillés et décadents.

S’ils se joignent dans cette même provocation par rapport aux espaces du passé, ils ont bien sûr différentes approches du sujet, ce qui enrichit notre analyse. *Zama* et *Jauja* offrent davantage de problèmes car ce sont les films les moins conventionnels du groupe. Ils jouent avec le fantastique et l’absurdité, chacun portant les marques

25 « Entre o não ser e o ser outro » ; « incompetência criativa em copiar » [TDA], dans : Paulo Emílio SALES GOMES, « Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento », 1973, dans : Paulo Emílio SALES GOMES, Carlos Augusto CALIL (org.), *Uma situação colonial?* São Paulo : Companhia das Letras, 2016, p. 237.

26 Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 - L’image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2014 [1985], p. 696.

27 Pour ajouter à cette « tendance » : *Pedro*, film historique de la réalisatrice brésilienne Laís Bodansky, est en tournage au moment-même de l’écriture de ce mémoire.

d'auteur qui leur sont propres – Lisandro Alonso filme le scénario minimaliste de *Jauja* avec le rythme particulier de son *slow cinema*, tandis que Lucrecia Martel se penche sur les mystères qui se cachent dans le hors-champ, utilisant l'espace sonore, l'ombre et les figures humaines incomplètes.

Dans *L'Étreinte du Serpent* et *Vazante*, les deux en noir et blanc, la spatialité participe activement de l'intrigue, qui propose un regard nouveau sur la violence de l'invasion amazonienne et du métissage dans le Brésil profond, respectivement. *L'Étreinte du Serpent* travaille l'intersection entre le mystique et le politique dans la forêt amazonienne, unissant les deux cycles du caoutchouc dans le même espace-temps. Alors que *Vazante* questionne les limites entre ce qui est humain, ce qui est animal et ce qui est bestial à partir d'une opposition entre espaces intérieurs et extérieurs.

Enfin, nous en venons à *Joaquim*, qui semble se détacher un peu des films cités force d'être le *biopic* d'un héros national. Cependant, au lieu d'aborder sa mort iconique ou l'insurrection qu'il a provoqué, le réalisateur choisit de traiter de la période de l'éveil politique du héros, où il dérive en quête d'or et finit par perdre ses illusions de richesses. Le résultat est un film de climax narrativement décevant, où l'intérêt réside dans la prise de conscience du protagoniste par rapport au monde (naturel et institutionnel) autour de lui.

Au-delà de cet échantillon de films, nous ferons appel à d'autres références diverses au fur et à mesure du développement de notre analyse.

* * *

Avant de commencer, un avertissement se fait nécessaire. Il existe une grande divergence culturelle entre la manière dont les Américains et les Européens traitent le concept de race. Brièvement, nous pourrions dire que les Européens ne l'utilisent pratiquement pas, dû aux raisons historiques particulières, tandis qu'en Amérique celui-ci constitue l'épicentre d'un débat brûlant. Dans un débat à l'Université Paris 8, Françoise Vergès, intellectuelle française qui se dédie à ce qu'elle appelle un « féminisme décolonial », a affirmé que « la race n'existe pas, ce qui existe est le

racisme ». Pourtant, du point de vue américain, qui est également le nôtre, même si la race n'existe pas biologiquement, elle existe en tant que fait social. Par conséquent, la race en Amérique existe institutionnellement (dans les recensements et statistiques) et académiquement (dans les débats comme le nôtre). Si l'existence sociale de la race est tout simplement ignorée, il est très difficile de discuter ses implications et de mettre en place les réparations historiques nécessaires. En plus, selon Enrique Dussel, la notion de race a un rapport intrinsèque avec la fondation des Amériques :

L'idée de race, dans son sens moderne, n'a pas une histoire connue avant la colonisation de l'Amérique. Peut-être qu'elle est issue en référence aux différents phénotypiques entre conquistadors et conquis. [...] Les relations sociales qui ont été fondées sur la catégorie de race ont produit des nouvelles identités sociales et historiques en Amérique – Indiens, Noirs et mestizos – et en ont redéfini d'autres. Des termes comme Espagnol ou Portugais, et bien encore Européen, qui jusqu'alors indiquaient juste l'origine géographique ou pays d'origine, ont désormais acquis une connotation raciale en référence aux nouvelles identités. Dans la mesure où les relations sociales configurées étaient des relations de domination, ces identités étaient considérées comme constitutives de hiérarchies, lieux, et rôles sociaux correspondants, et, par conséquent, comme le modèle de la domination coloniale qui était en train de s'imposer. Autrement dit, la race et l'identité raciale étaient établies en tant qu'instruments de classification sociale basique²⁸.

Nous signalons, ainsi, que dans ce travail nous allons utiliser les mots « Noir », « Blanc » et « Indien », qui peuvent avoir un certain poids, vu qu'ils définissent un corps par sa « race ». Pourtant, sachant que nous traitons d'un contexte latino-américain, où la représentation, la représentativité ou l'existence socio-politique d'une figure humaine est fortement déterminée par la couleur de la peau, nous considérons que un tel usage se justifie. Le débat étant beaucoup trop grand et fructueux en comparaison à l'espace dont nous disposons pour ce travail, nous nous arrêterons ici, tout en espérant avoir justifié un usage de la notion de race qui puisse paraître étrange aux esprits européens.

28 « The idea of race, in its modern meaning, does not have a known history before the colonization of America. Perhaps it originated in reference to the phenotypic differences between conquerors and conquered. [...] Social relations founded on the category of race produced new historical social identities in America - Indians, blacks and mestizos - and redefined others. Terms such as Spanish and Portuguese, and much later European, which until then indicated only geographic origin or country of origin, acquired from then on a racial connotation in reference to the new identities. Insofar as the social relations that were being configured were relations of domination, such identities were considered constitutive of the hierarchies, places, and corresponding social roles, and consequently of the model of colonial domination that was being imposed. In other words, race and racial identity were established as instruments of basic social classification » [TDA], dans : Aníbal QUIJANO, « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification », 2008, dans : Enrique DUSSEL, Carlos A. JÁUREGUI et Mabel MORAÑA (éds.), *Coloniality at large : Latin America and the Postcolonial Debate*, Durham et Londres : Duke University Press, 2008, p. 182.

I. Le passé mythique en tant que paysage idéal

De même que les paysages dans la culture occidentale, l'imaginaire colonial est une production du regard. Celui-ci dépend d'un certain contexte culturel pour exister et être lu. Nous pourrions donc parler d'un *paysage colonial idéal*, un espace imaginaire domestiqué et cadré, où les images d'un passé fondateur sont conservées.

Dans le dictionnaire Littré, le paysage est défini comme :

1. *Étendue du pays qu'on voit d'un seul aspect ;*
2. *Genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres ;*
3. *Tableau qui représente un paysage.*²⁹

Dans le Larousse :

1. *Étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle ;*
2. *Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné ;*
3. *Aspect d'ensemble que présente une situation*³⁰.

²⁹ *Dictionnaire Littré* [en ligne]. URL : <<https://www.littre.org/definition/paysage>> [Consulté le 19 avril 2019]

³⁰ *Dictionnaire Larousse* [en ligne]. URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827?q=paysage#58468>> [Consulté le 19 avril 2019]

Dans ces deux définitions, il est possible de remarquer l'accent mis sur le fait que le paysage est le produit d'une focalisation spécifique, d'un point de vue spécifique. Le mot dérive de *pays* – le paysage est un « étendue de pays » – ce qui nous intéresse dans la mesure où *pays* renvoie à la terre familière. L'acte de *dépayser* est de « faire rompre ses habitudes à quelqu'un [...], troubler quelqu'un, le désorienter en le changeant de milieu et en le mettant dans une situation qui lui donne un sentiment d'étrangeté » (Larousse). Par conséquent, la notion de paysage implique une notion de cohérence confortable. Il s'agit d'un ensemble qui fait du sens et qui s'offre à la contemplation sans conflit, car il est codé culturellement .

Lorsqu'on se concentre sur les études de cinéma, on observe également cette tendance à catégoriser le paysage comme un espace paisible, l'objet d'un regard passif. Martin Lefebvre, par exemple, parle du paysage en tant qu'espace de « contemplation esthétique » et de « spectacle ». Antoine Gaudin, à son tour, le définit comme une « construction culturelle » qui « maintient le spectateur en terrain connu, en suscitant en lui une émotion qui ne fait qu'*orienter* temporairement les données de son expérience naturelle [vers le régime de la contemplation], mais qui ne *modifie* pas substantiellement la nature de cette expérience ». Quand nous parlons donc d'un paysage colonial idéal, ce n'est pas juste dans le sens de l'image d'un paysage proprement dit, mais plutôt d'une structure imaginaire qui oriente le regard du collectif vers une image confortable du passé, une image dépourvue d'incertitudes ou de tensions, qui ne pose pas de problèmes en tant qu'expérience politique et sensible.

Parmi les paysages idéaux qui peuplent l'Histoire latino-américaine, deux nous intéressent particulièrement. Le premier comprend l'image du débarquement des colonisateurs, comprise comme un espace de rencontre fondateur, et le deuxième, le mythe de l'harmonie des peuples, aussi connu comme le « mythe des trois races », selon lequel l'identité latino-américaine se forme à partir d'une collaboration équilibrée entre Africains, Européens, et Américains natifs, formant des nations où le métissage ne pose pas de conflit. Ce sont des images très répandues dans le contexte culturel latino-américain ; mais ce qui nous intéresse davantage est la façon dont les films évoquent ces paysages idéaux pour les détourner, pour les *activer* finalement. Notre recherche se concentre donc sur le dépaysement que peuvent provoquer les



Figure 1 : Détail de *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro* (1922, de Oscar Pereira da Silva).



Figure 2 : Détail de *Primer homenaje a Colón* (1892, de José Garnelo y Alda).

cinéastes contemporains à partir de paysages idéaux et dans quelle mesure celui-ci se manifeste.

1. La rencontre entre deux mondes

1.1. Le rivage, espace de rencontre

Le point zéro de l'Histoire des Amériques est l'arrivée du colonisateur, et le rivage est son arrière-plan. Espace de la rencontre entre la terre et l'eau, il est aussi le lieu où se produit le choc entre les deux cultures fondatrices : le Blanc européen et l'Indien natif. Le travail d'Enrique Dussel a déjà abordé la figure de la « rencontre entre deux mondes », attachée à la notion de « conquête spirituelle » :

Avec ces expressions [la conquête spirituelle et la rencontre entre les deux mondes], je fais référence au pouvoir que les Européens ont exercé sur l'imagerie (l'imaginaire de Sartre) des natifs vaincus. [...] Cette nouvelle culture, principalement métissée, syncrétique et hybride, n'a pas surgi ni d'une alliance libre ni d'une synthèse culturelle régulière, mais des traumatismes originels de la domination. [...] L'idée de rencontre dissimule la réalité en occultant la façon dont l'ego européen a subjugué le monde d'Autrui³¹.

Nous voyons donc que ce n'est pas un hasard si le moment choisi par les peintres qui traitent du thème de la colonisation soit celui du premier contact, du premier regard, car il contient l'étincelle du conflit qui va définir l'avenir de l'Amérique.

On peut l'observer, par exemples, dans le tableau *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro*³² (1922, de Oscar Pereira da Silva). Le point d'intensité du tableau se concentre dans le regard échangé entre la figure du capitaine³³, Pedro Álvares Cabral, et l'Indien qui porte un coiffe (*cocar*) doré, que l'on peut comprendre comme une espèce de figure d'autorité. Mais le rapport de forces impliqué dans ce regard n'est pas vraiment horizontal : le drapeau avec la croix, posé

31 « By such terms [the spiritual conquest and the encounter of two worlds], I refer to the power the Europeans exercised over the imagery (Sartre's *imaginaire*) of the conquered natives. [...] The new syncretistic, hybrid, predominately *mestizo* culture was born neither from a freely entered alliance nor from steady cultural synthesis, but from the originary traumas of being dominated. [...] The idea of meeting covers over reality by occluding how the European ego subjugated the world of the Other » [TDA], dans : DUSSEL, *op. cit.* (note 10), pp. 49-55.

32 « Débarquement de Pedro Álvares Cabral au Brésil », en français.

33 Le bateau est l'espace de sécurité du Portugais, qui ne veut pas se risquer à descendre immédiatement sur le rivage et faire face à ce qu'il connaît pas, comme remarque Eduardo Morettin, qui traite du film sous une approche historique et cinématographique. Pour savoir plus : Eduardo MORETTIN, *op. cit.* (note 17).



Figure 3 : Dans *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, le bateau des Portugais se rapproche de la côte.



Figure 4 : Les Indiens sont visibles au fond du cadre, ce qui renforce l'identification avec le Portugais, dont nous partageons le point de vue.

bien au centre du tableau, est du côté des Portugais. Ainsi, il altère l'équilibre visuel vers leur côté en même temps que sa centralité donne une dimension sacrée à la rencontre. De la même façon, dans *Primer homenaje a Colón* (1892, de José Gamelo y Alda), la figure de Colomb est tirée vers le haut de façon verticale par la croix et tous les espagnols affichent une posture bien droite, tandis que les Indiens se plient. Immobilisés par cet éternel tableau des origines, les deux peuples restent pour toujours enfermés dans un devenir-américain, une construction identitaire en devenir, ordonnée par ce même rapport de pouvoir. Il s'agit d'une représentation du choc qui porte une promesse et un potentiel, mais sans développement ni solution. L'intensité du regard posé sur l'autre retentit pour l'éternité.

C'est tout à fait différent dans le cas du cinéma où on a affaire à une séquence d'images dans le temps qui demande d'autres stratégies pour mettre en scène ce « regard du rivage ». Nous pouvons noter deux façons différentes de le faire dans le film *La Découverte du Brésil* (*A Descoberta do Brasil*, 1937, de Humberto Mauro), une commande du gouvernement dictatorial de Getúlio Vargas. Même si le tournage s'est avéré difficile en termes financiers et techniques, il a apporté un certain prestige à la production nationale, qui « maintenant peut faire des films historiques », un signe de développement et de bon goût³⁴.

Dans ce film, deux séquences traitent du contact entre Indiens et Portugais. La première montre un petit groupe de Portugais qui descend dans un petit bateau pour établir communication avec les natifs. La caméra est placée derrière l'épaule du Portugais et adopte son point de vue pendant toute l'action, qui est assez courte et trouble (peut-être à cause des difficultés de tournage) : l'image bouge trop, le bateau monte et descend à cause des vagues, le Portugais jette une sorte de « cadeau » à l'eau pour que les natifs le prennent, avant de lever les bras et de saluer. Nous voyons ainsi qu'il y a un point de vue clairement choisi, celui du Portugais, tout en orientant un regard qui dans les tableaux était plus horizontal. La tension de la scène ne vient pas de la rencontre avec quelqu'un de nouveau mais de la sensation de danger face au contact risqué entre le « civilisé » (avec lequel le spectateur s'identifie) et le « sauvage » (l'inconnu, l'irrationnel, l'Autrui), comme dans les films d'action et

34 SCHVARZMAN, *op. cit.* (note 18), p. 165.



Figure 5 : L'échange du regard entre les Portugais et les Indiens dans *O Descobrimento do Brasil* : les Indiens.



Figure 6 : Le regard étonné des Portugais.



Figure 7 : Encore, le regard étonné des Portugais.

d'aventure. La deuxième séquence se passe à l'intérieur de la caravelle, quand deux indiens y sont amenés à la demande du capitaine. Une fois dans la salle d'invités, la caméra assume finalement leur point de vue subjectif – il n'est même pas possible de voir leurs épaules, comme dans le cas du point de vue des Portugais. Un très long moment d'échange de regards suit, filmé comme une série de plans de visage de Portugais qui nous regardent, dans de très longs regard-caméras. Ces séquences donnent l'impression qu'Humberto Mauro essayait de reproduire l'intensité du « regard originel » des tableaux nationalistes, tout en scindant l'action en deux et décomposant ses effets dans le temps.

Le « regard de rivage » est encore évoqué dans le cinéma contemporain, mais avec quelques différences essentielles. D'abord, dans les tableaux comme dans le film d'Humberto Mauro, il s'agit toujours de groupes, de collectivités : nous voyons *les* colonisateurs et *les* Indiens qui se rencontrent, même si la figure du capitaine (Colomb ou Cabral) est mise en avant par la composition. Alors que dans les films étudiés, nous suivons toujours un personnage plus individualisé. Pourtant, il ne s'agit pas de l'individualité du héros, dans le sens d'un homme spécial qui atteint des objectifs extraordinaires ; non, c'est l'individualité solitaire du personnage médiocre, ni victime, ni héro. Ensuite, il y a une différence dans l'inversion de la direction du regard : au lieu de regarder le territoire avec l'élan de dominer, les protagonistes retournent leur regard vers l'eau, comme quelqu'un qui cherche une sortie possible, ou, si l'on considère tout l'imaginaire de la colonisation, comme quelqu'un qui voudrait revenir en arrière.

Ainsi commencent les films *Jauja* et *Zama*, par exemple. Pendant les premiers plans de *Jauja*, Gunnar Dinensen tourne son monocle vers la mer ou le hors-champ, sans que nous ne sachions jamais ce qu'il regarde, et sans que le personnage même y manifeste beaucoup d'intérêt. De la même façon, le début de *Zama* montre le protagoniste en train de fixer l'eau de la rivière, comme s'il attendait quelque chose. Le plan se répétera au milieu du film, mais ce qu'il attend n'arrivera jamais. En plus, à ce moment-là, on perd le regard de l'Indien et du Natif, qui jouait le rôle d'un repère et un contrepoint au regard civilisateur du colon. Leur étonnement donnait de la légitimité à l'incroyable l'arrivée des Européens en Amérique. Ici, au contraire, des



Figure 8 : Plan d'ouverture de *Zama*, de Lucrecia Martel. Le protagoniste attends quelque chose qui n'arrive jamais.



Figure 9 : Un des plans du début de *Jauja*, de Lisandro Alonso. Le capitaine Gunnar cherche lui aussi un élément en hors-champ qui ne se dévoile pas.

enfants indiens sont allègrement indifférents à la présence impatiente et hautaine de Zama, et le soldat argentin qui partage le cadre avec Gunnar en train de se masturber. On comprend alors que la présence des colons n'est pas plus un fait extraordinaire, elle prend plutôt des airs de folie et se présente comme une absurdité.

Arrêtons-nous à un détail concernant ce premier plan de *Zama*. Il évoque l'image du littoral, lieu de la rencontre originelle, mais en fait, à mesure que le récit avance, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une rivière. Contrairement au littoral marin, qui *reçoit* et accueille ceux qui arrivent aux abords d'un pays, la rivière s'infiltré dans les intérieurs profonds, farouche, dangereuse. Le rivage est dominé par le colonisateur, tandis que la rivière est domaine du natif. Et tandis que le littoral est construit dans les tableaux historique comme un lieu presque sacré, la rivière est un élément de flux, de passage.

1.2. L'eau, élément de passage

Si l'imaginaire du rivage comme espace d'une rencontre mythique est d'une certaine manière laissé de côté au profit de l'isolement détaché des protagonistes, le motif du liquide assume pourtant le rôle de relier des univers différents, cette fois sous la forme d'un élément de passage et de déstabilisation. Sachant que les films se développent loin de la mer, explorant plutôt les régions intérieures du pays, l'eau est représentée sous la forme d'étangs, de sources d'eau (*Jauja*), de cascades, de pluie (*Joaquim, Vazante*), mais surtout de rivières. Ainsi, l'eau apparaît soit comme un symbole, où elle fonctionne par analogie à une valeur ou un affect qui s'ajoute au récit, comme une figure qui crée un passage plastique entre passé et présent, ou entre réalisme et fantaisie.

Au cours du film *Joaquim*, par exemple, l'eau est en constante transformation en tant que signe. Elle est d'abord une promesse de richesses : la rivière qui supposément contient des pépites d'or. Puis devient un symbole de la prise de conscience politique du personnage : Joaquim est attiré par les richesses matérielles de la rivière, mais finit par découvrir quelque chose de plus profond dans la composition sociale et politique du pays. Une raison pour lire le motif de l'eau en tant que prise de conscience politique est son apparition récurrente en même temps que la tête du



Figure 10 : Dans *Joaquim*, le protagoniste plonge la tête dans l'eau après avoir vécu une révélation.



Figure 11 : Encore dans *Joaquim*, le protagoniste regarde son reflet amorphe dans l'eau agitée, indiquant un trouble d'identité.

personnage. Par exemple, le premier plan du film montre la tête coupée de Joaquim posée sur un tronc d'arbre, face à l'église, sous une pluie très intense – il y a un effet de gouttes sur l'objectif de la caméra et le son de l'eau qui tombe enveloppe l'ambiance sonore – tandis que sa propre voix *off* d'outre-tombe explique qu'il a été assassiné pour des raisons politiques.

Après, il y a trois courtes séquences qui renforcent cette lecture dans une sorte d'évolution. Celles-ci décrivent à peu près la même action : le protagoniste se baigne dans la rivière. Dans la première, pendant sa toilette matinale, au milieu de l'expédition, il plonge le visage sous l'eau pour après s'arrêter et regarder sa propre image réfléchie, floue et indéfinie. Juste avant, il s'était levé avec le chant de l'esclave João et de l'Indien qui guide le groupe – ces deux-là, même étant de cultures très différentes, ont trouvé un point en commun à travers la musique, et le protagoniste semble se rendre compte d'une certaine intégration émouvante qui se passe dans l'espace colonial, malgré tous les problèmes et privations. Cependant, il ne participe pas du chant, il reste en marge, feignant de n'être même pas encore réveillé. Le gros plan de son reflet dans l'eau, qui dure un instant un peu plus long et s'accompagne d'un bruit aquatique, monte au premier plan. Il semble alors faire sens : Gomes pense, à travers l'image et en consonance avec le drame de son personnage, l'identité de Joaquim en tant qu'homme blanc et pauvre dans le contexte socialement complexe d'une Colonie esclavagiste. De la même façon, un peu plus tard pendant l'expédition, Joaquim plonge dans la rivière, en quête d'or, corps entier, torse nu. La caméra se positionne au-dessus de lui, à quatre-vingt-dix degrés, avec le visage tourné vers le fond de la rivière. Empruntant encore le chemin symbolique, nous voyons la façon dont Joaquim perd son visage face à l'avidité, ce même visage qu'il venait de découvrir à la surface des eaux. Dans la scène suivante, au moment où il est capturé et libéré par les *quilombolas*, nous voyons qu'il ment à ses supérieurs à propos de ce qui s'est passé pour protéger les esclaves enfuis. Peu après, il plonge totalement nu sous une cascade et hurle contre le fort bruit de l'eau qui lui tombe sur la tête en rafales. Nous redécouvrons, ainsi, le visage de Joaquim, cette fois dans une espèce de colère, de confusion, qui va se traduire par le besoin d'agir politiquement.



Figure 12 : Dans *Joaquim*, la tête du protagoniste est mise en relation avec l'eau, symbolisant sa prise de conscience politique : la plongée en quête d'or.



Figure 13 : La chute d'eau symbolise la rage.



Figure 14 : Le célèbre démembrement du martyr est montré sous l'eau.

Si dans *Joaquim* il est possible de retrouver cette forte relation analogique entre la circulation de l'eau et le réveil politique, dans la première séquence de *Vazante* l'eau agit en tant que figure filmique, elle noue les personnages les uns aux autres comme une sorte de force du destin, incluant le désir et la mort dans la même équation.

Comme dans *Joaquim*, la première information que *Vazante* offre au spectateur est le son de la pluie, et cela avant même la première image : un filet d'eau qui coule dans la boue. Juste après, une femme décède au milieu d'un accouchement avec complications – elle est filmée sous un angle étrange, très proche de son front trempé de sueur, sans bien révéler son visage, de telle façon que sa figure ne laisse voir que la douleur. Deux informations majeures découlent de ce plan : les yeux écarquillés de l'esclave, qui flottent dans la masse indéfinie de son visage noir sous l'ombre, tandis qu'elle demande de la force à sa maîtresse, et l'humidité des grandes gouttes du front de la femme blanche, renvoyant à l'humidité de l'accouchement qui reste en hors-champ. Ensuite, Antonio, le *tropeiro* portugais³⁵, traverse la forêt à cheval sous la pluie avec un groupe nombreux de fonctionnaires et esclaves. Les pieds nus des esclaves alternent avec les pieds des bêtes dans la traversée d'un sentier plein de flaques formées par la pluie, une proximité qui explicite leur déshumanisation. En même temps, si l'eau est montrée comme réseau de souffrance, elle est aussi la fertilité et le délice des sensations pour le corps de la fille Beatriz, qui enfonce aussi les pieds dans la boue et offre son visage aux gouttes d'eau, mais par plaisir. Il s'agit du même plaisir primitif que ressent la vieille femme catatonique, dans le plan suivant, quand l'Africaine verse l'eau du bain sur sa tête. Ainsi, plan après plan, l'eau connecte les personnages entre eux, et établit un lien entre le plaisir, la fertilité, la souffrance et la mort.

Dans *L'Étreinte du Serpent*, la rive est aussi présentée comme espace de rencontre. Le premier plan du film montre la surface de la rivière, où les formes dansent, indéfinies, annonçant déjà l'importance que celle-ci va avoir tout au long du récit. Au fur et à mesure, avec un doux mouvement de rapprochement, la silhouette d'un homme assis se matérialise. C'est à travers l'eau que le spectateur découvre, pour

35 Les *tropeiros* étaient des commerçants du Brésil profond à l'époque coloniale. Leur travail consistait à voyager entre les centres commerciaux tout en apportant de la nourriture, des animaux et des esclaves aux propriétés plus éloignées du littoral.



Figure 15 : Dans la première séquence de *Vazante*, de Daniela Thomas, l'eau est liée à la souffrance, à l'inhumanité et à la mort.

la première fois, Karamakate, un des protagonistes. Il se lève et lance un regard vers l'eau, où apparaîtra bientôt le canoë avec Manduca et Theodor, que nous apercevons par-dessus l'épaule de Karamakate, depuis son point de vue. De cette manière, le film mime la rencontre fondatrice, mais cette fois au sein de la forêt amazonienne, du point de vue d'un natif que va se montrer fortement résistant à la présence des Blancs.

Mais le réalisateur Ciro Guerra va au-delà, en déterminant la rivière comme espace de transition entre moments historiques différents. Sachant que les décors « naturels » - les forêts et les rivières, surtout en Amazonie - ne laissent pas transparaître le passage du temps, le réalisateur s'en sert pour tisser des liens entre deux intrigues avec des décennies de différence. Par exemple, il construit une rencontre *spatiale* entre deux moments dans le temps à travers un plan-séquence spécifique. Cela se passe à un moment de transition entre les deux intrigues, quand nous laissons le groupe formé par Theodor l'Allemand, Manduca et Karamakate jeune, qui s'enfuient des missions, pour accompagner le duo composé par Evan l'Américain et Karamakate âgé, qui vont arriver à ces mêmes missions dans le « futur ». Quand le canoë de ces derniers atteint une certaine vitesse, la caméra entraîne le regard vers le bas jusqu'à l'eau noire de la rivière. Le plan devient alors presque pur mouvement : la seule image repérable sont des reflets de lumière qui laissent deviner un mouvement de gauche à droite. Il s'agit d'un mouvement de passage spatial mais aussi de passage temporel, comme dans les dessins animés où une agitation de formes abstraites indique *flashback* ou *fast-forward*. Finalement, une fois que la caméra lève le regard, ce sont Evan et Karamakate (âgé) qui entrent dans le plan. Le passé et le présent occupent donc le même espace.

Pour cela, il y a toujours la suggestion d'un dédoublement en ce qui concerne la surface de la rivière, surtout parce que la photographie du film privilégie les images formées par des reflets. Par exemple, dans la scène citée de la première rencontre du film, le reflet dans l'eau dédouble l'environnement, de manière à laisser comprendre un monde parallèle. À partir de cela, il est simple de faire le pas vers une analogie à l'acte cinématographique, lui aussi composé par de reflets et de doubles. Une scène qui scelle l'amitié entre Karamakate et Theodor, où ce dernier développe le portrait de



Figure 16 : Encore dans la première séquence de *Vazante*, l'eau est aussi liée au plaisir et à la vie : le pied de Beatriz.



Figure 17 : Beatriz se rafraîchit sous la pluie.



Figure 18 : L'eau du bain est source de plaisir sensible pour la grandmère, établissant un lien avec le plan précédent.

Karamakate dans l'eau courante de la rivière, illustre ceci au travers d'un gros plan de la photographie, typique des études anthropologiques, sur laquelle l'eau de la rivière coule continuellement, formant des lignes en mouvement qui enferment le personnage dans le cadre. Le mouvement de l'eau nous rappelle le passage du temps. D'abord, le temps du film qui ne s'arrête pas, et ensuite d'une conception un peu plus ample de passage du temps – des décennies et des siècles qui passent sur un stéréotype, un icône immobile et enfermé. Ce plan évoque la différence entre l'image stéréotypée de l'Indien tel qu'il était imaginé à partir des photos « exotiques », correspondant soit au bon sauvage, soit au barbare dangereux, et la sphéricité du personnage de Karamakate, le chaman têtu, sensible et orgueilleux.

Finalement, dans *Jauja*, l'élément liquide cesse de renvoyer explicitement à une valeur ou à un affect qui joueraient un rôle dans l'évolution du récit, pour exister uniquement en tant que figure filmique, en tant que pur passage, pur changement. Ainsi, Ingeborg, la fille du protagoniste Gunnar, trouve un petit soldat de plomb dans un étang, au début du film. Il s'agit du petit soldat qui va catalyser son escapade amoureuse. À la fin, la même actrice qui joue Ingeborg, mais portant des vêtements contemporains dans un petit château danois, jette un petit soldat de plomb dans un étang – et, d'un coup, nous retournons vers le paysage de la Patagonie avec un raccord sec. Le petit soldat de plomb correspondrait-il au protagoniste du film ? Si oui, donc il serait simple de lier la surface de l'eau, traitée comme pure circulation, et la surface de l'écran du cinéma³⁶.

Enfin, si la rencontre fondatrice idéale était enfermée dans un certain imaginaire pictural du « regard du rivage », univoque et unidimensionnel, les cinéastes étudiés en reprennent les motifs de l'eau et de la rencontre pour créer un réseau plus complexe, multidimensionnel. L'élément liquide se multiplie donc dans la sinuosité et le flux des rivières, le mystère des étangs, le sublime et l'indomptabilité des tempêtes. L'eau contient en soi quelque chose d'inapprivoisable, comme nous rappelle Alain Corbin : « on ne peut humilier l'océan, rétif à toute domestication ; l'homme n'y peut trouver

36 D'innombrables autres points pourraient être liés concernant l'eau dans ce film spécifique, qui joue avec ses motifs et ses figures comme avec des énigmes à déchiffrer – le chien qui apparaît dans l'Argentine du passé et dans le château danois, par exemple, apparaît aussi allongé sur un étang – ce que nous allons développer dans la suite du travail.



Figure 19 : Dans le premier plan de *L'Étreinte du Serpent*, le reflet de la figure de Karamakate paraît sur l'eau trouble.



Figure 20 : Le mouvement ascendant de la caméra montre les pieds du personnage. Pour un moment, il y a l'effet de dédoublement.



Figure 21 : Le « regard de rivage » inversé : le canoë de Theodor et Manduca arrive au fond du cadre.

un authentique abri, s'y construire une seconde demeure. L'élément liquide, irrémédiablement sauvage, figure l'état primitif du monde »³⁷. Dans le cas de *Jauja* et de *L'Étreinte du Serpent*, le travail de l'eau va un peu plus loin que de simplement établir des points de connexion : il évoque une circularité du temps, une idée de boucle, d'éternel retour.

1.3. La fluidité entre espace historique et espace mythique

La mise en avant d'une structure circulaire de l'espace-temps dans des films comme *L'Étreinte du Serpent* et *Jauja* entre en tension avec l'écoulement linéaire des images de cinéma. Autrement dit, même si le spectateur s'aperçoit qu'une cycloïde temporelle est en jeu et que les espaces du présent et du passé s'interconnectent, cela se fait à mesure que les deux heures de film passent, avec sa chaîne de causes et conséquences naturellement insinuée par le montage cinématographique. Cette tension se montre pertinente dans la mesure où elle semble reproduire une intersection entre le *temps linéaire* occidental et le *temps mythique ou circulaire* des peuples traditionnels. Tandis que le temps linéaire marche en avant, impliquant les notions de « progrès », d'événements et de causalité logique, le temps mythique est plutôt le temps de l'homme aligné avec les cycles de la nature, le temps des rituels, répétitif et a-historique³⁸. Le conflit culturel entre l'homme blanc et le natif indien implique donc un conflit des manières de concevoir le temps. D'où la pertinence de réfléchir à cette différence à travers la mise en scène, c'est-à-dire, à la manière de créer une rencontre en images entre un « espace-temps historique » européen/nord-américain et un « espace-temps mythique » des peuples traditionnels.

Pour illustrer cela, nous nous concentrerons sur *L'Étreinte du Serpent*. Partons de la dimension spatiale la plus évidente du film : la forêt tropicale. En comparaison avec les villes modernes, comme on l'a mentionné, la figure de la forêt ne change pas avec le passage du temps. En fonction de la région, elle se renouvelle de façon cyclique, au cours des saisons de l'année. Mais, dans le cas spécifique de la forêt tropicale, elle est pratiquement stationnaire par rapport à la perception de l'homme.

37 Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage*, Paris : Flammarion, 2018 [1990], p. 190.

38 Nous nous inspirons ici dans les études Mircea Eliade, notamment : Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1969, 182 p.



Figure 22 : Dans *Jauja*, le petit soldat en plomb circule à travers un espace-temps fluide.

Les villes, au contraire, qu'elles soient modernes ou contemporaines, subissent des changements violents même dans des intervalles de temps très courts, dû aux guerres, à l'évolution du commerce, de la mode, des modèles de voitures, de la technologie et de l'architecture (ce qui pose d'innombrables difficultés pour les tournages de films d'époque). Loin de cela, la forêt suggère un régime de compréhension du temps en boucle, tandis que la ville impose une notion de temps historique. Évidemment, les personnes qui y habitent se soumettent à ces mêmes régimes du temps : l'homme qui vit le temps de la nature vivra un quotidien stable et cyclique, tandis que l'homme qui vit le temps de la ville subira des changements d'habitudes et de vêtements, permettant de déterminer le point dans l'Histoire auquel il appartient.

Dans le film, les marques de l'exploitation du caoutchouc témoignent d'un croisement entre ces deux régimes temporels. Au sein de la forêt, espace gouverné par un régime mythique, les troncs d'arbre marqués en « V » sont les signes de la présence de l'homme blanc, tout en insérant, avec une seule image, le récit dans le contexte linéaire et historique des deux cycles du caoutchouc en Amazonie (de 1879 à 1912, puis les guerres de 1942 à 1945). Les cicatrices sont aussi visibles sur le tronc des Manduca – quand Karamakate les voit, il devine immédiatement que son camarade a été esclavagisé par l'homme blanc. Le film transite, ainsi, dans un va-et-vient entre l'ambiance mythique de l'exploration et l'émergence soudaine et violente des cicatrices qui agissent en tant que repères historiques. L'arbre s'historicise avec ces marques, il « sort » de la forêt atemporelle et devient une sorte de document.

Ici, nous voyons que les marques du temps historique profanent la temporalité mythique. L'entrecroisement entre ces deux régimes du temps peut aussi se passer dans le sens inverse, c'est-à-dire, en vidant la reconstitution historique de sa linéarité, la privant des enchaînements de cause et conséquence. Les Argentins Lucrecia Martel et Lisandro Alonso ont adopté cette approche quand ils travaillent un récit minimaliste ou fragmenté (pour ne pas dire « surréaliste », un adjectif qui a été utilisé par les critiques pour décrire les deux films), ou quand ils ne donnent pas de références géographiques ou temporelles dans les didascalies, comme l'indique la norme dans les films de genre. Les films évoquent des figures visuellement familières dans l'imaginaire colonial, sans pour autant donner des informations qui permettent de les



Figure 23 : Dans *L'Étreinte du Serpent*, la cicatrice sur le dos de Manduca indique le passage de l'homme blanc...



Figure 24 : ... pareillement aux « cicatrices » du caoutchouc sur les troncs d'arbre.

reconnaître, de les mettre en contexte quelque part, ce qui crée une espèce de gêne. N'ayant pas de repères, donc, les films en viennent à parler de *tout* ce qui est passé, en même temps qu'ils parlent d'un passé qui n'a jamais existé. Ils se « fabulisent », il se passent des détails (les ans, les locaux, les historiens qui valident le scénario) pour s'assumer en tant que fictions.

* * *

Jusqu'alors, nous avons vu la manière dont le cinéma latino-américain contemporain problématise le paysage idéal du choc entre colonisé et colonisateur. En partant du rivage fondateur comme arrière-plan, et des éléments qui sont impliqués comme l'intensité du premier regard et la mer, nous constatons que le film d'époque contemporain reprend la symbologie et la force figurative de l'eau pour mettre les anciennes images statiques en révolution. Les rencontres ont alors lieu sur de multiples dimensions, les personnages voyagent dans le temps pour connecter le passé au présent, et le cinéma agit comme espace de cette rencontre.

L'arrivée du colonisateur est une image de choc. En utilisant la figure de l'élément liquide, ces films réussissent à transformer ce choc en passage, une connexion multiple, qui se substitue à une relation unidimensionnelle de domination. On peut alors se demander comment pourrait être travaillée une image cherchant à provoquer un affect conciliateur, c'est-à-dire, une construction imaginaire qui cherche à neutraliser les tensions du choc colonial, comme c'est le cas du « mythe de l'harmonie des peuples », aussi connu comme le « mythe des trois races ».

2. Le mythe de l'harmonie des peuples

Le mythe de la démocratie raciale³⁹, nommé aussi « mythe des trois races »⁴⁰ ou « mythe de l'harmonie des peuples »⁴¹, apparaît dans la culture populaire à l'époque de la fondation des nations latino-américaines. Il s'agit des discours qui renforcent l'idée de la formation du peuple à travers un métissage heureux, où chaque « race » apporte de façon équitable une contribution immatérielle au caractère du latino-américain contemporain. Les critiques soutiennent que de tels raisonnements auraient pour but de neutraliser les tensions, toujours bien vivantes, qui découlent de l'esclavage et du génocide indien, étouffant une possible réparation liée aux injustices historiques de la part des élites blanches. Dans le cinéma, cette union entre races se filme généralement à travers le chant et la danse, qui dissipent les tensions. *Joaquim*, par exemple, comporte une scène où l'esclave João et l'Indien chantent ensemble, tandis que le protagoniste blanc se réjouit de la musique en silence.

Les raisons expliquant l'apparition d'un tel imaginaire ne sont pas mystérieuses : l'élite blanche, moins nombreuse que la masse de Noirs, Indiens et Métis qui peuplent les colonies latino-américaines et qui luttent dans les guerres anticoloniales, aurait voulu éviter le conflit en créant le récit d'homogénéité et d'appartenance universelle à la nation⁴² - « le nationalisme [latino-américain] est l'oeuvre des intellectuels »⁴³. L'idée se solidifie à travers d'importants mouvements culturels et artistiques au cours de l'Histoire ; comme les indigénismes romantiques de la fin du XIX^e siècle⁴⁴, les modernistes *Antropófagos* au Brésil, dont la voix principale, Oswald de Andrade, utilisait la métaphore de « l'engloutissement de l'étranger »⁴⁵, et

39 Clément THIBAUD, « Race et citoyenneté dans les Amériques (1770-1910) », *Le Mouvement Social*, vol. 252, n° 3, octobre 2015, pp. 5-19.

40 Roger BASTIDE, « Les mythes politiques nationaux de l'Amérique latine », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 33, 1962, pp. 75-84.

41 Erika THOMAS, *Images du Brésil : Identité, Histoire et Société : (In)visibilités des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, Recherche originale présentée en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Strasbourg : Université de Strasbourg, 2012, 136 p.

42 Marixa LASSO, *Myths of Harmony: Race and Republicanism during the Age of Revolution, Colombia, 1795-1831*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2007, 219 p.

43 BASTIDE, *op. cit.* (note 40).

44 Attention : ne pas confondre l'indigénisme avec l'indianisme. Grosso modo, tandis que le premier se réfère à une sorte de mode auprès des auteurs romantiques du XIX^e siècle, le second est justement sa critique.

45 Roberto SCHWARZ et John GLEDSON (éd.), *Misplaced ideas: essays on Brazilian culture*, Londres et New York : Verso, 1992, p. 8.

les œuvres des anthropologues comme Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro et Sergio Buarque de Hollanda. Ceux-ci, sous la menace internationale du fascisme des années 30, critiquaient l'idée de l'infériorité des Noirs et des Indiens, les incluant dans une idée de nation métisse et homogène. En Amérique latine, même si la notion de race n'est pas reconnue comme un fait biologique, elle reste cependant un fait social. D'où la nécessité de renforcer, jusqu'à nos jours, un récit mythique qui puisse apaiser les esprits.

Pour revenir aux critiques, il est logique que l'idée d'une « intégration culturelle » dans ces termes signifie la suppression des singularités au profit d'un profil hégémonique, souvent blanc et masculin. Ainsi, les intellectuels qui parlent de l'influence équivalente de chaque « race » pour la constitution d'un latino-américain idéal le font, bien entendu, du point de vue de l'homme blanc. Voyons comment Darcy Ribeiro défend l'apport africain à la culture brésilienne :

Chaque brésilien porte dans l'âme l'ombre de l'Indien ou du Noir. [...] Cela vient de l'esclave qui nous a chanté les berceuses. Qui nous a allaité. [...] De la mulata qui nous a arraché les premières puces chiques des pieds. Et de celle qui nous a initié dans l'amour physique et qui nous a transmis [...] la première sensation complète d'être un homme.⁴⁶

Il est évident que, dans l'air du temps de l'époque contemporaine, ce genre de discours ne serait pas considéré comme politiquement correct. La préoccupation renouvelée au sujet des identités raciales étouffées en Amérique se laisse voir dans le marché de la culture populaire, du film *Black Panther* au retour de la coiffure afro assumée politiquement. Du côté indien, les documentaires abandonnent le regard exotique, les peuples prenant souvent eux-mêmes la caméra en main. Évidemment, ces voix émergentes provoquent une dissonance dans le débat public, surtout parce que l'idée même d'unité nationale est dépendante de la démocratie raciale. Sachant que les films d'époque sont forcément des produits de leur temps, nous nous demandons ce que l'esthétique des films étudiés peut nous informer à propos de ces problèmes éthiques, et *vice-versa*. Compte tenu de cela, nous pourrions analyser si le « mythe de trois races », en tant que paysage idéal du passé, a été bousculé.

46 Gilberto FREYRE, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*, 51^e éd., São Paulo : Global, 2011 [1933], p. 367.



Figure 25 : Détail de *Desembarco de Colón*, de Dióscoro Puebla.

2.1. *La figure masculine blanche entre force et faiblesse*

Un point en commun entre les cinq films d'époque contemporains étudiés est le profil du protagoniste. Dans tous les cas, il est un homme blanc frappé par la sensation d'être étranger, d'être à part, de n'avoir pas accès à ce qu'il veut retirer du territoire, même théoriquement en tant qu'espace de pouvoir. Dans *Zama* ou *Jauja*, la manière dont le personnage est caractérisé nous renvoie aux figures de colonisateurs : les manteaux, l'épée ou l'arme de feu de modèle ancien, le chapeau, le cheval, la posture droite et un certain sens inutile de noblesse. L'impuissance et l'insignifiance que les personnages manifestent par rapport à leur environnement entre en conflit avec l'évocation de l'imaginaire colonisateur, vu que le mot même subordonne leur existence à l'acte de dominer un territoire.

Il est possible d'attester la force imagétique de la figure colonisatrice dès les tableaux plus classiques, comme *Desembarco de Colón* (1862, de Dióscoro Puebla), une référence pour les peintres qui ont travaillé le sujet ultérieurement. Dans cette représentation, la grandeur de Colomb et de son équipage est construite plastiquement grâce à la comparaison avec les natifs. D'abord, les corps des hommes blancs sont disproportionnés par rapport aux natifs, étant beaucoup plus grands. Puis, le groupe de colonisateurs vient de gauche à droite, qui est aussi la direction de la lumière ; les natifs restent dans l'ombre, certains d'entre eux se confondent même avec un tronc d'arbre. Tandis que le corps du colonisateur est beaucoup plus net et réaliste, les natifs se confondent avec l'arrière-plan, et leurs corps possèdent des formes abstraites. Enfin, les hommes blancs sont soutenus par l'appareil civilisateur formé par la nation et la religion, la première représentée dans le drapeau et les vêtements de Colomb, et la deuxième dans la croix, l'agenouillement et la tête haute du colonisateur, comme s'il remerciait le ciel. L'intérêt des colonisateurs en tant que figures historiques fondatrices est justement leur force, leur élan, leur pouvoir d'invasion, de domination et d'influence. Ils sont les courageux, les pionniers.

La figure colonisatrice forte n'est pas encore tombée en désuétude, vu qu'elle est réutilisée dans les films historiques, notamment de coproduction américaine pour



Figure 26 : Respectivement dans *L'Étreinte du Serpent*, *Zama*, *Joaquim* et *Jauja*, la crise de la figure masculine blanche.

mettre en avant l'arrivée en Amérique en tant que conquête d'un individu⁴⁷. D'où l'impact de personnages comme Diego de Zama et Gunnar Dinensen, perdus dans ce qui devrait être leur élément. Cela pourrait faire penser à un autre type de récit commun : l'esprit *Indiana Jones*, qui montre les héros dans un espace étrange, plein d'aventures, d'animaux dangereux et de sauvages cannibales. Là, un certain regard exotisant se maintient par rapport aux pays non-occidentaux. Mais ce n'est pas tout à fait le cas, vu que même si l'ambiance est hostile aux protagonistes, leurs accomplissements sont proches du pitoyable. Ils ne réussissent jamais à surmonter les défis que leur sont imposés, même les plus simples : « sortir d'ici » tout en étant un bureaucrate, « trouver une fille » dans les champs tout en étant un soldat expérimenté. Même *Fitzcarraldo* (1982, de Werner Herzog), personnage blanc en marge de la hiérarchie amazonienne, réussit dans son entreprise absurde à faire passer un navire par-dessus une colline. Par conséquent, la faiblesse régit l'existence des hommes blancs dans le contexte tropical. Nous trouvons dans les films étudiés une mosaïque d'images qui illustrent cette impuissance.

Dans *Zama*, par exemple, la figure colonisatrice est évoquée au début (avec l'aide de l'imaginaire du rivage) pour ensuite se fragiliser dans une progression d'humiliations : d'abord le protagoniste est rejeté par les femmes, qu'elles soient natives ou blanches. À l'impuissance sexuelle s'ajoute l'incapacité de se mélanger avec les siens, les autres bureaucrates, qui circulent dans ce qui est censé être des espaces de l'ordre, mais qui s'organisent selon des règles absurdes. À la fin du film, le protagoniste perd le droit à son corps quand il part en expédition avec des mercenaires en quête de Vicuña Porto. Les Indiens le capturent, le peignent en rouge (le privant de la couleur de sa peau), et, captif des mercenaires brésiliens, ses mains sont coupées – un geste qui symbolise, de façon très évidente, la perte définitive de son pouvoir d'agir.

Dans *L'Étreinte du Serpent*, la maladie de Theodor est le fil conducteur du récit. L'explorateur scientifique, l'ethnographe (qui est aussi une figure usuelle dans la construction d'un regard exotisant) apparaît ici comme un corps fragile, malade, les

47 Yohann CHANOIR, « Christophe Colomb au cinéma ou le recyclage d'une figure interstitielle », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* [en ligne], n° 10, 15 janvier 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/map/2485>> [Consulté le 17 janvier 2019]

yeux enfoncés dans les orbites, d'une blancheur fantasmagorique. Il reçoit les soins constants des deux natifs : Karamakate lui donne littéralement des souffles de vie au cours de leur voyage, et Manduca traîne constamment son corps inerte. En plus, il y a ses valises, qui dérangent le déplacement de Theodor mais qu'il insiste à emporter avec lui, tout en les décrivant comme « son lien avec l'Allemagne ». Ces valises manifestent l'effort et la gêne de sa condition étrangère – ce sont des valises qui contiennent toute la connaissance qu'il a amassé pendant des années en Amazonie, mais où il garde aussi des armes.

À son tour, Lisandro Alonso met en scène dans *Jauja* un père humilié qui part chercher sa fille dans le désert, sachant qu'elle s'est enfuit de son propre gré. Le cheval et le chapeau qu'il amenait avec lui, signes de pouvoir, sont volés par les indiens à mesure qu'il pénètre dans le territoire. Il est alors condamné à errer à pied, peut-être pour toujours. Le protagoniste de *Joaquim* représente quant à lui une série d'échecs : sa laideur, ses lèvres craquelées pendant la quête de l'or, sa petitesse face au paysage, l'humiliation qu'il subit de la femme noire qu'il aime et qui fuit pour les quilombos, la fortune à laquelle il a droit mais qui lui est volée par les rangs plus élevés de la Couronne. De cette façon, l'homme blanc passe d'héro exemplaire, fondateur de la civilisation, à un type médiocre et mesquin. Les personnages des films deviennent alors des figures qui ne sont mises en scène que pour errer, souffrir, et mourir misérablement. Ils sont trahis par les leurs, leur désir sexuel est frustré, ils sont non désirés dans tous les sens.

Sauf dans *Vazante*, où se maintient une figure masculine blanche forte avec Antonio, le *tropeiro* portugais. Cette force se manifeste sous plusieurs aspects : les chaînes autour du cou des esclaves, qui définissent leur pas et leur rythme, sont contrôlées par lui. Après, dans la scène où il regarde Beatriz pour la première fois, le feu dans la brousse ne dénote pas juste son pouvoir économique, mais aussi son intensité sexuelle – ce sont ses terres à lui, qu'il brûle pour fertiliser. Aussi, dans la maison des parents de Beatriz, au déjeuner avant le mariage, la présence d'Antonio génère une ambiance pesante : tandis qu'il mange détendu, les autres corps gardent une position rigide, tremblants, le père à la table, la sœur de Beatriz debout à côté du



Figure 27 : Dans *Vazante*, Antonio marche pieds nus sur la brousse qui brûle.

cadre, attendant la demande en mariage, et la mère à disposition pour servir. Même si le corps d'Antonio paraît fragile, et même si à la fin du film il est trahi par sa jeune femme, il y a une peur qui flotte dans l'air, une violence potentielle qui est latente. Ainsi, contrairement aux autres films cités, et contrairement à ce qu'on pourrait déduire de l'intrigue, *Vazante* travaille avec une figure encore dominatrice de l'homme blanc.

Un argument possible est que Daniela Thomas choisit de représenter la figure colonisatrice comme un monstre, un violeur et un assassin, en l'éloignant de l'image idéalisée des colons comme des hommes courageux, nobles et chrétiens, dans une espèce de dénonciation du « vrai visage » des premiers habitants du pays. Pourtant, il reste toujours un corps dominant. Ce qui changerait vraiment la donne, serait de montrer le colonisateur non plus comme un mythe mais comme un corps susceptible d'être absorbé par le Nouveau Monde, vulnérable à la violence de l'hybridation, aux agents étrangers qui le profanent et changent sa constitution. On pourrait dire qu'il s'agit de la différence entre une dénonciation mélancolique du pouvoir du colonisateur *versus* le constat de son évidente insuffisance, en tant que figure fondatrice, de rendre compte de la situation latino-américaine, d'assumer son visage. Pour utiliser l'expression de Jacques Rancière, des films comme *Zama* et *Jauja* laisserait un peu de côté ladite « mélancolie de gauche » pour fendre l'imaginaire autour du corps de l'homme blanc, tout en établissant une nouvelle relation potentiellement émancipatrice avec son environnement. C'est affaire de montrer un colonisateur qui subit un changement aussi violent que celui qu'il fait subir, et, en conséquence, d'équilibrer des affects en circulation. Cela fuit à un certain cinéma politique, et le but qui transparaît est celui de soulager des mauvaises consciences, tout en attestant sans cesse la force déjà évidente d'une instance de pouvoir.

2.2. *Filmer l'esclavage : enjeux éthiques et esthétiques*

Quand un réalisateur décide de faire un film d'époque qui remonte à l'époque de l'esclavage, un problème éthique et esthétique se pose : montrer ou ne pas montrer l'horreur ? Comment le faire, et pourquoi ? Ce sont des questions qui ont déjà été



Figure 28 : Dans *Quilombo*, un esclave subit un châtement.



Figure 29 : Un plan d'ensemble montre une exagération au point du risible : un esclave nain sert comme une chaise pour un petit garçon, et les deux filles utilisent deux esclaves pour sauter à la corde au fond du cadre.

posées dans d'autres contextes, notamment en Europe, concernant l'éthique de la représentation de l'Holocauste⁴⁸. Mais le contexte latino-américain a quand même ses spécificités, surtout à cause du manque de dispositifs pour soigner le traumatisme collectif, comme les musées, les mémoriaux, ou même les discussions à propos du sujet, qui sont assez nombreux dans le cas européen. Pour aggraver la situation, le racisme structurel est encore présent au quotidien dans la plupart des villes latino-américaines. Pour traiter l'esclavage au cinéma, ou la question des peuples autochtones, on doit prendre en considération qu'il s'agit encore d'une plaie ouverte. Alors, quelles stratégies pour mettre l'esclavage en scène ?

La réponse la plus intuitive est de mettre la souffrance des Noirs en scène. Cela a été fait de la façon la plus didactique possible au cours de l'histoire du cinéma latino-américain – nous pouvons prendre comme exemple les films *L'autre Francisco* (*El otro Francisco*, 1974, du Cubain Sergio Giral), et *Quilombo* (1984, du Brésilien Carlos Diegues). Les deux films ont été primés au niveau international et font objet de l'attention de critiques et de nombreux articles académiques. Dans les deux films, les Noirs subissent des châtiments aux mains de Blancs méchants, démontrant de la cruauté jusqu'à la caricature. Cette cruauté justifie la révolte dans le contexte cubain, et la formation du *quilombo* d'esclaves enfuis dans le contexte brésilien.

L'image d'un jeune noir subissant la torture ouvre le film de Carlos Diegues. Un plan d'ensemble montre la maîtresse blanche qui donne des instructions au bourreau, de façon indifférente, sadique :

- Vous pouvez tourner [le mécanisme] jusqu'à que le sang sorte de sa bouche, serrant l'anneau du système digestive. De cette façon, l'esclave va recevoir sa punition, sans menacer sa vie ni son pouvoir de travail, donc la propriété de son maître est protégée.

Le plan suivant est le gros plan d'une jeune femme noire, qui nettoie stoïquement les larmes de son visage. Ensuite, d'autres plans d'ensemble montrent les alentours : un petit garçon monte sur un Noir atteint de nanisme, et une petite fille saute à la corde, qui est tenue par deux Noirs. Puis, de façon inattendue, le torturé

48 À ce propos, en plus des études de Sylvie Lindeperg, nous pouvons recommander le livre de dialogues entre Marguerite Duras et Jean-Luc Godard, notamment dans le passage sur l'irreprésentable (où les deux sont d'ailleurs en profond désaccord) : Sylvie LINDEPERG, *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse : Verdier, 2013, 280 p. ; Cyril BÉGHIN, Marguerite DURAS et Jean-Luc GODARD, *Dialogues*, Fécamp : Post-éditions, 2014, 158 p.

meurt ; la réaction de la maîtresse blanche est l'énervement, impliquant qu'il n'était pas autorisé à mourir. Le plan montrant le torse de l'esclave mort, souillé de sang, tandis que la maîtresse crie : « il ne peut pas me faire ça ! ». À ce moment-là, nous pouvons nous demander que peut apporter cette sorte d'image, vu que, dans les années 1980, il existait déjà un consensus qui considérait l'esclavage comme pratique socialement condamnée, et la souffrance qu'il a imposée aux peuples africains n'était pas ignorée. Dans ce contexte, une mise en scène aussi explicite de la souffrance du corps noir n'est pas osée ni dérangeante. Diegues peut aisément reconstituer les méchancetés historiques commises contre le groupe auquel il appartient, parce que « en tant que blessure auto-infligée, elle est confortable puisqu'elle *les protège* [aux cinéastes comme au public] d'un présent raciste »⁴⁹. Cela s'avère tout à fait cohérent, si on se rappelle que dans le Cinema Novo, le mouvement et génération auxquels Diegues appartient, il n'y a pas de cinéastes noirs.

La mise en scène de la souffrance des peuples esclavagisés peut fonctionner aussi comme un piège moral : il faut que le spectateur éprouve un choc face aux images de l'horreur pour racheter son humanité à lui, de telle manière que le film devient « potentiellement culpabilisant »⁵⁰ pour ceux qui critiquent le film. Mais même s'il n'y a pas de culpabilité blanche impliquée, comme c'est le cas de Sergio Giral, qui est un cinéaste afro-cubain, l'extrême effort pour faire passer le « message » entrave l'identification avec les personnages, que nous parvenons à voir seulement « de l'extérieur ». Pendant toute la durée de *L'autre Francisco*, les châtiments des Noirs sont accompagnés par une voix *off* qui fournit des données et explique au spectateur ce qu'il doit sentir. Pour réussir à provoquer une identification avec le personnage, et ainsi compatir avec la douleur d'Autrui, il faut que la fiction permette cette « expérience de substitution »⁵¹, c'est-à-dire, il faut créer les conditions pour que le spectateur vive une vie étrangère à la sienne. « Le discours explicite nous reste toujours extérieur »⁵², dirait Jacques Aumont.

49 « As a self-inflicted wound, it is comfortable inasmuch as it protects them from a racist present » [TDA], dans : Michel-Rolph TROUILLOT, *Silencing the past: Power and the Production of History*, Boston : Beacon Press, 2015, p. 150.

50 Dork ZABUNYAN, « Sylvie Lindeperg : Des lieux de mémoire portatifs », *Critique*, vol. 814, n° 3, mars 2015, pp. 202-214.

51 Jacques AUMONT, *L'interprétation des films*, Paris : Armand Colin, 2017, p. 124.

52 Jacques AUMONT, *Fictions filmiques : comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2018, p. 43.

À ce propos, Michel-Rolph Trouillot, dans son livre *Silencing the Past*, cite l'exemple de la polémique autour de la reconstitution historique de l'esclavage dans un parc d'attractions Disney. Il cherche les racines de la gêne provoquée par la disposition des épisodes de l'esclavage comme un divertissement. Pour lui, le problème se passe dans « l'évidence d'une non authenticité » : les touristes qui font la queue pour voir le spectacle ne sont pas dans le passé, même si le parc assure que ce qui est montré est bien sûr « épouvantable », ou que la reconstitution est la plus exacte possible. Ils ne sont pas non plus dans le présent, puisque le racisme structurel est loin d'être considéré comme une expérience de divertissement. Pour lui, « l'authenticité historique ne réside pas dans la fidélité à un passé présumé, mais plutôt dans l'honnêteté vis-à-vis le présent, vu qu'il ré-présente ce passé »⁵³. Ainsi, ce qui semblait un effort pour sauver l'Histoire de l'oubli finit par avoir un effet contraire, car la dimension spectaculaire enlève l'historicité de l'événement. La ligne éthique à ne pas franchir est très fine. Il n'est pas question ni de « cacher » la connaissance d'un passé dérangeant, ni de se préoccuper exagérément de la fidélité d'une reconstitution historique, tout en exigeant des images plus ou moins « réelles ». Il s'agit plutôt d'une cohérence du film par rapport à son époque, sachant que le film est aussi un document historique en soi (dans la ligne de Marc Ferro), et que le spectateur peut exiger qu'il ne soit pas anachronique (comme le suggère Sylvie Lindeperg).

Pourtant, de leur côté, les cinéastes revendiquent le droit de montrer. À l'époque, face à la critique de ses films, Carlos Diegues dénonce la « patrouille idéologique » des critiques de gauche, « si rageuse que celle de la censure de l'État », se référant à la dictature militaire brésilienne des années 60 et 70. Les critiques les plus cinglantes viennent à l'occasion de la sortie du film qui précède *Quilombo*, à savoir *Xica da Silva* (1976, de Carlos Diegues), qui raconte l'histoire d'un personnage historique féminin qui a grimpé l'échelle sociale de l'esclavage à la haute société après marier un Blanc. Le récit historique est le prétexte pour créer un scénario qui tourne autour du sexe, où Xica, hyper sexualisée, conquiert tout ce qu'elle veut en exhibant

53 « Historical authenticity resides not in the fidelity to an alleged past but in an honesty vis-à-vis the present as it re-presents that past » [TDA], dans : Michel-Rolph TROUILLOT, *op. cit.* (note 49), p. 210.

son corps. Pour Diegues, c'était une manière de montrer « la joie » et « le pouvoir »⁵⁴ de la femme noire.

Margarida Maria Adamatti, dans son article sur le cas des critiques du mouvement noir à Diegues⁵⁵, soutient les films en argumentant qu'ils se politisaient en utilisant le concept du carnivalesque bakhtinien. Elle se trompe sur un point important : tout l'enjeu de cette catégorie esthétique est de se servir du carnivalesque pour briser le *status quo*. Or, dans ce cas, un film où une femme noire couche avec des hommes blancs pour progresser dans l'échelle sociale est extrêmement en accord avec les préjugés en vigueur, qui conçoivent les femmes noires comme des coquines intéressées par l'argent, justifiant ainsi des abus⁵⁶. Adamatti exige la séparation entre « l'autonomie esthétique » et « l'impératif politique », comme si l'autonomie de la fabrication de l'oeuvre d'art dépendait d'une réception dépourvue de critiques qui abordent leur aspect politique, comme si l'esthétique pouvait être séparée de son élément politique et *vice-versa*.

Nouvelle génération, vieilles polémiques. La même question revient à l'occasion du 50^e Festival de Brasília autour du film *Vazante* de Daniela Thomas. Depuis des années, avec des politiques affirmatives au cinéma et à l'université, le public spécialisé devient de plus en plus diverse. Ce phénomène fait que le public du festival réagisse intensément à encore une nouvelle mise en scène de la souffrance des Noirs. Pendant le débat avec l'équipe et la réalisatrice qui a lieu pendant le festival, Juliano Gomes, intellectuel noir, critique de cinéma et une des principales voix de la discussion, accuse le film d'être « une très belle machine de manutention du *status quo* »⁵⁷, une « belle manière de dire "je sais" »⁵⁸. Justement, Gomes fait référence au confort de la position de Thomas, qui peint des Blancs cruels pour se détacher d'eux.

54 Margarida Maria ADAMATTI, « Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso *Xica da Silva* de Carlos Diegues », *Revista FAMECOS* [en ligne], vol. 23, n° 3, décembre 2016. URL : <<http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>> [Consulté le 22 août 2018]

55 *Ibid.*

56 Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, et al., *Sexe, race et colonies : La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris : La Découverte, 2018, 544 p. ; Sônia RONCADOR, *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil 1889-1999*, New York : Palgrave Macmillan, 2016, 240 p.

57 Le débat est commenté par Carol Almeida, dans : Carol ALMEIDA, « Belíssima máquina de manutenção do status quo », *Revista Continente*, [en ligne], 18 septembre 2017. URL : <<http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-brasilia-2017/rbelissima-maquina-de-manutencao-do-status-quor>> [Consulté le 8 janvier 2019]

58 Juliano GOMES, « A fita branca », *Cinética* [en ligne], 18 septembre 2017. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>> [Consulté le 23 août 2018].



Figure 30 : Dans *Independência ou Morte*, les corps noirs restent au fond, sous la condition d'objets du décor.

À son tour, Daniela Thomas fait appel à des arguments similaires à ceux d'Adamatti pour défendre *Vazante* : elle se justifie en disant qu'elle n'a pas fait le film « dans un esprit de militance » et suggère encore une fois la « censure de gauche »⁵⁹. Nous savons, pourtant, que la censure se passe justement dans une situation contraire, c'est-à-dire, quand le film est effectivement passé sous silence, privé d'avoir de l'effet sur son public.

Si la mise en scène des tortures subies par les esclaves est un chemin déjà parcouru et bien critiqué, il n'est pas non plus question d'invisibiliser cette donnée historique, quitte à avoir des résultats tout aussi douteux éthiquement. C'est le cas du film *Independência ou Morte, l'exemple* d'un paysage colonial idéal, typiquement alignée sur l'idéologie du régime autoritaire de l'époque où il a été produit, suivant l'ordre fermé du manuel scolaire. De nos jours, il est dur de regarder les Noirs mis en scène sans gêne : ils apparaissent dans les scènes de la « ville », soit circulant au fond du cadre avec des marchandises en main et portant des vêtements pleins de couleurs (comme dans un tableau de Debret), soit dans la figure des esclaves qui portent le hamac de l'impératrice. Ces Noirs qui tiennent le hamac sont totalement impassibles, habillés comme des chevaux de luxe et portant un chapeau qui leur cache les yeux, leur ôtant leur humanité. Selon l'époque ou le lieu dans le spectre idéologique, il est possible de voir dans le corps noir tantôt un objet d'époque, comme un meuble, tantôt un acteur habillé, dans son rôle subalterne et silencieux, à côté des acteurs célèbres qui jouent les héros nationaux. Dans le dernier cas, l'acteur subit encore les conséquences de l'esclavage, dont son rôle découle. La souffrance de l'esclavage est omise, mais au coût épouvantable d'ôter le corps noir de son humanité à travers la manière de le mettre en scène : de côté, dérangeant le cadre, comme un animal ou un objet.

À ce propos, *Zama* de Lucrecia Martel ressemble à une parodie macabre de *Independência ou Morte*. Spécialiste de la mise en scène du subalterne, la cinéaste a toujours filmé une classe moyenne latino-américaine hantée par les corps noirs et autochtones, qui se faufilent parmi les fentes de la vie quotidienne, misérables, dérangeants. Dans *Zama*, la stratégie est la même : les esclaves dérangent le cadre, rigides ou occupés par des activités répétitives. Pareil que dans *Independência ou*

59 Daniela THOMAS, « O lugar do silêncio », *revista piauí* [en ligne], 4 octobre 2017. URL : <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio>> [Consulté le 8 janvier 2019]



Figure 31 : Dans *Zama*, l'absence et les silences des esclaves posent problème dans la composition du cadre : les cercles concentriques du menton et des yeux de Malemba.



Figure 32 : Les regards des esclaves créent des lignes de force qui traversent le cadre.



Figure 33 : La tête de Malemba n'est pas visible, tandis que les Blancs discutent.

Morte, ils sont mis en scène comme des meubles, ils ne parlent jamais, mais il y a une différence essentielle : on ne leur cache pas les yeux.

Prenons comme exemple les scènes dans la maison de Luciana. La première fois qu'il y va, Zama est reçu par Malemba, l'esclave de celle-ci. Zama demande la présence de sa maîtresse, ce à quoi Malemba répond avec un long regard muet. Le regard déjà puissant s'intensifie encore plus avec la forme d'un cercle concentrique autour de ses yeux, formé à partir des sourcils et des lignes d'expression de l'actrice, ce qui rime visuellement avec le tatouage de cercles concentriques sur son menton, comme un troisième œil. Puis, le raccord nous amène vers le regard intense d'un autre esclave qui manie un grand éventail bruyant, déjà à l'intérieur de la maison. Il regarde, muet, tandis que le dialogue des Blancs est en hors-champ. Seulement dans le plan suivant la cinéaste nous permet une vue d'ensemble. L'espace de la maison est donc présenté à travers le regard des Noirs, qui pourtant ne parlent jamais, ils planent par-dessus l'environnement, mystérieux, embarrassants. Au cours du dialogue, ces regards ne se dissipent pas : ils ponctuent le dialogue, comme quand Zama dit que Luciana est « élégante » et Malemba lève la tête afin de le regarder.

En l'occurrence, il ne s'agit pas de la dénonciation d'une cruauté qui néanmoins reste dans le passé. La sensation d'être entouré de regards subalternes et racialisés est très connue de la classe moyenne latino-américaine. Dans cette scène, si les regards sont indésirables et troublants, on désire pourtant leur présence pour que le confort de classe soit maintenu, ce qui correspond exactement au paradoxe de la présence des employés domestiques. Ainsi, si Martel *ne filme pas* l'esclavage en tant qu'une chaîne de supplices et tortures, c'est pour le connecter avec une sensation beaucoup plus contemporaine, et en conséquence beaucoup plus provocatrice.

2.3. *Le corps collectif de l'Indien*

Dans le cinéma de fiction, et surtout dans les reconstitutions historiques, il existe un manque de représentation de corps indiens. Erika Thomas, qui étudie la représentation indienne dans l'audiovisuel brésilien, affirme qu'à côté du *refoulement du Noir* aux médias il y a une *forclusion pour l'Indien*, qui, lui, « n'apparaissait pour



Figure 34 : Dans *Caramuru*, les rôles des indiennes sont joués par des femmes blanches de peau teinte ou par des *mulatas*.

ainsi dire presque jamais »⁶⁰. Même dans des films très récents, comme *Caramuru* (2000, de Guel Arraes), les rôles des indiennes sont joués par deux femmes blanches de peau peinte. Cette béance dans la fiction vient accompagnée d'une profusion d'images ethnographiques, qui soumettent l'Indien au regard des Blancs et qui le « généralisent », d'une telle façon que son corps cesse d'appartenir à un individu pour fonctionner comme un « échantillon » de la tribu (« tu nous regardes comme des insectes », aurait dit Sembène Ousmane à Jean Rouch⁶¹). Par conséquent, le visage autochtone perd considérablement son *pouvoir de fiction* pour le regard occidental, qui est conditionné à le lire comme part d'un registre documentaire. Le racisme structurel se reflète ainsi dans le regard exotisant, qui entravent le processus d'identification avec le personnage indien.

Ces deux aspects, le manque de présence dans la fiction et le renvoi à un registre documentaire, finit par caractériser l'Indien comme corps collectif. Dès les tableaux sur le thème de l'arrivée du colonisateur, jusqu'aux films d'aventure contemporains plus commerciaux, comme *The Lost City of Z* (2016, de James Gray), en passant par les *westerns*, l'Indien est rarement individualisé. Il apparaît comme un nuage de flèches, un chœur de voix qui font des bruits étranges, un groupe de corps qui portent les mêmes peintures, les mêmes cheveux, les mêmes traits, et qui agissent simultanément. Comme une bande d'oiseaux ou une meute, son aspect collectif fait qu'il se mêle plus facilement à l'environnement.

Pourtant, même si on considère que cette uniformisation du corps autochtone contient une dimension raciste, il faut admettre que les peuples traditionnels vivent effectivement d'une façon différente que les occidentaux. Au modèle bourgeois, de la famille nucléaire, propriété privée et ville organisée selon des principes capitalistes, ils opposent un mode de vie communautaire, dont le rythme, plutôt cyclique, est davantage en phase avec le rythme de la nature. Erika Thomas alerte à propos des dangers de cette mise à l'écart de l'Indien :

L'Indien exotique est essentiellement un Indien vivant un lien pacifié et harmonieux avec la nature. Un lien qui se tisse à partir d'un système de valeurs et un système de croyances animistes propres à l'Indien [...]. Cette représentation de l'altérité sauvage et/ou exotique nous semble avoir pour principale fonction la mise à l'écart de

60 THOMAS, *op. cit.* (note 41), p. 77.

61 Thierno Ibrahima DIA et Olivier BARLET (dirs.), *Sembène Ousmane, 1923-2007*, Paris : L'Harmattan, 2009, 216 p.



Figure 35 : Dans *Fitzcarraldo*, l'Indien est filmé en tant que corps collectif, tandis que l'individualité des Blancs est mise en avant.

l'Indien : radicalement Autre dans ses valeurs et attitudes, il apparaît d'emblée comme le sujet d'un passé révolu – évoquant la nostalgie du paradis perdu dans le lien qu'il entretient avec la nature – et l'objet d'une domination historique. Bref, un sujet qui, ainsi présenté, a du mal à revendiquer et obtenir une place au sein de la société⁶².

Cependant, dans un registre d'époque, arracher l'Indien à cet ordre communautaire serait le dé-caractériser. Si le film de fiction essaie de l'individualiser en personnage pour le « sauver » du registre plat de l'ancienne ethnographie, il ne peut pas le faire complètement, quitte à trahir un rapport particulier au monde. Voici le dilemme auquel la représentation de l'Indien doit faire face : d'un côté, redonner le pouvoir de fiction au visage autochtone en travaillant son individualité, pour ainsi « faire personnage » ; de l'autre, considérer le « champ gravitationnel » que son corps crée aux alentours quand il est détaché de la collectivité, parce qu'on s'attend à qu'il soit accompagné. Autrement dit, la question à laquelle les films contemporains font face, c'est comment intégrer la figure de l'Indien à un système de représentation sans le dénaturer.

L'Étreinte du Serpent travaille cette question dans la construction du personnage de Karamakate, le chaman solitaire, séparé de son peuple. Dans la première séquence du film, ses conflits sont présentés à travers la relation figure-fond, avec une fluctuation entre l'intégration de la figure au fond et son détachement. Quand Karamakate laisse entrevoir les traits forts de sa personnalité – son orgueil, son tempérament inflexible – sa figure se détache du fond. On observe cela lorsqu'il refuse d'aider Theodor parce qu'il est blanc, et que les Blancs ont exterminé son peuple, donc il n'y a pas d'espace de discussion. Mais ce détachement touche aussi à un conflit personnel lié à sa solitude, vu qu'il va devoir aider le Blanc pour retrouver quelques membres restants de son ancienne tribu. Après avoir refusé son aide à Theodor, quand Karamakate est dans sa *maloca*, un seul plan rend compte de ce conflit interne : sa silhouette, à l'ombre, va à gauche et à droite, les outils tombent, il est visiblement nerveux. Il est dans une zone d'ombre entre deux couches en profondeur et deux couches en largeur, ces pensées l'angoissent, l'enferment, ne le quittent pas. Sa solitude crée à la fois un personnage, parce qu'il n'est pas corps collectif, et un conflit esthétique, parce que la nature de son corps fait appel à un groupe.

62 THOMAS, *op. cit.* (note 37), p. 77.



Figure 36 : Le corps de Karamakate se mêle au fond de la forêt.



Figure 37 : Le visage de Karamakate se détache du fond quand il s'énerve.



Figure 39 : La silhouette de Karamakate dans la *maloca*.

Quand Karamakate est dans une position de tranquillité ou de pouvoir, comme quand il lève une arme contre Manduca dans cette première séquence, son corps est plutôt intégré au fond de la forêt. Au-delà du fait que tout est encadré avec la même netteté, la tonalité de gris de sa peau est la même que celle du tronc des arbres, les plumes qu'il porte sur le bras ressemblent aux feuilles, et les points d'ombre de son corps renvoient aux points d'ombre de la forêt elle-même. Ainsi, la présentation du personnage de Karamakate, dans cette première séquence, alterne entre la construction d'une personnalité particulière et le fait qu'elle est incluse dans un contexte majeur, qu'il soit la nature ou le peuple *cohiuano*.

Suivant une solution représentative radicalement opposée, Lucrecia Martel ne cherche pas une relation empathique avec le corps autochtone. Tout en assumant la focalisation de son protagoniste, elle n'hésite pas à le jeter du côté de la plus extrême altérité (« comme si on imaginait une autre planète », dirait Martel). Dans la scène de l'expédition, par exemple, quand le groupe d'explorateurs est questionné puis enlevé par des Indiens, leur dimension « extraterrestre » est construite à partir de plusieurs recours : le masque d'oiseau, les peaux peintes en rouge vif, et l'image légèrement accélérée qui dé-naturalise et déshumanise le mouvement. Même avant, Dona Emilia et les indiennes qui travaillent avec elle ont les bras verts jusqu'au coude, à cause des pigments des tissus, bien sûr, mais il reste une marque d'étrangeté. En plus, le corps collectif de l'Indien est aussi assumé : dans la scène de la peinture des corps en rouge, par exemple, la désorientation spatiale et les cadres serrés donnent la sensation de que tous ces corps font partie d'une même structure unifiée.

* * *

Par conséquent, si nous sommes partis d'un mythe qui unit les contributions culturelles de trois « races » en un seul récit apaisant, nous voyons maintenant que visuellement, dans les films, chacune de ces parties soulève des problématiques éthico-esthétiques différentes. L'homme blanc européen, avant figure fondatrice, maintenant lutte contre sa décadence avec des manifestations inutiles de violence et de noblesse. Le Noir prend place silencieusement, résistant avec la force du regard à la réification

des corps, sans forcément avoir besoin de la mise en scène de la souffrance, si typique d'un cinéma de la « mauvaise conscience ». Enfin, nous avons l'Indien qui fluctue entre l'individuel et le collectif, entre le rythme de l'homme blanc et celui de la nature, entre le connu et l'alien, une figure confortable dans sa position de devenir. Quand ces corps sont tous mis en scène, il y a bien une friction, une énergie qui se produit à partir du choc de l'altérité.

II. L'espace du passé en tension : logiques de la contamination

Jusqu'alors, nous avons vu que le paysage idéal d'un passé fondateur mythique est retravaillé par les films d'époque contemporains. Dans un premier cas, l'image de la rencontre entre le monde civilisé du colonisateur et le monde sauvage de l'autochtone est reconfiguré, prenant la forme d'une connexion fluide entre espaces-temps divers, ce qui se fait visible à travers un développement des travaux figuratifs de l'eau. Puis, dans un second cas, nous constatons que l'idée d'une harmonie originelle entre les divers peuples qui habitent le territoire américain est remise en question, car des tensions spatiales naissent des enjeux d'altérité, que ce soit l'altérité entre les corps, ou entre les corps et les espaces qu'ils sont censés occuper.

Ainsi, on en dégage que l'espace du passé proposé par ces films n'est pas un espace imaginaire mythique ni stationnaire. Il se définit plutôt par les relations entre les corps, tantôt entre les corps des personnages qui définissent une dynamique diégétique, tantôt avec le corps du spectateur, qui appréhende un rythme, une

respiration dans l'espace filmique. Par conséquent, la proposition n'est pas de *reconstruire* un espace préalablement conçu et consensuel afin d'être *reconnu* (comme dans l'idée de la « reconstitution historique »), mais de découvrir un nouveau passé à partir des mises en tension originelles. C'est aussi un espace qui se découvre dans le temps, au fil de l'évolution du flux des images cinématographiques : un espace du passé, mais vécu au présent. Bref, c'est une spatialité qui émerge de la contamination de l'imaginaire pur d'un passé idéal – un mouvement à la fois esthétique et politique qui est favorisé par le caractère impur et complexe de l'image filmique.

1. Une notion de civilisation mise à l'épreuve

La civilisation peut être pensée comme un *fait* ou comme une *valeur*. Dans le premier cas, il s'agit d'un concept anthropologique qui rend compte de la manière de vivre d'un groupe humain, englobant leurs rituels, leurs instruments et leur production. Le deuxième cas, qui nous intéresse davantage, définit la civilisation plutôt en opposition à ce qui n'est pas civilisé, tout en impliquant un jugement des modes de vie non-occidentaux :

Quand nous parlons des progrès, des défaillances, des grandeurs ou des faiblesses de la civilisation, nous avons bien dans l'esprit un jugement de valeur. Nous concevons que la civilisation dont il s'agit – la nôtre – est en soi quelque chose de grand et de beau ; quelque chose, également, de plus noble, de plus confortable, de meilleur moralement et matériellement parlant que ce qui n'est pas elle : la sauvagerie, la barbarie ou la demi-civilisation. Nous sommes assurés, enfin, que cette civilisation [...] nous communique à tous une valeur, un prestige, une dignité éminente. Car elle est un bien collectif dont jouissent les sociétés civilisées. Mais aussi, un privilège individuel, dont chacun de nous revendique fièrement la possession.⁶³

C'est ce que l'historien et scientifique politique Brett Bowden appelle un « idéal de civilisation ». Au cours des années, ce concept s'est fortement attaché à la vie de la bourgeoisie occidentale, de telle façon que le mode de vie européen et bourgeois est perçu comme un modèle pour le Confortable et le Beau. Le civilisé est donc celui qui habite un espace privé, qui fait partie d'une structure familiale nucléaire, qui s'habille d'une certaine façon, et qui s'utilise de tant d'autres technologies qui cachent ou dissimulent l'organicité des corps et l'intensité des affects. La civilisation est aussi

⁶³ Lucien FEBVRE, *Pour une histoire à part entière*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1962. p. 483, cité par Brett BOWDEN, « The ideal of civilisation: its origins and socio-political character », *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, vol. 7, n° 1, janvier 2004, pp. 25-50.

quantifiable : il existe des sociétés civilisées et semi-civilisées, en fonction du niveau d'adéquation aux règles qui régissent les modes de vie. En ce sens, la maison bourgeoise est un espace civilisé par excellence, vu qu'elle sépare le privé du public, elle organise des tâches sociales et concomitamment elle resserre, cache ou extirpe les éléments non-civilisés qui sont considérés comme indésirables. Le sauvage est celui qui ne s'adapte pas, il vit autrement.

Il s'établit donc une opposition entre l'intérieur civilisé de la maison et l'extérieur naturel et barbare. Entre ces deux pôles, plusieurs variations d'espaces semi-civilisés peuvent surgir : des maisons collectives (comme les *malocas*⁶⁴ des Indiens), l'espace indéfini de la vie nomade, ou les constructions censées être privées mais qui ont des murs poreux. Dans ce dernier cas, les murs civilisateurs n'arrivent pas à contenir toutes les forces barbares qui viennent de l'extérieur, ou, à l'inverse, ils deviennent tellement serrés qu'un certain barbarisme intérieur aux personnages commence à fuir. Mais si cette opposition entre intérieur et extérieur renforce souvent les jugements de valeur par rapport à l'étrangeté menaçante (notamment dans certains genres, comme les *westerns*, les films d'aventure et les films d'horreur), ici on observe le contraire : l'espace intérieur, auparavant synonyme de protection et de confort, devient soudain insupportable.

Ainsi, le fait que les personnages se dérobent aux espaces bourgeois, qu'ils s'enfuient et se lancent vers le paysage, n'est pas un signe d'un élan particulier vers l'aventure ni une lutte pour la survie. Pour échapper à un espace intérieur où la vie est impossible, ils sortent vers un espace extérieur qu'ils ne maîtrisent pas non plus, et qui dans la plupart des cas finit par les écraser.

Il faut se rappeler que les protagonistes de ces films sont Blancs de traces européens. Si la civilisation en tant que valeur a comme modèle le mode de vie « occidental », donc le simple fait de manifester un phénotype européen met les corps dans une position plus lointaine de la sauvagerie (et *vice-versa* : « cinq astuces pour dompter les cheveux crépus »). Nous traitons donc d'une idée de civilisation qui est, bien sûr, racialisée et genrée, dans le sens où la peau foncée et/ou le féminin sont essentiellement moins civilisés que le blanc masculin, bâti comme image de l'humain

64 Les *malocas* sont des habitations vernaculaires des natifs en Colombie et au Brésil, surtout de la région amazonienne. Ce sont des grandes maisons collectives, où les familles vivent ensemble.



universel depuis les Lumières. Nous nous demandons, donc, à quel point le déplacement de ces corps blancs vers un paysage naturel sauvage et/ou vide est « dé-civilisateur », c'est-à-dire, s'il peut être vu comme une manière de brouiller ces frontières morales entre intérieur et extérieur.

1.1. L'impossibilité de vivre dans les espaces intérieurs

L'espace intérieur, de la domesticité, du confort, de la famille, de la loi et de l'ordre, est soudain insupportable. La décadence ne se construit pas à partir d'un élément étrange qui pénètre l'ordre, comme un parent violent ou n'importe quel désordre, mais dans la structure même de composition de l'espace, c'est-à-dire la disposition des murs, des portes et des fenêtres, ainsi que des corps et des meubles qui y habitent. Dans *Vazante*, par exemple, l'ennui de Beatriz est rendu visible à travers les longs couloirs qui sont marqués par des répétition de fenêtres ou de portes, tout en donnant vers le vide. Citons quelques plans :

- **Plan A** : Beatriz regarde l'espace naturel extérieur du balcon de la grande maison. Les lignes formées par les planches en bois dans le sol orientent le regard vers la porte mi-ouverte au fond du cadre. Au-delà de cette porte, il y a une obscurité stérile, qui absorbe l'énergie de la scène, comme un trou noir. Derrière la fille, des fenêtres identiques sont alignées l'une après l'autre, tout aussi obscures. Devant elle, nous trouvons un point de lumière du jour et il est même possible d'entrevoir un peu de forêt, mais l'interdiction de telles espaces lumineux est indiquée par le garde corps, qui s'impose visuellement, occupant un tiers du cadre.
- **Plan B** : Un long couloir qui s'effile à partir de plusieurs bordures de portes. Une mise en abyme se forme, donnant aussi vers une obscurité vide. Beatriz va et vient, en courant.
- **Plan C** : Une salle à manger, avec des murs et des meubles sombres, qui contrastent avec la blancheur du visage de la fille, qui s'ennuie.
- **Plan D** : À nouveau, la mise en abyme des encadrements de portes qui donnent vers le vide. La grand-mère de Beatriz, une vieille femme catatonique, est assise à côté, le regard perdu.

Le motif se répète : les cadres de porte provoquent un effet de mise en abyme qui finit dans un mur stérile ou dans une obscurité totale. Ce vide se reflète même dans la grand-mère de Beatriz, dont le regard et les mouvements lents et mécaniques

indiquent aussi un espace intérieur stérile pour toujours. Ce corps silencieux fonctionne aussi comme le reflet d'un avenir possible pour la fille.

Dans ce contexte, le personnage de Beatriz va essayer de se compléter dans le paysage naturel, vu que les intérieurs se montrent insuffisants. Le premier plan où la fille apparaît annonce déjà cette tendance vers le dehors : elle est présentée s'effondrant les pieds dans la boue, souriant sous la pluie, de la façon innocente dont les enfants cherchent les sensations agréables. Elle en est pourtant interdite par sa mère et l'esclave Joana, qui lui reprochent de ne pas avoir les manières d'une « maîtresse », ce qui renforce encore une fois l'opposition entre l'extérieur non-civilisé et l'intérieur civilisé. Cependant, cette civilité, réfléchie dans la maison, n'est qu'une répétition de formalités inutiles, qui n'amènent à rien.

En l'occurrence, tout le conflit résulte d'un refus de Beatriz de s'adapter à ces règles déterminées. Si sa rébellion n'avait pas eu lieu, il serait possible de dire que la structure de la *casa grande*⁶⁵ fonctionnerait tranquillement. *Zama*, au contraire, met en scène un personnage qui veut vraiment être accepté par un contexte colonial, mais qui soit n'y arrive pas, soit ne comprends pas le sens de ce qui se passe. Ainsi, la crise de l'espace intérieur n'est pas synonyme, dans *Zama*, d'un « projet colonial qui a échoué - comme c'est le cas dans *Vazante* – ce qui présuppose qu'il pourrait marcher -, mais [ce projet comme un] absurde, un illogisme par essence »⁶⁶.

Ainsi, l'épuisement des intérieurs dans *Zama* est construit sur une stratégie opposée à celle des espaces bourgeois ennuyeux et vides : les chambres, les salles et les bureaux y sont plutôt étouffants, bloqués par un excès de corps, où le désordre est d'autant plus dérangeant que ce sont censés être des espaces d'ordre, « civilisés ». L'enchevêtrement des corps apparaît presque comme un des motifs qui organise le film, surtout dans sa première moitié, où les scènes d'intérieur se suivent presque sans transition, sans plan d'ensemble qui vienne donner un souffle entre les séquences. Les corps remplissent l'image, croisent le cadre et dérangent la composition visuelle. Ils sont rigides, leur image est floue, ils tournent le dos à la caméra, ils n'existent à l'écran qu'en tant que corps, laissant de côté la fonctionnalité du personnage dramatique. Les

65 La *casa grande* est l'habitation des Blancs dans le Brésil esclavagiste, en opposition à la *senzala*, habitation des esclaves.

66 Victor GUIMARÃES, « O mundo desde o fim », *Cinética* [en ligne], 16 avril 2018. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-mundo-desde-o-fim/>> [Consulté le 23 août 2018]



corps s'expriment en tant que matière, ils deviennent la sensation même d'espace, vu que la référence d'espace pro-filmique qui servirait comme référence est pratiquement effacée. D'ailleurs, ces agglomérations ne sont pas justifiées par une cause dramatique cohérente. Voyons quelques exemples :

- **Plans E et F** : Zama est censé être dans un bureau médical, mais il se retrouve face à un groupe occupé à une sorte d'activité mystique incompréhensible ;
- **Plan G** : le plan est une partie d'une séquence dans une sorte de « chambre de justice », où un prisonnier est jugé de façon douteuse, tout seul, affaibli, à moitié nu, attaché par des lanières en cuir, entouré des juges qui portent cérémonieusement des perruques blanches.

Cette disposition des excès mène à une crise qui aboutit à une sorte d'explosion renforçant notre argument : dans une séquence située déjà au milieu du film, le protagoniste est « expulsé » de son logement et retrouve tous ses meubles à l'air libre, parmi les animaux. De plus, il n'y a pas beaucoup d'explications à propos de ce qui se passe dans le récit. Le personnage paraît désorienté et le fonctionnaire qui l'expulse parle d'un « nettoyage » sans entrer dans les détails. Les images sont pourtant éloquents, gardant une tension intrinsèque qui contraste avec la calme des animaux et d'un homme noir qui s'étire au fond. Il y a la violence de la désacralisation des meubles, dont le simple déplacement spatial (dedans/dehors) explicite leur déplacement culturel (meubles européens/territoire américain originel).

D'autres films d'époque qui traitent du même sujet ne se soucient pas de mettre en scène des espaces intérieurs. Le seul espace domestique qui apparaît dans *Jauja* sert juste à signaler un passage drastique du temps (la fille se réveille dans un lit, dans une chambre au Danemark de nos jours, et prend son petit-déjeuner dans une cuisine avec un radiateur). Du reste, l'espace domestique est absent et les intérieurs sont des non-lieux, comme la grotte de la vieille, et la tente de *camping*, qui est un lieu éphémère. Dans l'ancienne Amazonie de *L'Étreinte du Serpent*, les espaces internes sont toujours collectifs, comme les tribus ou les missions. Ironiquement, peut-être que le seul endroit purement « privé » est la *maloca* de Karamakate qui apparaît dans la séquence décrite en haut (page 45). Si nous comprenons les espaces intérieurs comme des espaces bourgeois de l'intimité et de la loi, consacrés par l'institution de la propriété

privée, ces films en démontrent une autre facette, lorsqu'ils perdent leurs attraits culturels et que les personnages les abandonnent.

S'échapper de l'intérieur bourgeois a pourtant des conséquences. Dans le cas de Beatriz, elle salit ses longs cheveux et sa robe blanche, profanation des signes de sa pureté. Zama se fait couper les mains, symbole univoque que son impuissance s'étend aussi vers les extérieurs. Le désert de la Patagonie épuise les forces de Gunnar Dinensen dans *Jauja* et tue Theodor dans *L'Étreinte du Serpent*. On peut alors se demander : qu'est-ce qui attend les corps des colons déplacés dans les espaces extérieurs, sinon la barbarie, les bruts et les animaux ?

1.2. De la bestialité au devenir-animal

En faisant appel au sens commun et aux dictionnaires, l'opposé de *civilisé* serait *sauvage*. Selon le CNRTL⁶⁷, la sauvagerie peut être aussi bien « le caractère de ce qui appartient aux civilisations primitives » et « la condition des hommes antérieure à la civilisation dite évoluée », que « le comportement d'une personne qui fuit les contacts humains et recherche la solitude », ou « le caractère inhumain, cruel, barbare d'une personne ». Celui qui ne s'adapte pas aux règles civilisatrices subit donc d'autres catégorisations - au-delà du simple fait d'être vu comme celui « du dehors », il y a aussi la cruauté, l'inaptitude sociale et l'inhumanité. Or, si nous faisons appel à un argument cartésien, plus une personne s'éloigne de ce que cela signifie être humain (ce qui est lié à l'esprit, au contrôle des fonctions corporelles), plus cette personne se rapproche de son côté animal (lié au corps, ses instincts, ses urgences). Revenir au brut, à ce qui n'a pas été poli par la civilisation (« personne qu'une violence exagérée, une totale inculture, un manque de sensibilité rapprochent de l'animal », Larousse) ; et cet état brut, à son tour, renvoie au côté bestial qui est en chacun de nous (*bestial*, « qui ressemble à la bête par son physique, son comportement, ses penchants ; se dit de ce physique, de ce comportement »).

La tension entre humain/civilisé et bête/sauvage peut être pensée à partir de la façon dont elle est construite dans *Vazante*. Le film pose un certain nombre de règles

⁶⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne]. URL : <<https://www.cnrtl.fr/>> [Consulté le 12 mai 2019]



Figure 40 : Le couple protagoniste de *Vazante* au mariage : leurs regards sont absents, vides.

civilisatrices qui sont peu à peu brisées par le couple de protagonistes. Par exemple, dans les événements sociaux importants, il est indiqué de porter des chaussures. Quand Antonio se rend chez la famille de Beatriz pour dîner, il ne met ses chaussures que quelques instants avant d'entrer dans la maison. Lors du dîner, il s'en débarrasse, car elles semblent le déranger. Puis, Beatriz les lui « vole » et disparaît, rompant ainsi l'institution du dîner formel (pendant le repas, la famille est tendue, tous les corps rigides sauf par ceux d'Antonio et de Beatriz). Elle ne va les lui rendre que dans l'espace extérieur, au milieu du sentier. À cet instant précis, une connexion unique entre les deux est possible. Dénué de tout romantisme, il s'agit plutôt d'un échange de regards curieux, comme entre deux animaux qui s'évaluent, en dehors des murs des conventions. Pendant tout le film, Beatriz et Antonio essaient d'échapper à l'environnement obscur de la maison, un environnement de mort (qui s'établit dans la première séquence, quand la première épouse meurt en accouchant), de viol, d'incompréhension, de rituels vides.

Les chaussures sont un signe puissant dans le contexte de la campagne ; les pieds des paysans ne s'en ajustent pas, démontrant comment les corps se moulent en fonction des espaces qu'ils occupent⁶⁸. Ce motif a d'ailleurs déjà été travaillé dans un classique du Cinema Novo brésilien, *Sécheresse (Vidas Secas, 1963, de Nelson Pereira dos Santos)*. Le film, une adaptation cinématographique du roman homonyme de Graciliano Ramos, raconte l'histoire de la lutte pour la survie d'une famille de paysans pauvres dans le *sertão* brésilien. Alors que les personnages atteignent un certain confort, Sinhá Vitória (la mère) passe son temps à poursuivre certains « idéaux de civilisation », qui, selon elle, leur permettraient de progresser de la condition de « bêtes » à celle de « gens » : un lit en cuir, un foyer stable, des chaussures vernies pour le dimanche. Ici, les conventions de la civilisation sont un but à atteindre ; les personnages luttent contre leur bestialité, contre ce qu'ils comprennent comme une vie animalesque, avec peu de dignité. Dans le cas de *Vazante*, par contre, ces conventions ne conviennent pas aux personnages, ne les attirent pas – à l'occasion du mariage, par

68 « L'homme de la "brane" c'est pour l'habitant du bourg celui qui, lors même qu'ils foule le goudron de la 'carrière', marche toujours sur un sol inégal, difficile et boueux; celui qui traîne de gros sabots ou des bottes pesantes lors même qu'il a mis des souliers du dimanche... ». Pierre BOURDIEU, « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, vol. 5, n° 1, 1962, pp. 32-135, cité par : Armand FRÉMONT, *La région, espace vécu*, Paris : Flammarion, 2009 [1976], pp. 87-88.



exemple, les deux affichent des regards absents, indifférents, l'opposé de ce que l'on peut imaginer pour un couple de mariés. L'humanité n'est pas juste une question de misère ou d'argent, vu qu'Antonio a un pouvoir social et économique, c'est une question d'expérience du monde. Les personnages se laissent définir par leur partie animale, tout en n'étant ni humain, ni bête.

Une courte séquence énigmatique au milieu du film nous aide à penser cette question. L'action est simple : Antonio se rapproche des bœufs tout en essayant de les toucher. Elle est filmée de la façon suivante :

- **Plan 1** : Pattes de bœufs.
- **Plan 2** : Le groupe de bœufs est agité. La panoramique latérale passe par la ceinture d'Antonio, qui est face au groupe.
- **Plan 3** : Gros plan sur le visage perplexe d'Antonio. Il marche et la caméra recule, tout en révélant sa main tendue vers les animaux, qui s'agitent encore plus. Le bras d'Antonio reste tendu vers eux.
- **Plan 4** : La caméra suit les pattes de bœuf.
- **Plan 5** : Les pieds d'Antonio, nus et maltraités, marchent sur un terrain grossier.
- **Plan 6** : Plan moyen du profil d'Antonio, sérieux, le regard fixé sur les bêtes.
- **Plan 7** : Les bœufs lancent un regard-caméra. Ils sont plus tranquilles.
- **Plan 8** : Gros plan de la main d'Antonio, qui se rapproche jusqu'à toucher délicatement les poils du bœuf.

Entre les plans 4 et 5, le montage établit un parallèle, une corrélation entre les pattes des animaux et les pieds d'Antonio, tous les deux en contact direct avec la terre. En même temps, son visage et sa condition humaine les éloignent, leur fait peur. Il continue pourtant de se rapprocher lentement, et franchit cette barrière entre animal et humain, jusqu'à que les animaux soient plus calmes et qu'il arrive finalement à leur toucher les poils. De cette manière, le personnage semble chercher le contact avec l'animal, on pourrait même dire avec son « côté animal », comme pour « compléter » le lien déjà établi entre ses pieds et les pattes. Cela n'est toutefois pas une attitude « bestiale », de refus de l'humanité. Il s'agit plutôt d'un désir d'accéder à Autrui tout en ayant conscience de ce qu'on est, vu que le regard apeuré des animaux ne cesse de lui rappeler de sa condition. Autrement dit, l'inadéquation aux règles civilisatrices – symbolisée par les pieds nus – n'est donc pas suffisante pour qu'Antonio laisse son



humanité de côté, comme le démontre la peur que manifestent les bêtes. Il les touche, établissant une sorte de connexion, il est dans un état de devenir.

Alors, s'il est impossible pour les personnages de vivre incarcérés entre les murs de la Loi, ce n'est ni parce qu'ils sont devenus des bruts animalisés, ni parce qu'ils appartiennent à une culture « primitive ». Ils entrent plutôt dans un autre ordre : celui de devenir-autre, ou, pour citer l'expression de Deleuze, le « devenir-animal », dans le sens où l'on n'est ni l'autre, ni le même, ils restent dans ce moment d'intensité, sans jamais tomber dans une catégorie fermée. « Le devenir-animal, c'est avant tout un devenir-anormal »⁶⁹, c'est le devenir-minorité, « qui ne se contente pas de passer par la ressemblance, auquel la ressemblance ferait plutôt obstacle ou arrêt »⁷⁰. Ici, la ressemblance à un foyer bourgeois n'est pas lue comme un objectif à atteindre (*Sécheresses*), mais plutôt comme un obstacle à la manifestation d'une intensité des corps (*Vazante*). C'est comme dans le cas des chaussures : en les portant, les personnages manifestent une volonté d'appartenance, mais à la fin elles font mal aux pieds. Réfléchi dans les corps, la production d'un espace civilisé se démantèle, sans pour autant qu'un espace sauvage puisse se constituer.

L'animalité inhérente à l'humain surgit ainsi comme une force envahissante qui rompt les divisions entre civilisé et sauvage. Cette force peut aussi assumer la forme du corps animal lui-même, qui apparaît dans les films étudiés de façon insistante. Les animaux et les insectes envahissent les cadres, percent les murs, polluent les espaces sonores. Tout en suivant le mouvement de ces « corps étrangers », qui miment eux-mêmes une certaine idée de colonisation des espaces, nous observons aussi la récurrence des gestes envahissants, où la main humaine reprend le contrôle comme symbole de pouvoir, sans pour autant cesser de générer une sensation de gêne et d'étrangeté. Un espace originel commence ainsi à se dessiner, caractérisé par des figures de contamination.

69 Anne SAUVAGNARGUES, « Deleuze : de l'animal à l'art », dans : *La philosophie de Deleuze*, Paris : P.U.F., 2004, p. 150.

70 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 285.

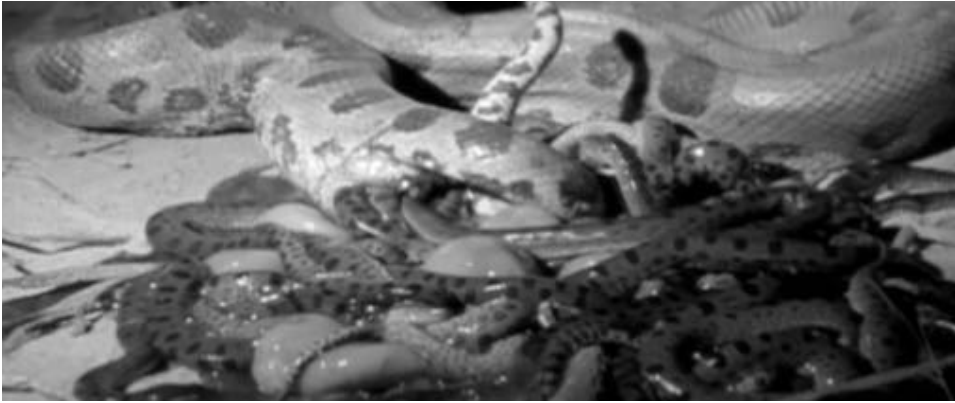


Figure 41 : La serpent-mère dans *L'Étreinte du Serpent*.



Figure 42 : L'alpaga envahit le cadre dans *Zama*, presque en moquant le protagoniste.



Figure 43 : Encore dans *Zama*, l'échange de regards entre le cheval et le protagoniste.

2. Figures de la contamination

2.1. L'énigme du corps animal

Dans les films étudiés, il est notable la fréquence avec laquelle les animaux s'emparent des espaces humains. Les questions les plus brûlantes de l'Amérique latine originelle impliquent l'altérité, et l'animal en est une des manifestations les plus troublantes. Dans certains contextes, l'animal peut apparaître comme l'exact opposé de l'humain, tandis qu'à rigueur tous les humains sont aussi des animaux : l'homme est animal sans l'être. Dans les arts visuels, le corps animal surgit comme un signe polyvalent, vu qu'il semble toujours signifier quelque chose de plus. Jonathan Burt, dans *Animals in Film*, observe que l'animal « peut être accablé de signifiés multiples, lui donnant un statut ambigu qui dérive de ce qu'on pourrait décrire comme un type de surcharge sémantique ». Ce corps est le lieu où des signifiés multiples « s'effondrent les uns sur les autres »⁷¹. En effet, la représentation du corps animal implique toujours un certain effet de fable, même considérant l'attachement de l'image cinématographique au réel.

En ce qui nous concerne, l'animal peut être une façon d'apporter de l'exotisme au paysage, et cela de deux manières différentes : soit l'animal s'attache à une idée de "tropicalité" pleine de couleurs (les oiseaux exubérants, le toucan, l'ara, le paon), soit la présence de l'animal équivaut à un danger, associée à un environnement sauvage, qui dénote la distance avec la civilisation et le confort, comme le jaguar, le serpent et les insectes. Ils font donc partie du décor ou représentent des obstacles narratifs pour les personnages. Cependant, ces deux fonctions ne rendent pas compte de toutes les apparitions du corps animal dans les films étudiés. Qu'est-ce que signifie donc cette présence récurrente ?

En étudiant la mise en scène de l'animal, Raymond Bellour identifie deux tendances, séparées selon leurs régions ou « aires culturelles » : celle du cinéma américain, qui serait plutôt « anthropologique », et celle du cinéma européen, plutôt « ontologique ». En gros, dans le premier cas l'animal fonctionne comme une sorte d'analogie, notamment touchant les questions de « race » et de genre, en plus de

71 « Can be burdened with multiple significances, giving it an ambiguous status that derives from what might be described as a kind of semantic overload » ; « collapse into each other » [TDA], dans : Jonathan BURT, *Animals in Film*, Londres : Reaktion Books, 2004, p. 11.

symboliser « le passage de la Nature à la Culture, mais aussi la réalité de celle-ci constamment ressaisie comme Nature ». Dans le deuxième cas, l'auteur évoque le corps animal « comme intensité », « centré sur la définition de la nature de l'image comme sur celle de l'essence de la subjectivité humaine, son mystère métaphysique le plus intérieur »⁷². Étant donné que le cinéma latino-américain a ses particularités par rapport à ce qui est produit en Europe et aux États-Unis, en même temps qu'il absorbe et modifie quelques tendances culturelles, où s'inscrirait le corps animal dans ce contexte ? Trois exemples nous aideront à répondre à cette question. Dans le premier cas, le serpent dans *L'Étreinte du Serpent* se pose comme un puzzle à résoudre, et les pièces sont plus ou moins didactiquement données au fil du film. Dans le deuxième cas, l'alpaga dans *Zama*, la cinéaste se sert de la « surcharge symbolique » de l'animal à son avantage, et dans le troisième cas, le cheval dans le même film, elle arrive à donner un pas de plus tout en rendant sensible une certaine idée « d'altérité absolue ».

Entre les génériques d'ouverture de *L'Étreinte du Serpent*, il y a des passages remarquables d'une serpente-mère au milieu des petits serpents qui sortent des œufs. Comme déjà dit, la présence du serpent est souvent utilitaire, il est synonyme de « danger » dans la jungle. Mais ici, en plus de la dimension du danger, la facette du serpent comme source de vie est ajoutée. Le serpent n'est pas plus seulement une menace externe, nous entrons dans son temps, nous suivons son mouvement, son rythme – c'est presque comme envahir « l'espace intime » d'un animal, sa facette cachée. La manière dont une telle image frappe le spectateur, en plus de la citation du serpent dans le titre du film, fait de l'animal une énigme à déchiffrer au cours du récit. La « réponse » nous est pourtant révélée, elle est donnée petit à petit, notamment à travers des morceaux de dialogue ; par exemple, dans un des rares dialogues entre Manduca et Karamakate (jeune) qui ne sont pas en présence de l'Allemand Theodor, Manduca mentionne que la rivière est le lieu où « le serpent est descendu » - une liaison entre la rivière et le serpent. Plus tard, dans une des dernières séquences du film, quand Karamakate (âgé) peint Ethan pour le préparer pour le thé de *yakruna*, il explique que cette fleur l'amènera vers « le serpent » :

72 Raymond BELLOUR, « L'animal comme corps du cinéma », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, n° 5, décembre 2012, p. 599.

- Celui-ci, c'est le Medora caapi, le plus puissant de tous. Il existait avant la Création, avant que le serpent était descendu. Il va t'emmener la voir. Elle est énorme, terrifiante. Mais tu ne dois pas avoir peur. Tu dois la laisser t'étreindre. Son étreinte va t'emmener aux lieux anciens, où la vie n'existe pas, pas même son embryon.

Par conséquent, nous dégageons qu'en plus d'avoir un lien analogique avec la rivière, le serpent a une valeur symbolique, religieuse, associée à l'idée de Création, qui traverse les limites entre la vie et la mort. Pourtant, même si le sens est assez mystique, il suit un même chemin pendant tout le film. Dans *Zama*, Martel utilise la « surcharge sémantique » du corps animal. Là, deux scènes semblent pertinentes en raison de leur intensité : l'apparition de l'alpaga derrière le protagoniste pendant sa discussion avec une figure d'autorité administrative, et son échange de regards avec le cheval, déjà à la fin du film.

Concernant l'alpaga, nous sommes aussi intéressés par sa dimension symbolique, vu qu'il s'agit d'un animal natif, typiquement américain, et qu'il apparaît souvent en comparaison avec le cheval, bête européenne. D'ailleurs, c'est l'américanité de Zama qui est en jeu lors du dialogue où l'alpaga apparaît : le gouverneur venait de dire que Zama est différent de Ventura Prieto, qui est espagnol, et donc qu'il n'avait pas le droit à certains privilèges. Mais il y a d'autres points qui se jouent dans la manière dont cet animal fait sens. Il faut considérer, par exemple, qu'il existe des façons moins ambiguës de symboliser l'américanité – les singes, les aras, comme nous avons remarqué précédemment. Si l'alpaga est l'animal choisi, c'est parce qu'il y avait une volonté de faire appel à l'américanité sans la situer dans le registre tropical. En outre, l'alpaga est un animal *comique* : les yeux un peu exorbités, séparés de chaque côté de la tête, la queue en pompon, et enfin, le demi-sourire qu'il affiche toujours et qui lui confère un air moqueur. Il incarne ainsi le ridicule spécifique de la situation de Zama semble venir se moquer de lui, ce qui est intensifié par la façon dont l'animal entre en scène : lentement, venu du fond du cadre sous la complète indifférence des deux hommes, défilant, pour exhiber à la fin son sourire de Chat du Cheshire. Une tension se produit entre l'aspect concret de son corps et le délire de sa présence face à deux hommes impassibles, qui parlent de l'Europe en imitant des attitudes européennes. Ce choc est percevable aussi dans la dimension sonore : tandis

que la musique répète une structure de chute perpétuelle, le son des coques nous rappelle l'existence d'un *sol*. La manière dont l'animal fait sens déborde ainsi de sa seule dimension symbolique (« l'alpaca symbolise l'Amérique ou l'américanité de Zama »), tout en incorporant des malaises, en intensifiant les affects, et en apportant, encore une fois, la sensation d'absurdité qui est la marque du film.

Mais le regard échangé entre Zama et le cheval que nous laisse entendre que la force du corps animal consiste précisément dans l'impossibilité de le lire d'un seul angle. La polysémie du cheval dans le film est si intense qu'à chaque scène il paraît faire sens d'une façon différente : dans les mains de Luciana qui le caresse, il transmet quelque chose de sensuel ; quand les *guanás* demandent le cheval du commandant de l'expédition qui a juste cité le roi d'Espagne, la transmission du cheval est aussi une transmission de pouvoir ; quand ce même cheval est dans les mains des Indiens rouges, son galop et ses hennissements font *western* ; quand il est dans les mains des Brésiliens, il incarne un certain pouvoir sauvage. Après tout cela, quand Zama regarde le cheval de façon méfiante, offensée par son indifférence, le contrechamp du cheval ne montre qu'un regard pur, c'est-à-dire, une manière d'exister au présent. L'intensité de la face animal vient justement de sa silencieuse impénétrabilité, de tout ce qui nous est inaccessible. Derrida, dans un article qui porte sur la sensation d'être regardé nu par son chat, affirme que le regard animal est comme l'altérité absolue, le « tout autre » :

*Se voir nu sous un regard dont le fond reste sans fond, à la fois innocent et cruel peut-être, peut-être sensible et impassible, bon et méchant, ininterprétable, illisible, indécidable, abyssal et secret : tout autre, le tout autre qui est tout autre mais là où sa proximité insoutenable, je ne me sens encore aucun droit et aucun titre à l'appeler mon proche ou encore moins mon frère. [...] Que me donne à voir ce regard sans fond ?*⁷³

Dans *Zama*, la réalisatrice assume la complexité du regard animal sans que la gêne provoquée par lui soit expliqué ou apaisée. De cette manière, *Zama* refuse certains essentialismes - et c'est justement sur une base essentialiste que se bâtit le passé fondateur comme paysage idéal. En observant cet exemple d'interactions avec cette figure « d'altérité absolue », nous comprenons que ce refus s'étend vers d'autres situations d'altérité dans le film, notamment les chocs entre les genres et les races qui forment l'Amérique latine originelle. Cette posture se répète de façon plus ou moins



Figure 44 : La main envahissante dans *Jauja*.



Figure 45 : La main féminine, élément étrange qui pénètre le cadre pour donner du thé au protagoniste.

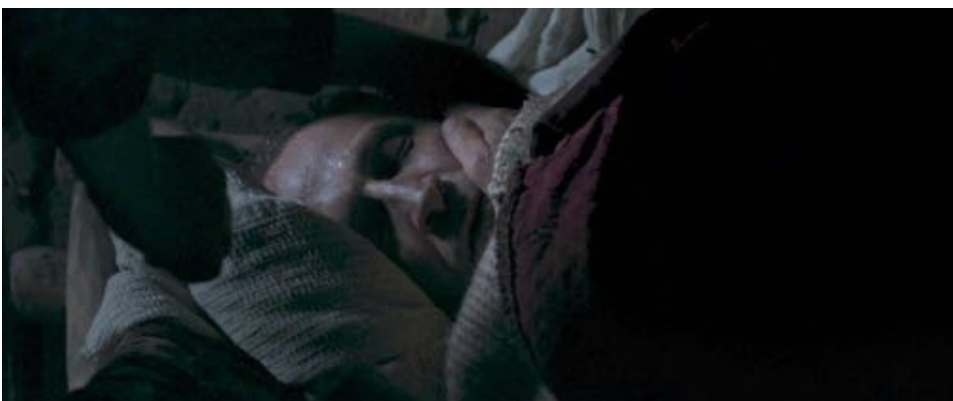


Figure 46 : Deux mains féminines qui soignent : une à l'ombre, l'autre qui vient de l'intérieur de la couverture.

intense dans les autres films étudiés, surtout dans *L'Étreinte du Serpent* et *Jauja*, un peu moins dans *Vazante* et *Joaquim*. N'étant pas des films de message, ils sont tous des films où c'est la force de l'altérité qui crée des tensions et formate l'espace. Ainsi, c'est à partir de la tension provoquée par la différence entre les corps qu'on peut donc penser leur place dans les espaces du passé.

2.2. *Le geste envahissant*

Le geste d'envahir va avec (ou même avant) la présence d'un corps étrange qui contamine les espaces. Donc, ce n'est pas par hasard que nous retrouvons, surtout dans *Jauja* et *Zama*, la récurrence du motif d'une main étrange, qui pénètre dans le cadre sans qu'elle soit forcément attachée à un corps dans un plan ultérieur. Analysons-les à partir de deux séquences, qui nous mettrons côté à côté, l'une de *Jauja*, l'autre de *Zama*.

Décrivons la séquence de *Jauja*. Dans la scène, Gunnar, le protagoniste, vient de trouver Corto, le soldat qui s'est enfuit avec sa fille. Le soldat est moribond, à l'ombre d'un arbre. Gunnar s'énerve avec le jeune homme et se met à courir autour du corps, tout en cherchant des signaux de sa fille. La caméra revient alors sur le corps moribond de Corto, près duquel Gunnar a laissé momentanément son chapeau et son fusil. Un bras peint de noir envahit donc le cadre, prend le chapeau, et puis avec le même mouvement lent et glissant il sort du cadre - de façon burlesque, nous pourrions dire. Le même acte se répète, et cette fois la main prend le fusil. Le bras envahit et vole sans que le corps soit révélé ; il s'agit d'une main sans corps, ou mieux, détachée du corps (même si nous savons qu'il s'agit du bras d'un des Indiens qui est apparu plus tôt dans le film). Concernant l'ambiance sonore, la perception de la durée du plan est étendue par le bruit de la respiration gargouillante de Corto, discret en termes de volume mais insupportable dans ce qu'il suggère : un poumon blessé, plein de sang.

Jusqu'alors, la caméra suivait de près la quête de Gunnar, presque toujours sous son point de vue. Puis, nous nous éloignons de lui, justement pour témoigner du vol de deux objets symboliquement importants, à savoir son chapeau et l'arme à feu, respectivement icônes de la distinction et de la violence. Cet éloignement suggère une certaine complicité de la caméra avec le spectateur – il ne voit pas qu'il est volé, mais

vous, le spectateur, vous le voyez, et aussi moi qui filme – et cette rupture de registres, ce burlesque qui *envahit* le *slow cinema* de Lisandro Alonso, provoque un effet comique. En plus, ce geste introduit une ambiance fantastique qui s'étend vers le hors-champ ; la présence de la main change le non-vu, d'une certaine façon. Cet effet est spécialement puissant dans la mesure où il contraste avec le cadre carré, en montrant de coins arrondis, qui, en évoquant les anciennes photographies ethnographiques, nous font tout le temps prendre conscience de l'écran en tant que toile, à la manière du cinéma moderne.

Ainsi, Alonso tord la figure de l'invasion sur elle-même, le contagion est dans plusieurs couches du plan : la main envahit le visible, et en même temps ce qu'elle suggère contamine le non-visible. Si nous revenons à la perspective de la construction d'un espace décolonial, par la prémisse même, Gunnar serait le premier envahisseur, vu qu'il est l'étranger dans une mission militaire en Patagonie. L'Indien qui commet le vol ne le fait que dans un deuxième niveau, pour ré-établir sa position en tant que corps dominant du désert latino-américain ; il reprend le contrôle à mesure qu'il défait le paysage.

Nous pourrions interpréter ce hors-champ comme une autre Histoire latino-américaine, celle qu'on ne va jamais connaître : celle des personnages kurtzians comme Zuluaga, des filles disparues pour jamais, des *cabezas de coco*, du pouvoir du désert (« qui engloutit tout »), des étendues gigantesques qui restent comme un symbole d'une résistance ancestrale, qui ne sera jamais domptée. Du reste, ce qu'on peut voir – ce qui reste dans le champ - est cette quête vide du colonisateur étranger, qui n'arrive jamais à s'établir effectivement dans l'espace en question mais qui s'y attache de toute façon.

* * *

Le motif de la main apparaît dans *Zama* de façon encore plus récurrente et variée. Cette fois, il y a une différence importante faite entre les mains masculines et les mains féminines, aussi comme une procédure de contamination en deux voies : les



Figure 47 : Dans *Zama*, des mains féminines qui baignent le protagoniste.



Figure 48 : Zama regarde la main de Luciana, qui caresse un cheval.

mains féminines envahissent, et les mains masculines sont elles-mêmes contaminées, infectées, coupées.

Les mains féminines surgissent plus tôt dans le film, et sont caractérisées par une forte charge séductrice, érotique même. Elles sont tantôt complètement détachées des corps, comme dans *Jauja*, tantôt liées à un corps mais plus autonomes et expressives que ceux-ci : les mains caressent, soignent et attirent le protagoniste. Dans la scène de la « fête », par exemple, Zama retrouve Luciana dans une étable en train de caresser un cheval. C'est la main qui annonce la présence d'un corps qui est cependant volatile, qui entre et sort du cadre rapidement, l'image floue, intermittente et insaisissable (« la part cachée du corps filmé peut être supposée elle-même érotisée – précisément parce qu'elle est cachée »⁷⁴). La scène renforce l'aspect érotique du geste, surtout le son de satisfaction du cheval (qui renvoie à ce côté animal, « non-humain », du désir) et le lieu d'où Zama regarde la scène, en cachette, du côté inférieur gauche du cadre. Luciana est l'Amérique qui séduit Zama, avec son chant de sirène distraite, et son rapport très concret au corps, une corporalité au présent.

Pourtant, les mains féminines marquent aussi un rapport du protagoniste à un espace lointain, l'Europe de son épouse Marta, avec qui il rêve de parler tandis que des femmes le frottent et versent de l'eau sur lui. Pendant ce bain, les visages des femmes ne sont pas encadrés, et les corps apparaissent à peine, de telle manière que ce sont les mains qui jouissent d'une plus grande puissance expressive. Tandis que quelques unes d'entre elles frottent et font leur travail de façon mécanique et pratique, d'autres s'attardent dans des longues touches amoureuses et câlins dans les cheveux, les ongles vernies, les gentes languides. Cependant, l'eau du bain a un poids de purification, et le protagoniste, les yeux fermés, parle avec quelqu'un qui n'est pas là. La présence envahissante des mains féminines symbolisent ainsi l'appartenance à un espace déterminé, qu'il soit l'expérience d'une sensation d'espace présent et érotisé (Luciana et le cheval), qu'il soit celle d'un espace absent et idéalisé (Marta et le bain purificateur). Zama reste entre ces deux espaces, vu qu'il n'arrive ni à « conquérir » Luciana, ni à obtenir le déplacement en Europe.

74 Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Paris : Verdier, 2012, p. 538.



Figure 49 : Dans *Zama*, le commandant, à point de donner le cheval aux Indiens, avec sa main pourrie.



Figure 50 : Détail de la dernière séquence de *Zama*, où le protagoniste apparaît les mains coupées.

Les mains envahissantes, dépourvues de corps, reviennent encore quand le protagoniste tombe malade, bien dans la transition entre la tentative de partir vivre ailleurs et l'acceptation de sa condition de *criollo*, pendant l'expédition en quête de Vicuña Porto. Les mains introduisent un autre espace alors, un espace intermédiaire entre la vie et la mort. Pour illustrer et aggraver la condition « contaminée » du corps du protagoniste, des silhouettes féminines obscures se glissent dans le cadre ; quand il est au lit, ce sont ces « mains à l'ombre » qui le soignent, qui surgissent de nulle part pour se poser sur sa joue ou pour lui tenir une tasse de thé. D'une part, la main qui envahit le cadre à partir de ses côtés, verticalement, indique que le corps auquel elle appartient peut être à n'importe quel endroit de l'espace hors-cadre (et, pour autant, le domine) – c'est une contamination exogène. D'autre part, la main à l'ombre, la main qui surgit de l'intérieur du cadre, prend la forme d'une apparition, d'une contamination endogène. La question coloniale se déplace ainsi d'un problème d'espaces externes, de conquête de territoires proprement dits, vers un problème liée à la dimension interne, identitaire, qui contamine le corps et émerge des profondeurs du cadre.

Après, durant l'expédition dans la dernière partie du film, nous arrivons à la main qui pourrit, cette fois la main masculine, qui peut être interprétée comme cette volonté de pouvoir, de saisir, d'instrumentaliser. Dans le récit, le commandant vient de parler qu'une araignée lui a mordu la main. Immédiatement après, le groupe trouve le hamac en haut d'un arbre, ils le secouent, et une main cadavérique et noircie tombe, pendante, comme un avertissement. Au cours de l'aventure, la main du commandant empire, ce qui se fait sensible pas tellement par le visible (il y a peu de plans où il est possible de voir le bras entier) mais par la réaction des autres à l'odeur et par le son des mouches à chaque fois que le plan se referme un peu sur lui. Le commandant à la main pourrie devient une charge honteuse, quelque chose qui pue. Ce n'est pas par hasard qu'il s'agit de la main du commandant : c'est la main qui menait le groupe et qui, à la mesure qu'ils s'enfoncent dans le territoire, perd ses capacités. Finalement, la main pourrie du commandant le mène à la mort, car les mercenaires brésiliens s'inquiètent de l'odeur, « qui peut attirer des tigres », et décident de le tuer.

Le fait que le film se clôt avec un protagoniste dépourvu de mains est aussi symptomatique. Cela se passe quand les mercenaires l'interrogent à propos de la

localisation des « noix de coco pleines de pierres précieuses », ce à quoi Zama répond qu'il n'y a aucune valeur de les trouver : « je fais pour vous ce que personne n'a fait pour moi : je dis non à vos espoirs », dit le personnage. Vu qu'il refuse de collaborer, Zama perd son dernier pouvoir de négociation, dont les mains sont le symbole. Toutefois, dans le dernier dialogue, quand l'enfant indien lui demande s'il veut continuer à vivre, il répond que oui. Ainsi, cette expurgation de la main masculine dans le dernier tiers du film traduit une sorte de « message » du lâcher prise. D'une vie en attente de l'Europe, ou d'une promotion, ou d'une sorte de bonification du système, Zama en vient à occuper un espace au présent.

* * *

Assez curieusement, pour donner place à cet espèce d'éloge à la vie au présent, la main masculine a dû être violentée jusqu'à disparaître, tandis que dans les premières parties du film nous retrouvons une prolifération de mains féminines qui tissent, qui baignent, qui travaillent (surtout dans le cas de la main des indiennes, toujours occupées). C'est comme si le geste féminin était naturellement lié au quotidien et au présent, des gestes rituels éternels, dans un temps mythique et circulaire, tandis que la main masculine prend la place au moment de l'exploration et de la domination du territoire, déterminante d'un temps historique (même si c'est pour échouer).

De telles questions impliquant le féminin et le masculin dans la définition des espaces vont au-delà du motif des mains, surtout dans le contexte de la culture latino-américaine. L'Histoire picturale, notamment dans ce qui concerne l'indianisme, a beaucoup comparé l'espace envahit des colonies avec un corps féminin vierge, tandis que le corps qui pénètre et domine est naturellement masculin. Le premier accueille, le deuxième apporte la semence de la civilisation, et ensemble ils conçoivent un peuple, selon un certain imaginaire mythique. Pourtant, dans les films étudiés, l'espace féminin acquiert des caractéristiques plutôt labyrinthiques, qui épuisent et engloutissent un corps masculin, comme nous avons déjà vu, affaibli.



Figure 51 : Détail de *Moema*, de Victor Meirelles.

3. Espaces féminins, corps masculins

Une dualité initiale s'impose dans l'espace latino-américain *au passé* : la Colonie vierge et sauvage d'un côté, la Métropole dominatrice et civilisatrice de l'autre. C'est un couple fondateur à partir duquel le discours colonial s'efforce de produire un espace national supposément homogène. Dans cette relation, la Colonie assume un rôle qui évoque l'imaginaire du féminin ; c'est elle le ventre fécond qui reçoit la semence civilisatrice. Il est même possible de faire un parallèle entre les paradoxes socio-culturels qui régissent le corps de la femme et l'espace exotique tropical. Le premier est le lieu de rencontre entre la beauté qui provoque le désir masculin et le grotesque qui la maintient toujours dans une position d'altérité marginale ; le second est toujours beau mais inapprochable, attirant mais mortellement dangereux, il s'ouvre pour le colon mais il y reste toujours quelque chose d'impénétrable. Pour sa part, le colonisateur partage les mêmes valeurs attachées à une masculinité traditionnelle : la rationalité, le contrôle, la force, la vaillance. Gilberto Freyre, sociologue brésilien de référence, au sujet du rôle des différentes races dans la construction de l'identité brésilienne, se réfère plus souvent aux peuples racialisés sous la figure des femmes (la « mère noire » ou la *mulata* qui sert à l'initiation sexuelle des garçons, le tout très idéalisé par sa prose), tandis que le Portugais, l'Européen, sont des forces masculines qui au fur et à mesure sont « adoucies par la chaleur tropicale »⁷⁵.

Peut-être que les exemples les plus éloquents de la projection du corps féminin dans le territoire latino-américain se trouvent dans le mouvement romantique indigéniste de la région, notamment dans la littérature brésilienne et mexicaine. *Iracema* (1865) en est un exemple. Ce roman de José de Alencar est très lu encore aujourd'hui dans la région et jouit d'une grande influence culturelle. Il traite de l'amour interdit entre Iracema – l'indienne vierge, dont le nom est un anagramme de « América », Amérique en portugais – et Martim, le colon portugais. Dans les descriptions de Iracema, Alencar fusionne la beauté de son corps avec celle des éléments de la nature tropicale (les cheveux de l'Indienne sont noirs comme les ailes des oiseaux et longs comme la feuille du palmier) afin de créer l'image romantique

75 Gilberto FREYRE, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*, 51^e éd., São Paulo : Global, 2011 [1933], p. 366.



d'une Amérique originaire pure, forte et belle. Également, *Moema* (1866), tableau de Victor Meirelles, illustre une Indienne morte dont le corps retourne à la terre *en s'y fondant*, et l'âme s'échappe sous la forme des vagues et des nuages. Meirelles s'est inspiré du poème épique indianiste *Caramuru* (1781, de José de Santa Rita Durão), où Moema se jette à l'eau par amour pour un homme blanc.

Si cette sorte de romantisme nationaliste est longtemps dépassé en tant que paradigme artistique, les récits en question sont souvent adaptés à nos jours – comme par exemple le film *Caramuru* (2001), comédie réalisée par Guel Arraes, et la grande quantité d'adaptations cinématographiques plus ou moins libres de *Iracema*. En général, l'adaptation du récit romantique à ce qu'il y a de concret dans l'image de cinéma aboutit à la perte de la valeur symbolique du corps de la femme, qui tombe dans une érotisation vide de sens⁷⁶. En général, l'adaptation du récit romantique à ce qu'il y a de concret dans l'image de cinéma aboutit à la perte de la valeur symbolique du corps de la femme, qui tombe dans une érotisation vide de sens. Cependant, dans la vague récente de films d'époque, nous remarquons que la spatialisation des signes du féminin est utilisée comme des moyens de reprendre l'ancienne analogie.

3.1. *Le féminin labyrinthique*

Dans *Zama*, Lucrecia Martel crée la correspondance entre le corps de la femme et l'étrangeté labyrinthique du territoire latino-américain dans l'intervalle d'un raccord, dans la première séquence du film. Là, le protagoniste, en tant que figure colonisatrice, va recevoir un symptomatique coup de réjection. Décrivons la séquence :

- **Plan 1** : Le premier plan du film. Zama regarde l'eau, il va et vient, il hésite.
- **Plan 2** : Plan américain. Le protagoniste emprunte un chemin entre des formations géographiques en argile, et entend des rires de femmes. Il regarde des deux côtés, une expression perplexe sur le visage. Grâce au travail du son, les rires semblent venir de partout, ils s'ajoutent à la sensation enveloppante des falaises.

⁷⁶ *Iracema* (1917), de Vittorio Capellaro ; *Iracema* (1949), de Vittorio Cardineli et Gino Talamo ; *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Orlando Senna et Jorge Bodansky ; et *Itacema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra.

● **Plan 3** : Plan d'ensemble, mais il n'y a pas encore de signal de l'origine des rires, qui semblent pourtant très proches grâce au travail de son. Cela donne la sensation que les falaises mêmes sont en train de rire. Cet effet sonore, ajouté aux courbes/formes de falaises qui renvoient aux courbes féminines, crée la scène d'un homme, un conquistador, perdu au milieu d'un gigantesque corps féminin qui se moque de lui, ou d'un paysage hanté.

● **Plan 4** : *C'est dans ce raccord que s'établit la connexion entre les femmes et l'espace naturel.* Il s'agit d'un plan serré d'un ensemble de femmes, dont les corps débordent du cadre. La brousse perturbe l'image (c'est le plan subjectif de quelqu'un qui observe leur nudité en cachette). Le groupe est assez divers, femmes noires et blanches, plus ou moins rondes, mais le fait qu'elles sont toutes nues et couvertes en boue génère un curieux effet visuel de connexion, d'appartenance des corps l'un à l'autre, ou des corps à la terre. C'est une masse de femmes qui s'élève de la boue, des courbes, des seins qui pendent, des regards perdus, des paroles insouciantes.

Ainsi, la nature se féminise, et les femmes incarnent l'Amérique originelle. Les deux font un dans un corps-nature collectif, qui se mélange à la terre, détendu, curviligne, et que le cadre n'arrive pas à contenir complètement - il y a toujours un bras ou un morceau de peau qui échappe. Ce corps s'oppose à celui de Zama, individuel, masculin, tendu, tout seul, tout droit, complètement habillé, de contours clairs, vêtu d'un manteau rouge sang qui contraste avec la palette pastel du paysage. Ici, l'espace se construit à partir de la tension entre un corps masculin de lignes droites, et le corps féminin labyrinthique et flou.

D'une part, ce dernier aurait une dimension organique, « intestinale, cloisonnée comme un nid, ombre et lumière » (il parle plus spécifiquement de la ville labyrinthique, mais la symbolologie du labyrinthe s'applique). Il y a quelque chose de maternel ou de sensuel, ou les deux, en même temps qu'on gratte le grotesque féminin. D'autre part, le plan carré « représente une mise en ordre du monde », il « affirme une possession rationnelle, une efficacité implacable ». « Partout, il ouvre des perspectives, à l'intérieur du carré comme à l'extérieur : il a la vocation de conquête »⁷⁷, alors que le labyrinthe reste dans un jeu où il se cache et se révèle, se pliant et se dépliant sur lui-même ; « l'un retient en des lieux circonscrits et secrets [le labyrinthe], l'autre entraîne vers des horizons ouverts sur des perspectives infinies [le plan carré] ». Or, dans ces premiers plans du film, la cinéaste présente un des principaux problèmes qui meuvent

77

Armand FRÉMONT, *La région, espace vécu*, Paris : Flammarion, 2009 [1976], p. 91.



le film : Zama est un personnage d'un environnement « carré », d'une « vocation de conquête », qui fait face à un désordre qu'il ne peut pas dominer, et qui, dans cette première instance, se fait sensible à travers le corps des femmes.

Malgré ces différences, le protagoniste semble vouloir appartenir à cet ordre naturel. Le reste de la séquence développe le conflit entre être ce qu'il est, et le désir d'être quelque chose de différent :

- **Plan 5** : Dans un premier plan, le protagoniste s'est allongé dans la brousse, sous l'ombre des arbres, regardant le ciel avec un mi-sourire dans le visage. Au fond, dans un deuxième plan, le groupe de femmes continue leur bain de boue au bord de la rivière, tout en discutant tranquillement. Zama tourne ensuite la tête vers ce groupe de femmes, ce qui provoque un déséquilibre : elles le montrent du doigt et crient « voyeur », tout en se moquant de lui.

- **Plan 6** : Zama s'enfuit dans le paysage, le plan d'ensemble est totalement rempli par la brousse et l'argile. Malemba, que nous découvrirons plus tard et qui est l'esclave de Luciana, entre dans le cadre, à la poursuite de Zama.

- **Plan 7** : Le même encadrement du plan 3. Malemba atteint Zama et lui retient le pied pour découvrir son identité. Zama réagit et lui donne une gifle, entraînant la chute de Malemba, les jambes et bras ouverts, sur un des petits monts d'argile. Quand il la gifle, son corps est entre la caméra et le tronc de Malemba, dont nous voyons juste les bras, les jambes et une partie du visage.

Ainsi, dans la continuation de la séquence, la volonté d'appartenir provoque chez Zama une sorte de vulnérabilité ; toutefois, le regard masculin reste violent face à la nudité féminine. En cachant son regard, il s'empare des corps sans leur accord. À cause de la relation préalablement établie entre les corps des femmes et le territoire latino-américain, il s'agit d'une action de domination à la fois du corps et de l'espace. À la différence des récits romantiques, ce regard n'amène pas à une histoire d'amour ; comme il s'agit d'un *groupe de femmes*, elles se tournent vers lui, elles inversent le regard, elles se moquent. Il est assez intéressant que le corps qui émerge du groupe de femmes est précisément la femme noire. Quand elles sont toutes ensemble, il est presque impossible de distinguer la différence de la couleur de peau – pour le spectateur qui regarde une deuxième fois, il est possible de remarquer que deux d'entre elles sont esclave et maîtresse. Pourtant, une fois que Malemba est toute seule avec Zama, elle a déjà perdu la boue de son corps et il lui reste juste un « masque » en argile : de cette façon, la couleur de sa peau devient visible et son visage renvoie à tout

un univers de références de masques africains possédant une valeur symbolique exotisante. Malemba lutte contre Zama en tant que corps colonisé. Et une fois que le corps masculin est acculé par ce corps-nature féminin (au moment de la persécution), il fait appel à la violence. Cette gifle n'est pas juste une gifle : d'une part, le corps masculin *cache* le corps de Malemba, l'invisibilisant partiellement ; d'autre part, la posture de l'homme face à la femme les jambes écartées, évoque le viol originel de l'Amérique latine par le colonisateur.

* * *

L'union romantique entre la semence civilisatrice du colon européen et l'utérus racialisé de la terre latino-américaine se transforme ainsi en une relation violente et complexe de désir, de rejet et de possession. Zama ne peut pas faire partie du groupe de femmes comme il voudrait, la seule façon pour lui d'établir contact est à travers le conflit. La passivité du territoire est ainsi mise à l'épreuve parce que le corps de Malemba, colonisé et dominé, à la fois latino-américain et féminin, à la fois figure et paysage, résiste à l'entrée du colon au lieu de l'accueillir et de le multiplier. Lucrecia Martel reprend ainsi l'analogie entre le corps de la femme et le territoire colonisé, comme nous le voyons dans le roman *Iracema* et dans le tableau *Moema*, mais pour explorer les autres discours que cette analogie peut contenir, tout en s'éloignant du discours apaisant de l'union fondatrice et explorant des positions de tension, malaise et résistance⁷⁸.

3.2. *Le corps masculin englouti*

Le rapport entre corps féminin et espace naturel se complexifie dans *Jauja*, de Lisandro Alonso. Rappelons que le récit du film est minimaliste et que, par conséquent, le réalisateur construit du sens à partir d'un agencement de signes, qui s'organisent plutôt en trame qu'en ligne. On remarque une tension notable entre le

78 Une observation sur le récit *Iracema* : dans un premier temps, l'indienne vierge résiste aussi à la présence intrusive du corps du portugais Martim. Elle lui tire une flèche pour se défendre, mais immédiatement après, dans sa pureté, elle s'efforce en lui sauver la vie, et c'est ainsi que commence l'histoire d'amour. Mais, de toute façon, dans *Zama*, le simple fait qu'il s'agisse d'un groupe de femmes change complètement la dynamique de pouvoir entre lui, isolé, et elles, existant collectivement dans l'image.



Figure 52 : Dans *Jauja*, la grotte de la vieille renvoie au sexe féminin.



Figure 53 : Gunnar boit de la source d'eau près de la grotte – l'humidité renvoie aussi à l'univers organique du féminin.

désert, ses points d'eau et la grotte qui correspondent à l'univers du féminin, et le corps de Gunnar Dinensen, symbolisé aussi dans le petit soldat en plomb. Pendant tout le film, de plusieurs manières différentes, ce corps masculin sera englouti par un environnement marqué par des signes féminins. En effet, une fois que le corps masculin n'est plus associé à la terre, il est désormais un corps étranger à être rejeté ou absorbé. Dans d'autres cas, comme dans *Zama*, il est rejeté, puis épuisé et englouti par le paysage (voir le dernier plan, où il disparaît au loin). On observe le même phénomène dans *L'Étreinte du Serpent* ; mais dans *Jauja*, cette procédure d'engloutissement passe plus intensément par le choc entre corps masculin pénétrant et espace féminin pénétré.

La construction d'un environnement qui dévore le corps des hommes commence par la suggestion d'un désert impitoyable. Le récit des personnages donne lui-même la première forme à cet espace, une forme floue et menaçante : c'est le désert « qui engloutit tout » (la phrase est répétée par les soldats au début du film et par la vieille femme dans la grotte, déjà à la fin) ; et c'est vers ce désert que le soldat Zuluaga a déserté pour commander un groupe d'Indiens et s'*habiller en femme*. Puis, la fille de Gunnar qui s'enfuit vers le désert afin de vivre son désir pour le jeune soldat Corto. Le désert devient donc un espace qui attire tout en permettant des actions interdites qui sont en quelque sorte liées au féminin, surtout au désir et au pouvoir d'agence au féminin. Cependant, ces figures sont absorbées par le paysage : malgré l'anticipation narrative, Zuluaga ne se dévoile jamais devant la caméra. La jeune Ingeborg, pourtant, semble dominer non seulement l'espace, mais aussi l'espace-temps du désert, étant donné que son jeune soi ressurgit à la fin du film dans un pays nordique à l'époque contemporaine, et qu'elle se révèle sous l'aspect d'une vieille femme à son père dans une grotte, au milieu du désert.

Cette grotte est le deuxième niveau dans la mise en scène d'un désert qui engloutit. La figure féminine assise à côté de l'entrée, dont la forme s'apparente d'ailleurs à une vulve, renvoie à une idée de féminin ancestral. En plus, cette entrée possède une petite source où le protagoniste boit avant d'entrer dans la grotte, dans l'obscurité la plus complète (l'homme englouti de retour à l'utérus de la mère). La présence de l'eau, qui d'ailleurs semble avoir un goût différent, étrange, située à

proximité d'une figure de vulve incrustée dans le paysage, permet la liaison avec toute une symbologie du désir, de la reproduction, et des fantasmes féminins : l'humidité de l'excitation sexuelle, les eaux de l'accouchement, le fin fil d'eau qui renvoie à une urine perpétuelle. En opérant la combinaison entre la figure de la grotte, du féminin et des fluides, nous nous rappelons de ce qu'écrit Mary Russo à propos du féminin grotesque (*grotto-esque*) : « bas, caché, matériel, obscur, immanent, viscéral. En tant que métaphore corporelle, la grotte grotesque a tendance à ressembler (et dans le sens métaphorique le plus dégoûtant qu'on puisse imaginer) au corps anatomique féminin et caveux »⁷⁹. La dimension obscure et l'élément liquide (voir le premier chapitre) sont donc attachés au territoire latino-américain en tant que grand corps grotesque féminin qui engloutit l'étranger. (Là l'image du petit soldat en plomb que la fille jette dans une eau visqueuse, dans les plans finaux du film, fait davantage de sens).

L'imaginaire de la pénétration dans un territoire latino-américain virginal subit une inversion des rapports de pouvoir : cette fois, l'engloutissement est protagonisé par le corps-espace de la vieille sorcière. Cela passe pour une procédure de la contamination, vu que le corps masculin, dominateur, colonisateur, est vu et traité comme un « corps étranger », dans les deux sens du terme (un objet qui dérange et un corps qui vient du dehors). Bien sûr, l'image du latino-américain qui « dévore » ce qui est étranger, pour ainsi s'enrichir et se régénérer, était déjà présente chez les *Antropófagos* (déjà cités dans le premier chapitre), un influent mouvement artistique brésilien des années 20 et 30. Cependant, ces deux exemples gardent une différence importante : tandis que Mário et Oswald de Andrade, les principales voix du modernisme brésilien, utilisaient un registre grotesque presque carnavalesque, Lisandro Alonso, plus mélancolique, travaille avec le grotesque dans le registre de l'inquiétante étrangeté (*the uncanny*) : le rythme des dialogues est légèrement anormal, les vêtements de la vieille femme sont trop extravagants dans un contexte désertique où tout manque, et l'espace même de la grotte est d'une certaine façon déplacé du monde, avec l'obscurité profonde autour des personnages et le petit point de lumière sur les têtes, provoquant un troublant effet d'ombre.

79 « Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral. As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body » [TDA], dans : Mary RUSSO, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres et New York : Routledge, 1994, p. 1.

Mary Russo a travaillé sur les différences esthético-politiques entre ces deux tendances en termes des chocs entre masculin et féminin :

La formation discursive identifiée avec le carnivalesque est comprise comme historique et repérable, c'est-à-dire, avec un certain lien entre espace et temps, marqué par des dates, des événements concrets, et de l'extériorité. Il a été utilisé, surtout par Bakhtin, pour conceptualiser des formations sociales, des conflits sociaux, et le domaine du politique. Dans le langage de la théorie politique classique, c'est une catégorie virile associée au monde actif et viril du public. En opposition, le grotesque en tant qu'inquiétante étrangeté se déplace vers l'intérieur, vers un espace individualisé de fantaisie et d'introspection, avec le risque inhérent d'inertie sociale.⁸⁰
[nous soulignons]

Prenons l'exemple de *Macunaíma*, le roman de Mário de Andrade qui représente au plus fort cette idée du carnivalesque cannibale (et qui d'ailleurs a été adapté au cinéma par Joaquim Pedro de Andrade en 1971). Le récit est d'une absurdité joyeuse, un patchwork démentiel de signes et couleurs, prenant des airs de mythe : le protagoniste naît Noir d'une mère indienne, pour après devenir un « très beau prince », que le film traduit comme un homme blanc et blond. Cette sorte de légende fondatrice allègrement grossière semble vouloir remplacer celles qui sont plus « sages », mais elle se pose quand même en tant que légende fondatrice. La posture d'un film comme *Jauja* est diamétralement opposée, plutôt intérieure, une plongée dans la subjectivité. L'idée de légende fondatrice est momentanément dispensée pour fonder un espace originel étrange, encore à maîtriser, encore à découvrir, un espace du passé en tant qu'expérience toujours nouvelle.

* * *

Pour défaire un *paysage idéal du passé* et créer l'expérience d'un *espace du passé* au cinéma, il a fallu d'abord redéfinir une certaine mise en scène de l'être-au-monde. Comme nous avons vu, cela implique le brouillage des lignes qui divisent le civilisé et le sauvage, le dedans et le dehors, l'humain et l'animal, tout en mettant la figure humaine en question pour mettre en scène le problème identitaire latino-

80 « The discursive formation identified with the carnivalesque is understood as historical and locatable, that is, within a certain nexus of space and time, marked by dates, material events, and exteriority. It has been used, prominently by Bakhtin, to conceptualize social formations, social conflict, and the realm of the political. In the language of classical political theory, it is a virile category associated with the active, civic world of the public. In contrast, the grotesque as uncanny moves inward towards an individualized, interiorized space of fantasy and introspection, with the attendant risk of social inertia ». *Ibid.*, p. 8.

américain, troublée, hybride. Le paysage idéal, qui est supposé être une référence de pureté selon laquelle les contemporains s'orientent dans ladite époque de la « perte des valeurs » (ne les sont toutes ?), est ainsi pris d'assaut par des figures de la contamination. Les structures sont ruinées, les gestes et actions ne sont pas expliqués, et les héros, en phase de décadence, se sont faits « invaginer » par ce nouveau vieil espace.

La figure masculine blanche, qu'elle soit représentée par le colonisateur, l'étranger ou le *criollo*, est donc en crise dans l'imaginaire contemporain latino-américain. Pourtant, les récits historiques sont dépendants de ces personnages, puisque ce sont des hommes blancs qui ont écrit l'Histoire de la région. Concernant les autres visages, les autres manières d'être, il n'y a qu'un silence, un espace mystérieux, en grande majorité perdu à jamais. Les films analysés problématissent ce silence chacun à sa façon : à mesure que les codes du film d'époque sont évoqués, les cinéastes se tournent vers un récit nébuleux, absurde, dramatiquement lâche, ou *uncanny*. Incarnés par des personnages à la fois dominants et impuissants, les films analysés révèlent l'émergence d'un territoire historique indéterminé, tout en proposant un espace originel qui se dispense des légendes fondatrices pour se redécouvrir au moment présent.

III. L'émergence d'un territoire historique indéterminé

Dès lors, nous avons vu que les espaces du passé, dans les films étudiés, se forment à partir de logiques de contamination d'un paysage idéal censé être pur. Il ne s'agit pas plus d'une traduction en images d'un passé national fermé et univoque, mais plutôt d'un processus d'échange entre le récit historique et le cinéma. En effet, nous pourrions argumenter que la claustrophobie provoquée par certains films d'époque n'est pas un effet intrinsèque au genre, comme l'argumentait Siegfried Kracauer. Selon lui, si l'essence du cinéma est de capturer « l'existence physique dans son infinitude », les films d'époque sont « clos », « ils obstruent l'affinité avec l'infini qui est propre au médium »⁸¹. Pourtant, en assumant une autre perspective, l'infinitude caractéristique de l'image cinématographique a en fait le potentiel de « ré-ouvrir » des conceptions trop définitives sur quelques périodes historiques, surtout sur celles qui sont plus

81 KrACAUER, *op. cit.* (note 15).

lointaines. À ce sujet Sylvie Lindeperg évoque un « défi réciproque entre histoire et fiction » tel qu'il est développé par Carlo Ginzburg⁸² :

Le cinéma de fiction re-dispose de manière très singulière les relations entre le vrai et le faux, en s'émancipant d'un certain nombre de règles qui sont la servitude de l'historien. [...] J'entends par là qu'un cinéaste de fiction [...] a la possibilité de combler les vides des archives, de suppléer aux doutes, de passer outre, là où s'arrête le territoire de l'historien, mais à condition qu'il se défie de l'anachronisme, que ses inventions soient justes, c'est-à-dire plausibles, vraisemblables, contrôlées par notre connaissance du passé, respectueux du savoir historique. Le cinéaste de fiction a alors en mains un formidable outil d'exploration et même de révélation du passé qui peut inspirer les historiens et concourir à la recherche de la vérité.

Bien sûr, le cinéma de fiction garde un certain respect par rapport à l'Histoire, mais cela ne veut pas dire qu'il doit être forcément plié dans une relation d'obéissance. Ainsi, la forme traditionnelle des films historiques se brise, les personnages apparaissent à la dérive, perdant l'enchaînement de causes et conséquences qui justifie la compréhension de l'Histoire comme une progression dans un seul sens. Le pouvoir *d'inventer* un espace du passé est même revendiqué avec un certain militantisme par la cinéaste Lucrecia Martel, comme démontré dans l'extrait d'interview en haut (page 8).

Mais finalement, qu'est-ce qu'advient de cette invention ? Il ne s'agit pas de l'invention d'un récit qui ne s'est pas vraiment passé, comme c'est le cas de toutes les fictions historiques, mais plutôt d'une autre manière de comprendre et de filmer l'espace du passé. Nous considérons ici que la pratique courante est d'expérimenter la mémoire collective au cinéma à travers l'exposition textuelle et la connexion parfois violente de certains événements historiques, comme si les films étaient des illustrations en mouvement d'un livre d'Histoire. Alors que maintenant, les cinéastes sont en quête des sensations du passé, sans que le film n'ait besoin de fournir plus d'éléments contextualisant que ce que l'image exprime par elle-même. Nous dirions ainsi que, à partir de cette forme de percevoir, l'espace du passé se politise, il se territorialise : « Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'expression de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire »⁸³, affirment Deleuze et Guattari. « Elle devient expressive [...] lorsqu'elle acquiert une constance temporelle et une

82 Carlo GINZBURG, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Lagrasse : Verdier, 2010, 537 p.

83 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 387.

portée spatiale qui en font une marque territoriale, ou plutôt territorialisante : une signature »⁸⁴.

Si c'est « la marque qui fait territoire »⁸⁵, il nous faut donc chercher ce qui caractérise le territoire auquel correspond une certaine image du passé latino-américain. Assez tôt, les marques de l'indétermination sont perceptibles. Il s'agit tout d'abord de béances et silences : vu que dans le cinéma contemporain les corps marginaux font espace et dictent le rythme des scènes, leurs silences sont bavards. Ces corps se spatialisent en morceaux, incomplets. Le temps se manifeste de façon fragmentaire ; souvent, entre les scènes, des ellipses spatio-temporelles extrêmement violentes s'imposent sans aucun contexte ou marque d'énonciation qui puisse les adoucir ou les expliquer.

Ces marques d'indétermination sont tout à fait pertinentes pour penser la mise en scène insistante du *criollo* et de l'étranger en tant que protagonistes. Ces hommes et femmes ne sont pas confrontés à de vraies frontières, ils peuvent déambuler à leur gré à travers leur territoire. Cependant, le territoire ne leur offre pas une identité bien délimitée, surtout dans le cas du *criollo*. Le résultat est un permanent état de dérive. Au milieu des silences et béances, ces protagonistes errent à travers le paysage d'abord avec un objectif, une motivation, une tentative d'établir un fondement. Pourtant, ces bases se défont au fur et à mesure, jusqu'à qu'ils se retrouvent encore une fois sans racines, sans repères. Cela dit, nous pouvons nous demander si l'émergence d'un espace du passé dans le film contemporain passe par ces politiques de l'indétermination. Autrement dit, ce questionnement d'une Histoire immobile au profit d'une redécouverte des espaces fondateurs plus incertains et méconnus, auparavant passés sous silence, est-il nécessaire ?

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p. 388.



Figure 54 : Dans le générique de fin de *Joaquim*, la tête fait référence directe à *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo.



Figure 55 : Les morceaux du corps du héros flottent dans le vide.



Figure 56 : Détail du tableau *Cristo Morto*, de Pedro Américo.

1. Corps défaits

Dans les cas étudiés, le désordre figural du corps humain peut prendre trois formes : la première, les corps morcelés ; la seconde, les corps soustraits ; et la troisième, les corps spectraux. Afin d'en dégager du sens, examinons-les de plus près. Considérons d'abord le cas des corps littéralement morcelés, c'est-à-dire, la mutilation des corps en tant que thème, comme c'est le cas du générique de fin de *Joaquim*.

1.1. Corps morcelés

Avec *Joaquim*, Marcelo Gomes a voulu revoir un chapitre très exploré de l'Histoire brésilienne : celui de Joaquim da Silva Xavier (dit Tiradentes), condamné à mort par la couronne portugaise après une insurrection dans la province de Minas Gerais. Tiradentes a été trahi, dénoncé, pendu, écartelé, puis les morceaux de son corps ont été exposés dans toute la ville. Devenu martyr après la proclamation de la république, Tiradentes est représenté dans les tableaux historiques du XIX^e et du début du XX^e siècle avec un visage qui correspond à l'image courante de Jésus-Christ (selon les documents officiels⁸⁶, Tiradentes était un homme moche et grossier dont on avait coupé les cheveux avant de l'exécuter). Comme cela, les fondations de la nation sont associés avec une valeur sacrée.

Observons par exemple le tableau *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo. En comparaison avec le détail du tableau *Cristo Morto* (1901), il est très évident qu'il existe une ressemblance entre le visage du Christ et celui du martyr historique⁸⁷. De plus, dans *Tiradentes Esquartejado*, l'emplacement de la croix et la plateforme de la pendaison s'organisent plastiquement comme le tabernacle d'une église catholique, en même temps que les morceaux du cadavre forment le dessin du territoire brésilien. Ce sont les signes du sacré qui s'entremêlent tout le temps avec les symboles de la nouvelle nation brésilienne - Tiradentes est ainsi une deuxième fois

86 Miriam de Souza ROSSINI, *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*, Thèse de doctorat, Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, juillet 1999, p. 196.

87 Autres peintres se sont utilisés de l'image de Christ comme base figurative pour faire le portrait de Tiradentes, comme par exemple Décio Villares (*Retrato de Tiradentes*, sans date) et Oscar Pereira da Silva (*Retrato de Joaquim José da Silva Xavier*, 1922).



Figure 57 : La jambe et le tronc de Tiradentes dessinent les contours du territoire brésilien dans le tableau *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo.

morcelé, pour ensuite être assemblé à nouveau de la façon qui convient le plus à un certain groupe intellectuel nationaliste.

Ainsi, dans les peintures qui composent le générique de fin de *Joaquim*⁸⁸, Marcelo Gomes fait une référence directe aux tableaux de Pedro Américo. Cependant, au lieu d'être disposés dans une espèce d'autel, les morceaux flottent dans un scénario blanc et gris, fantastique, presque abstrait, qui renvoie à une chambre vide. Les morceaux qui avant adoptaient la forme du territoire national sont complètement détachés les uns des autres, ils flottent dans ce non-lieu, et se présentent comme des bouts de viande macabres. De cette façon, Gomes semble chercher à ôter la charge symbolique qui est associée à Tiradentes, tout en attirant l'attention sur sa condition d'homme *mortel* – l'effet contraire des tableaux de Pedro Américo. Et ainsi, en libérant Tiradentes du poids du sacré, Gomes le rapproche de son public, de l'homme commun, établissant un lien fort entre passé et présent. Cela apparaît non seulement dans le titre du film – au lieu de faire référence à Tiradentes, il utilise le prénom Joaquim, un prénom usuel, familier – mais aussi dans les moments que le cinéaste choisit de mettre en scène, comme Tiradentes en train de se faire couper les cheveux pleins de poux, de faire l'amour, de prier, de se frustrer dans ses quêtes... De cette façon, Gomes morcele le personnage historique une troisième fois. Cette fois-ci, non plus pour le réassembler, mais plutôt pour s'arrêter sur l'acte du démembrement tout en mettant l'accent sur sa condition multiple, complexe, humaine en bref.

1.2. Corps soustraits

La deuxième façon de défaire les corps se réalise à travers la soustraction de leurs parties par l'encadrement et par la lumière. Autrement dit, ce sont des corps morcelés non pas comme un thème, mais plutôt découpés par la façon d'être mis en scène. Dans *Zama*, il s'agit surtout de la dissimulation des parties corporelles expressives – corps sans visage ou corps rigides, privés de la vie du geste – de telle manière que l'expressivité est perdue en profit de l'émergence d'une matérialité lourde. En d'autres termes, le corps devient juste un corps, dépourvu des intentions du

⁸⁸ Nous ne sommes pas entièrement sûrs de l'auteur de ce tableau. Les génériques de fin sont un peu ambigus à ce propos, mais il laisse entendre que le peintre s'appelle Kiko Venâncio. À préciser.



Figure 58 : Dans *Vazante*, les visages des deux jeunes se fond dans la suggestion d'une union charnelle.



Figure 59 : Encore dans *Vazante*, encore un « visage fondu », cette fois entre Beatriz et Antonio.

personnage qui, manifestés par le visage, par une posture ou par un geste, pourraient alléger sa présence. L'ensemble de ces présences lourdes forme un espace étouffant, comme nous avons décrit brièvement dans un autre passage de ce même travail à propos de l'impossibilité de vivre dans les espaces intérieurs (page 51).

Lorsque les corps représentés sont des corps noirs, ce poids et l'étouffement qu'ils provoquent se politise encore plus. Encadrés à moitié ou sans tête, toujours en silence, ils se font encore plus visibles, encore plus gênants, parce qu'ils renvoient au racisme structurel contemporain. Le « message politique », ici, est rendu sensible au lieu d'être raconté, il est construit à partir d'une gêne spatiale au lieu d'être annoncé à travers la mise en scène de l'oppression, bref il se montre à partir de ce qui n'est pas montré.

De façon intéressante, la soustraction peut donner lieu aussi à des « agglomérations », à des combinaisons entre figures différentes. On peut observer dans *Vazante*, par exemple, que pour suggérer l'union charnelle, Daniela Thomas filme la moitié du visage de la fille Beatriz tout en étant complété par le visage des hommes, soit par celui d'Antonio, soit par celui de Virgilio. Comme cela, Thomas montre que la fille *criolla*, enfermée dans l'impasse entre la violence du mariage traditionnel et un amour interdit par la différence raciale, offre ces espaces identitaires vides pour que ces deux hommes – l'Africain et le Portugais – viennent essayer de la définir. Attirés par son champ gravitationnel, les deux essaient de la compléter, et ce choc entre les deux dans le seul corps de la fille qui apporte la dimension tragique du film.

Nous constatons ainsi que l'indétermination des corps par soustraction génère trois conséquences en ce qui nous concerne : un plus grand poids sensible des corps, une politisation du silence historique des Noirs, et un clin d'oeil à la violence du métissage originel.

1.3. Corps spectraux

Dans le cas des corps spectraux, il s'agit de perdre les limites, l'indétermination venant des frontières floues entre figure et fond, et dans ce cas particulier, entre figure et obscurité. Ce qui nous observons dans les films étudiés est que le corps qui perd ses contours est, dans la plupart des cas, un corps féminin : prenons l'abondance de

fantômes féminins dans *Zama*, quand le protagoniste tombe malade dans sa petite chambre sale, ou la « danse quilombola » de Zuáa dans *Joaquim*. Cette dissolution de la silhouette féminine dans un contexte où la figure dominatrice masculine entre en crise est pour le moins un peu étrange. Pourquoi le féminin est-il filmé comme spectre ?

Or, il existe une relation allégorique du corps féminin par rapport au territoire latino-américain, comme nous avons démontré plus haut (« Espaces féminins, corps masculins », p. 67). Le mystère de ce corps implique des histoires qui ne seront jamais dévoilées dans le passé de la région, des secrets de la terre qu'on tait même quand on leur ordonne de se révéler. En ce sens, nous pouvons citer les indéterminations historiques concernant le corps de la femme lui-même, parce que les histoires écrites étaient des histoires des hommes, ou des histoires de femmes écrites par des hommes. Maintenant, comme on a vu, les mains des hommes sont coupées, tandis que des mains féminines se glissent subrepticement dans les espaces de représentation. Leurs corps spectraux hantent le spectateur confronté à ces silences et séduisent les protagonistes blancs, mais restent cependant intouchables.

* * *

La façon dont la figure humaine est rongée se montre, en effet, assez efficace dans l'exercice de remémoration des habitants du passé. Car ainsi, le cinéaste ne met pas en scène seulement le personnage en question, mais aussi son oubli. Cela revient à ce que Nietzsche appelait la « force plastique » d'un homme (cité par Nicole Brenez) : « Il faudrait connaître la mesure exacte de la force plastique [plastische Kraft] d'un homme, d'une nation, d'une civilisation, je veux dire la faculté de croître par soi-même, de transformer et d'assimiler le passé et l'hétérogène, de cicatriser ses plaies, de réparer ses pertes, de reconstruire les formes brisées »⁸⁹. Brenez continue :

L'effacement provisoire ou définitif des figures renverrait alors à des blessures collectives, l'actualisation de la non-personne dans le personnage ouvre peut-être sur un bilan historique. [...] Un tel état historique exige l'élaboration des figures [...] susceptibles de se plier ou de s'ouvrir à toutes sortes de devenir, de métamorphoses,

89 Friedrich NIETZSCHE, *Considérations intempestives* (traduit par Geneviève BIANQUIS), Paris : Aubier Montaigne, 1964 [1873], p. 207, cité par : Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris : De Boeck Université, 1998, p. 186.



Figure 60 : Dans *Zama*, une figure féminine spectrale apparaît au fond du cadre.



Figure 61 : La figure se dédouble. Les deux femmes s'insinuent au fond du cadre, l'image floue.



Figure 62 : Et finalement, les figures veillent tandis que le protagoniste entre dans un état intermédiaire, larvaire, indéfini.

de statuts figuratifs, comme si l'humain désormais ne pouvait plus jamais être une donnée mais seulement une question, et peut-être seulement un tourment. [...] Il s'agit de plastiques où rupture et disparition importent plus que ce qui disparaît, où la substitution est plus forte que les termes substitués l'un à l'autre, où la non-personne est bien plus émouvante que la personne qu'elle engloutit. C'est dire que les films contemporains travaillent avec beaucoup de profondeur ce qui appartient en propre au cinéma : le génie du lien, plutôt que l'établissement d'entités⁹⁰.

Nous pourrions aller un peu plus loin et dire que ce « génie du lien » ne s'arrête pas au domaine du visuel (les figures, les relations entre elles, ou entre elles et leur environnement), mais s'étend aussi à l'espace sonore. Sans vouloir négliger le rôle du son dans la perception spatiale, nous avons noté que l'hétérolinguisme des films met en tension des marques de territorialisation sonore diverses. Autrement dit, il apparaît une sorte d'enchevêtrement conflictuel entre des mélodies linguistiques différentes, provoquant la formation d'un territoire indéterminé.

2. Entre l'hétérolinguisme et les silences

Plusieurs langages différents peuvent être entendus dans les films latino-américains contemporains. Dans *L'Étreinte du Serpent*, on compte neuf langues (l'allemand, le portugais, l'espagnol, le latin, le cubeo, le ticuna, le wanano, le catalan et l'anglais). Les raisons sont diverses : la prolifération des coproductions entre pays d'Amérique latine, entre eux et l'Europe ; la visibilité récemment donnée aux langages des peuples originels ; et la suivie d'une certaine tendance de mondialisation artistique, qui vient de pair avec la tentative de « sortie du *ghetto* », du rejet de l'étiquette de « sous-développé » de la part de la génération des cinéastes du début du XXI^e siècle⁹¹.

Or, selon la tradition qui remonte aux Lumières, l'unité langagière est un des facteurs déterminants d'un État-nation, comme note le politologue et historien Benedict Anderson. Dans son livre *Imagined Communities*, qui est une des principales références de la théorie décoloniale, il soutient que l'avènement de la presse est un des facteurs centraux pour la construction de la nation comme communauté imaginaire. Selon lui, « le capitalisme d'impression a donné une nouvelle fixité pour le langage, qui à long terme a aidé à construire cette image d'antiquité qui est si centrale dans

90 Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris : De Boeck Université, 1998, pp. 186-189.

91 RUEDA, *op. cit.*(note 21), p. 385.

l'idée subjective de nation »⁹². Donc si l'hétérolinguisme est une des marques d'un territoire, cela peut indiquer que les frontières externes sont déjà assez fluides et/ou que l'idée d'unité interne a été bouleversée. Nous soutenons que cela caractérise encore une marque d'un territoire historique indéterminé, considérant que, dans la création d'une spatialité fondatrice, dans les images originelles de la nation qui nous sont présentées, l'espace sonore présente des mélodies langagières conflictuelles.

Encore selon Benedict Anderson, les langages institutionnalisés par la presse seraient forcément des « langages du pouvoir » (*langages-of-power*), qui élèvent au rang de langue officielle les dialectes de ceux qui ont suffisamment de pouvoir pour s'imposer. Selon la même logique, l'anglais s'impose comme langue officielle du cinéma dans l'après-guerre, tout en renforçant son impérialisme culturel. On constate le même phénomène, à différents niveaux, avec le portugais et l'espagnol qui se « superposent » aux langages originels des peuples africains et autochtones dans les films latino-américains, surtout du genre historique. Dans cette perspective, l'existence même de l'hétérolinguisme dans des films historiques est un acte éthique et politique.

Du point de vue des producteurs, le langage fait partie de la détermination de la nationalité d'un film, ce qui détermine certaines opportunités que le projet va recevoir au cours de sa vie, quelles sortes d'aides il va recevoir pour être produit et pour sortir en salles, etc. Dans le contexte de la production, où la nationalité *doit* être déterminée, il y a des critères quantitatifs, des pourcentages, des critères et des limites plus ou moins arbitraires. Du côté esthétique et culturel, pourtant, cette sorte de classification est plus compliquée, vu que les barrières sont plus floues. *L'Étreinte du Serpent*, par exemple, est-ce plutôt un film colombien que latino-américain parce que le réalisateur est colombien ? Même si on considère qu'il se passe en Amazonie ? Même si on prend en compte la quantité de langues parlées, et de la diversité ethnique des protagonistes ? Serait-il possible, nécessaire ou désirable de déterminer une nationalité pour ce territoire ?

Avant les années 2000, les langues majoritairement parlées étaient le portugais pour les films brésiliens et l'espagnol pour les films de l'Amérique hispanophone.

92 « Print-capitalism gave a new fixity to language, which in the long run helped to build that image of antiquity so central to the subjective idea of the nation » [TDA], dans : Benedict Richard O'Gorman ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York : Verso, 1991, p. 44.

Puis, la montée des coproductions internationales a offert un sous-produit esthétique intéressant : les films hétérolingues sont soudain plus acceptés par le public et par conséquent les réalisateurs se sentent plus à l'aise pour assumer un passé « polyglotte », hybride, commun à toute la région, ce qui efface momentanément l'imaginaire de frontière entre nations latino-américaines. L'hétérolinguisme mis en scène se montre donc comme un élément qui déstabilise l'imaginaire moderne de l'État-nation.

Au cours de l'Histoire du cinéma, il y a bien entendu une certaine résistance à l'hétérolinguisme, notamment motivée par des questions industrielles. Le sous-titre a la restriction de ne communiquer qu'avec le spectateur qui est à l'aise avec l'acte de lecture, laissant penser qu'il faudrait trouver une solution alternative pour la mise en scène de la parole étrangère. La solution trouvée, malgré les limitations, a été de faire parler le personnage dans une langue dominante mais avec un « accent particulier »⁹³ qui fonctionne comme un trace, une rappel. C'est comme cela que se résout, par exemple, la communication entre l'indienne Iracema et le portugais Martim dans *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979, de Carlos Coimbra) : les deux parlent portugais brésilien, mais Iracema parle avec un accent lent, ce qui l'infantilise. L'accent portugais est toutefois évité, ce qui pourrait s'expliquer par le léger effet comique qu'il provoque chez le public brésilien (à cause des plaisanteries très répandues culturellement). Il est aussi bon de se rappeler du poids représentatif d'un accent au cinéma (ou même aux fictions radiophoniques) ; pendant assez longtemps, « un langage non-standard a été un signe certain d'une défaillance morale, sociale, politique ou intellectuelle »⁹⁴. Nous comprenons, ainsi, que la femme autochtone est rabaisée dans l'utilisation de l'accent, tandis que l'homme portugais est épargné.

Dans *Quilombo* (1983, de Carlos Diegues), ce point-là est soulevé diégétiquement dans une des premières scènes, où le leader de l'insurrection d'esclaves leur conseille de « parler la langue des maîtres, parce que comme ça, tout le

93 John Kristian SANAKER, « Les Indoublables : pour une éthique de la représentation langagière au cinéma », *Glottopol*, n° 12, mai 2008, p. 149.

94 « Non-standard speech has been a sure sign of moral, social, political, or intellectual malfunction » (trad. John Kristian SANAKER), dans : Linda DITTMAR, « Dislocated utterances. The filmic coding of verbal difference », *Iris*, vol. 1, n° 3, 1985, p. 93, cité par : SANAKER, *Ibid.*, p. 150.

monde se comprend ». Cette ligne de dialogue fait référence à un fait historique, à savoir, qu'il était pratique courante d'éviter de mettre à travailler dans la même propriété un groupe d'esclaves de la même région ou du même peuple, justement pour éviter les rébellions. Cela justifie donc l'usage du portugais pendant le reste du film.

Pourtant, déjà dans la contemporanéité, la question linguistique fonctionne comme déclencheur de certaines tensions. Par exemple, dans *Joaquim*, l'expédition des prospecteurs est composée d'un Indien, d'un Africain, d'une majorité de Brésiliens (un *mestizo* et des *criollos*) et d'un Portugais. Or, le Portugais est construit comme le personnage le plus faible : il a peur des serpents et de la rivière de *piranhas*, il ne sait pas ce qu'est un jaguar, il ne parvient pas à établir une « vraie connexion » avec l'espace naturel comme les autres. Ainsi, quand il s'énerve par rapport aux dangers de cet espace, les autres marquent leur différence *en moquant son accent*. Pourtant, dans les espaces de pouvoir – plus spécifiquement lorsque le protagoniste se présente auprès de la Couronne après avoir découvert les pierres précieuses – ce même accent Portugais donne des ordres qui ne peuvent pas être contestés.

Cet hétérolinguisme génère une des polémiques de *Vazante* lors du 50^e Festival de Brasília dont nous avons déjà parlé. À cette l'occasion, la discussion concerne l'absence de sous-titrage des langues africaines. Daniela Thomas justifie ce choix en démontrant une volonté de « capter la sensation d'un moment historique où les gens ne se comprenaient pas »⁹⁵. En effet, cette intention est rendue visible à travers plusieurs scènes, comme, par exemple, quand Antonio s'absente de sa *fazenda*, et que son futur beau-père doit par conséquent se charger de traiter une situation difficile avec un esclave rebelle. Ce dernier, enchaîné, crie des mots qui ne sont pas sous-titrés. Le personnage blanc répète pour un contremaître noir qui l'accompagne : « je ne comprends pas ce qu'il dit ; par Dieu, qu'est-ce que dit cet Africain ? ». Ce à quoi le contremaître répond : « je ne sais pas, si c'est pas *banto*, je ne comprends pas ». À propos de ce genre de scène, le public présent au festival soulève le fait que la langue portugaise est évidemment comprise et, nous ajoutons, sera sous-titrée dans l'occasion d'une projection à l'étranger, tandis que le sens des autres langages restera muet.

95 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. *Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante PARTE 03a* [vidéo en ligne], octobre 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPIQYqA> [Consulté le 30 avril 2019]

Selon les critiques du film, le choix de ne pas mettre des sous-titres signifie encore une forme de passer sous silence des peuples africains en Amérique latine⁹⁶. Cependant, il ne faut pas oublier que la parole est quand même présente, en tant que son, en tant qu'événement. Il n'est pas question d'une parole qui n'existe pas, ni d'un corps qui n'existerait qu'en tant qu'ornement, comme c'est le cas du silence absolu d'*Independência ou Morte*. Dans ce cas, il s'agit plutôt d'un corps qui se bat, bien qu'inutilement, à travers la parole. Ainsi, la parole non-comprise transmet la puissance de quelque chose qui reste à être dit, mais qui ne le sera jamais. C'est un des cas où le film est plus grand que le cinéaste : malgré la posture ou les justifications de la réalisatrice, cette parole, qui reste silencieuse même si elle est créée, finit par ré-ouvrir des plaies historiques. À travers ces paroles sans sens, nous nous rendons compte de la quantité de discours qui ne seront jamais entendus. Ce n'est pas par hasard que le personnage africain en question, celui qui se rebelle, finit par se suicider par la bouche, en mangeant de la terre – c'est le sol colonial qui tue son discours de lutte. Ainsi, à partir d'une ambiance *pleine* caractéristique de l'espace sonore hétérolingue, s'institue une béance de sens qui recèle la puissance du cri.

* * *

La suppression historique des voix de l'esclavage peut être donc assumée dans le langage même du film, comme le montre d'ailleurs *Zama*, surtout avec le personnage de Malemba, femme de compagnie de Luciana, qui est muette sans pour autant être silencieuse. Comme mentionné plus haut, ses yeux et les cercles concentriques sur son menton manifestent une telle force plastique, une telle volonté d'expression, qu'elle semble être toujours sur le point de prononcer un mot. La béance provoquée par ce mot jamais prononcé est comme la note musicale qui manque à la fin d'une échelle : le corps est une présence en suspension, un trouble potentiel qui ne se réalise jamais.

3. L'ellipse comme fissure de l'Histoire

« Dès lors qu'il y a raccord, il y aura des ellipses »⁹⁷. Dans la même ligne de pensée, lorsqu'on raconte une histoire, il faut en choisir les morceaux significatifs, établir des liens, suggérer une direction pour qu'on retrouve du sens, et aussi savoir omettre ce qui dérange, ce qui excède, ce qui se met en travers d'un enchaînement fluide. Pourtant, avec la crise de l'image-action dans le cinéma moderne européen, « l'ellipse se redéfinit dans un cadre qui n'est plus exclusivement narratif. Elle devient dynamique et permet l'errance, la balade, sans pour autant garantir une contextualisation temporelle »⁹⁸. Ce basculement devient particulièrement intense dans le genre historique, où la contextualisation de l'action ne sert pas juste à la cohérence interne du récit, mais aussi pour que le spectateur puisse établir le lien entre le morceau d'Histoire sur l'écran et l'Histoire proprement dite. Par conséquent, s'il n'y a pas de contextualisation - c'est le cas de *Zama*, par exemple - c'est comme si l'ellipse établissait une espèce de fissure dans le passé, qui désormais ne peut pas maintenir sa forme sacrée, sécurisée, surmontée par le présent. Au contraire, l'ellipse dynamique introduit une façon d'expérimenter l'espace en se baladant plus librement, en expérimentant l'espace du passé au présent.

Ces ellipses dynamiques sont forcément des ellipses violentes, qui provoquent une désorientation. Plus l'ellipse est violente, plus l'effet d'apparition de l'image est intense – dans notre cas, d'apparition du plan, dans le sens où le décrit Didi-Huberman :

*L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit « puissante », efficace, nous « saisit », donc nous dessaisit. C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu. Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir – beaucoup de savoir – pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que, devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories. [...] Le surgissement est, en effet, une dimension essentielle de notre expérience des images : chaque voir met en question et remet en jeu tout un savoir, voire tout le savoir.*⁹⁹

97 Caroline SAN MARTIN, *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Un retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, Thèse de doctorat, Marseille et Montréal : Université de Montréal ; Université de Provence, juin 2010, p. 25.

98 *Ibid.*, p. 344.

99 Marc AUGÉ, Georges DIDI-HUBERMAN, Umberto ECO et Frédéric LAMBERT, *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA, 2011, pp. 83-85.

La violence de l'ellipse se retrouvent à la fois dans *Zama* et *Vazante*, qui se structurent autour de ruptures spatio-temporelles très sèches. Pendant les deux films, nous sommes continuellement expulsés du confort de la continuité, abandonnés à l'effort de trouver un point de raccrochage avec l'image suivante. Analysons, dans *Zama*, une des grandes ellipses qui marque la structure du film. Pour des raisons pratiques, nous pouvons nous référer à elle grossièrement comme avant et après la barbe longue du protagoniste. Dans la scène qui précède cette ellipse, le gouverneur accorde finalement à Zama une lettre dans laquelle il demandera au Roi son transfert en Europe. Pourtant, il révèle que celle-ci sera juste la première lettre, car il en faudra une deuxième après un an. Ainsi, suite à de nombreuses humiliations devant la bureaucratie, le protagoniste se rend compte que son calvaire n'est pas encore fini – mais sa réaction est plutôt de fatigue que de rage. Nous passons donc au plan qui précède l'ellipse : après ladite discussion avec le gouverneur, Zama sort du bureau. Il doit alors traverser un obstacle en bois et passer par une autre chambre, au fond, dont la porte forme un cadre dans le cadre. Celle-ci est pleine d'hommes occupés à une activité indiscernable. De cette manière, en sortant du cadre, le personnage semble de plus en plus cloîtré : il faut qu'il se plie, il est ré-encadré par la porte, et il passe maladroitement parmi le groupe d'hommes. Finalement, il disparaît à gauche du cadre. Le plan suivant établit une continuité d'action : Zama est encore en train de marcher, et étant donné qu'il est de dos à la caméra, il est impossible de noter le principal indicateur du passage du temps, à savoir la longueur de sa barbe. Quelques marques subtiles sont pourtant perceptibles, notamment les vêtements défraîchis et la musique qui monte.

Avec l'ellipse, il se passe un changement brusque entre l'espace étouffant et oppressif à l'intérieur, où le protagoniste est toujours humilié par les bureaucrates, à un espace extérieur composé d'une nature tranquille et indifférente. Bien entendu, rien n'est proprement accueillant ou paradisiaque dans cette nature – le sentier est plutôt poussiéreux et sec. Mais la course des chèvres à côté du cadre dans le plan d'après fait opposition aux corps rigides qui encombraient les bureaux dans le plan d'avant, de la même façon que le sentier ouvert fait opposition à la chambre surcadrée, tandis que la guitare pseudo-hawaïenne crée une certaine ambiance comique et détendue, donnant

l'impression que quelque chose semble *s'ouvrir*. La réalisatrice construit le film à travers ces mouvements d'ouverture et de fermeture, une espèce de respiration du film qui dépend d'ellipses spatiales déroutantes.

L'ellipse temporelle est souvent la règle, son absence l'exception ; mais, comme déjà dit, elle peut être utilisée aussi pour créer la désorientation, quand elle cache l'information dramatique essentielle au lieu de la mettre en avant. Dans la scène citée, dans le plan où on s'aperçoit de l'ellipse spatiale, la continuité du mouvement suggère que l'ellipse temporelle est pourtant courte (il est sorti du bureau, puis il est sur le sentier). Seulement dans le plan suivant on remarque la barbe du protagoniste, et par conséquent l'ampleur de l'ellipse temporelle. Cette sorte de confusion est considérée dans la plupart des cas « incorrecte », parce que confuse ; pour cette raison, la plupart des films historiques utilisent des didascalies pour orienter le spectateur. Mais la sensation étrange provoquée par l'ellipse temporelle peut aussi attirer l'attention du spectateur sur quelque chose qui est absent.

Sur ce point-là, nous pouvons revenir à la question du passé historique et à la façon dont il se manifeste à travers la figure de l'ellipse. Celle-ci attire l'attention sur l'événement qui est absent de la ligne narrative, tout en refusant l'ordre plein et sans fissures des structures de causes et conséquences bien brodées. Un tel rejet de la continuité didactique et de l'expectative de congruence narrative est significative dans l'approche du film historique, car on ouvre, de cette manière, des espaces pour l'indétermination. Ainsi, pour laisser de côté une forme didactique figée, le film qui prétend aborder l'Histoire finit par reproduire certains processus de la mémoire : les failles, les imprécisions, les fictions.

4. Le *criollo* devant et derrière la caméra

La première évidence de l'émergence d'un espace historique indéterminé est le choix même des personnages qui l'habitent. Dans l'échantillon de films étudiés, on remarque une préférence des réalisateurs pour des histoires d'anonymes au lieu des personnages historiques célèbres (sauf par *Joaquim*, qui même ainsi traite d'un épisode peu connu de la vie de Tiradentes). En outre, les personnages ne semblent pas à l'aise là où ils se trouvent, on perçoit une certaine sensation de gêne, un certain inconfort par

rapport à l'espace qu'ils occupent. Pour ajouter à la construction de ce malaise, il y a le fait qu'ils sont étrangers (Antonio dans *Vazante*, Gunnar et Ingeborg dans *Jauja*, Theodor et Evan dans *L'Étreinte du Serpent*), ou *criollos* (Zama dans *Zama*, Joaquim dans *Joaquim*, Beatriz dans *Vazante*). Ces derniers nous intéressent davantage, car leur condition ambiguë en termes de nationalité et des rapports de pouvoir les met dans un entre-deux identitaire.

Les *criollos* sont à la fois les agitateurs des mouvements d'insurrection et de lutte pour l'indépendance, et ceux qui oppriment et effacent tous les autres visages et couleurs de la région latino-américaine¹⁰⁰. Ils s'approprient l'image autochtone pour affirmer leur identité en contraste de celle des Espagnols et des Européens en général¹⁰¹. Et en même temps, ils se positionnent dans une supériorité raciale par rapport aux camarades de lutte (les Africains, les *mestizos*, les Indiens) une fois que l'État-nation voit le jour. Les *criollos* conservent, donc, le même type de visage du pouvoir qu'avant les indépendances. Par rapport au territoire latino-américain, le *criollo* avait une « conscience heureuse » :

Les criollos dans le Nouveau Monde ont connu et vécu les rivières, les montagnes et les bois comme leurs propres depuis leur naissance. Mais ils les connaissent de façon différente du peuple indien, qui les gardent comme des dieux ancestraux ; des esclaves africains, qui les reconnaissent comme étranges, possédés par leurs « maîtres », et bien éloignés de leur Afrique native ; et des mestizos dépréciés.

Sans entrer dans plus de détails, Dussel semble suggérer que le *criollo* a une relation plus intime avec l'espace naturel latino-américain, comme s'il était lui-même une partie de cette nature, dû à sa naissance. Et c'est de cette construction du *criollo* et du *mestizo* comme latino-américains par excellence que surgit, par exemple, des mouvements artistiques comme le *criollismo* dans la littérature. Dans ce cas, le nom vient en tant que synonyme de ce qui est provenant du pays, authentiquement américain et politiquement engagé, différent des romantismes qui le précédaient. Pourtant, la contradiction essentielle se maintient : les *criollos* sont encore une minorité blanche qui se transforme en élite et assume le visage de l'Amérique latine, tandis que le *mestizo*, l'Indien et l'Afro-américain en sont la règle statistique. Dans la construction des personnages *criollos*, ces tensions se manifestent dans leur relation

100 DUSSEL, *op. cit.* (note 10), p. 127.

101 *Ibid.*, p. 126.

avec les espaces, la nature, et les autres corps : à un moment donné, ils dominent la situation, tandis qu'à un autre moment, ils sont assujettis à des forces majeures.

Le malaise de cette condition intermédiaire se réfléchit dans le problème politico-identitaire des cinéastes latino-américains. Dans la condition sous-développée qui est la leur, le travail avec l'art et le cinéma apparaît comme activité réservée aux privilégiés. C'est pourquoi la « mauvaise conscience » est souvent évoquée comme la motivation des réalisateurs de la classe moyenne qui filment la pauvreté extrême ou la dureté de l'esclavage. Dans le paroxysme du Cinema Novo, Jean-Claude Bernardet, critique et théoricien spécialisé dans le cinéma brésilien, met en avant la disparité sociale entre celui qui filme et celui qui est filmé :

Qui fait de l'art au Brésil sont des secteurs d'une classe moyenne qui n'a pas pu élaborer un projet d'évolution sociale et économique pour le pays. C'est une classe marginale par rapport à la bourgeoisie et au prolétariat et paysannerie, et elle n'a pas la force de questionner ce marginalisme. L'avant-garde de la classe moyenne, par l'intermédiaire de ses artistes, va essayer de trouver des racines, tout en adoptant des perspectives populaires, assimilant et retravaillant des aspects de la culture populaire et folklorique.¹⁰²

Nous voyons que Bernardet identifie une certaine incapacité du cinéaste de classe moyenne à surpasser ou à représenter son propre marginalisme identitaire. Or, il semblerait que cette entrave soit rompue par le cinéma contemporain, notamment par le cinéma de Lucrecia Martel. La cinéaste, qui a toujours privilégié la mise en scène d'une classe moyenne paralysée par la culpabilité, retrouve dans *Zama* les racines historiques de cette angoisse dans la dérive du *criollo*, emprisonné lui aussi dans un entre-deux politico-social. La semence du sentiment de la classe moyenne contemporaine se dévoile dans la dérive du *criollo*. De cette manière, il définit l'espace à mesure que l'espace le définit lui-même, en tant que figure historique.

102 « Outrossim, quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado e campesinato, e ela não tem força para questionar esse marginalismo. A vanguarda da classe média, por intermédio dos seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica » [TDA], dans : BERNARDET, *op. cit.* (note 7), p. 49.

5. Entre l'exploration et la dérive

Tôt ou tard, tous les films étudiés mettent en scène un moment d'exploration spatiale, où les personnages sortent vers l'espace naturel en quête de quelque chose : de l'or (*Joaquim*), d'un refuge (*Vazante*), d'une fille perdue (*Jauja*), d'une fleur magique (*L'Étreinte du Serpent*), d'un « vilain » sans visage (*Zama*). Un objectif précis motive cette sortie, impliquant une préparation et une expectative par rapport à ce que va être montré : le vilain, les obstacles, des aventures diverses. Néanmoins, l'objectif n'est pas atteint, et pourtant nous continuons à suivre ces personnages ennuyés, demi-détruits par une nature hostile, qui échappe à leur contrôle. Éventuellement, de façon plus ou moins intense dans chacun des films, l'exploration gagne des airs de dérive, où les interactions entre les corps et l'espace naturel intéressent davantage que leur objectif narratif. Si cela n'est qu'une suggestion dans *Vazante* et *Joaquim*, dans *Zama* et surtout dans *Jauja* l'acte de dériver devient l'axe central du film. À la fin de *Jauja*, tandis qu'un protagoniste complètement épuisé traverse un désert gris en Patagonie n'ayant absolument rien en vue, une voix *off* lui demande : « Qu'est-ce qui fait une vie fonctionner et avancer ? » - si tout objectif a été perdu, pourquoi continuent-ils, et surtout, pourquoi continue-t-on à les filmer, à les regarder ?

En l'occurrence, nous comprenons la dérive comme un acte de découverte d'un territoire, non pas dans le sens d'une prise de pouvoir sur une région, mais plutôt d'une mise en forme, d'une « rationalisation » des espaces, correspondant à ce que Peter Sloterdijk appelle « la névrose de base » de la culture occidentale :

[La culture occidentale] doit rêver d'un sujet qui regarde, qui nomme et qui possède tout, ne laissant rien le contenir, le désigner ou le posséder [...]. Le rêve revient de façon persistante pour une orbe d'ego monadique où tout en compris, et dont le rayon est sa propre pensée – une pensée qui pourrait facilement passer à travers ses espaces vers la périphérie la plus éloignée, doué d'une discursivité merveilleusement aisée à laquelle aucune chose extérieure ne pourrait résister.¹⁰³

Au contraire, la dérive travaille comme un acte de déracinement, de sortie des circuits habituels, de déterritorialisation finalement. On peut alors se référer à la

103 « Have to dream of a subject that watches, names and owns everything, without letting anything contain, appoint or own it, not even if the discreetest God offered himself as an observer, container and client ». The dream persistently return of an all-inclusive, monadic ego orb whose radius is its own thought – a thought that would easily pass through its spaces up to the outermost periphery, gifted with a wonderfully effortless discursivity that no real external thing could resist » [TDA], dans : Peter SLOTERDIJK, *Spheres Volume I: Bubbles* (traduit par Wieland HOBAN), Los Angeles : Semiotext(e), 2011 [1998], p. 86.

manière dont Guy Debord et les situationnistes comprenaient la dérive¹⁰⁴ : c'est une attitude utopique qui s'oppose au flâneur nostalgique de Baudelaire, c'est penser autrement à partir d'une nouvelle expérience spatiale, qui passe d'un paysage qu'on admire de loin à un espace qu'on parcourt.

En ajoutant la dimension historique des films à cette idée, nous pourrions dégager la suggestion du passé aussi comme un espace qui reste encore à parcourir librement, sans règles ni enchaînements causales. La dérive n'est pas téléologique, elle ne lie pas les événements de manière à donner du sens à une situation finale. Le parcours erratique du personnage n'est donc jamais expliqué, il n'aboutit nulle part, la résolution reste en attente. À travers la dérive dans le film d'époque, il est possible de raconter un épisode historique qui ne pourrait jamais être récit, mais juste la mémoire d'une expérience spatiale. On peut ainsi par exemple recréer la sensation chaotique de faire partie d'un territoire hybride, où plusieurs langues et sens nationaux entrent en tension, ce qui empêche une vraie acclimatation et pousse à la dérive. On peut également évoquer la sensation du bout du monde, tout en mettant en scène ces figures « conquistatrices » qui dérivent, sans frontières, qui potentiellement peuvent tout dans ce nouveau territoire désert, mais qui en même temps sont totalement solitaires dans leur liberté. Bref, c'est comme si ces réalisateurs mettaient en scène une sorte de patrimoine historique du sensible. En ce qui concerne le genre « film d'époque », nous récupérons donc ce qui provient effectivement du fait qu'il est un film, et non pas l'illustration d'un texte de livre scolaire. À travers cette figure, nous partons de ce qui est essentiellement cinématographique pour unir une pensée libératrice de l'espace avec une pensée émancipatrice dans le domaine de l'Histoire.

À mesure que nous regardons la manière dont la dérive est traitée au cours des films, il est possible de noter des implications politiques intéressantes, notamment dans la construction d'espaces originels déterminants pour une formation identitaire latino-américaine. Dans *Vazante*, par exemple, les plans où les personnages sont à la dérive aident à construire un espace isolé, entouré de montagnes, et à l'intérieur de la vallée se cachent des micro-histoires formatrices (la violence du métissage, le drame de l'adolescente *criolla*, les supplices de l'esclavage) mais qui n'entreront jamais dans

le sens de la grande Histoire. Dans *Zama*, l'espace de l'époque coloniale est montré comme un espace extraterrestre, guidé par d'autres formes de raisonnement qui non la nôtre¹⁰⁵. Et dans *Jauja*, finalement, il s'agit d'un espace qui se définit par la recherche, la perte, le manque, c'est un espace qu'on traverse, mais qui n'est pas territorialisé en soi – d'où la surprise (et le symbolisme) de la présence de la vieille en noir et de la façon dont elle prend possession de sa petite grotte. En regardant *Jauja*, on a l'impression de voir un espace du passé aussi insaisissable que le présent. L'attrait du film d'époque devient moins l'épisode historique délimité, mais plutôt l'acte de chercher un événement qui donne du sens à ce qui a été promis au début du récit – et la révélation de que cet événement n'existe pas. Le passé n'est pas non plus le paysage idéalisé que l'on regarde avec nostalgie afin de fuir d'un présent confus. Au contraire, il nous en apprend sur le présent tout en révélant que le passé aussi, à un moment donné, était fragmentaire, multiple, insaisissable, vécu au présent.

105 À ce propos, dans un débat à l'occasion de la sortie du film à Paris, la cinéaste a manifesté que le choix du lieu était significatif, vu qu'elle tenait à ne pas filmer à Buenos Aires et que la région argentine où se passe le film « n'était pas très montré » dans le cinéma argentin. Ainsi, d'un coup elle donne une existence cinématographique à ce lieu, et montre le passé comme quelque chose de jamais vu.

Conclusion

Au cours de notre travail, la représentation du passé dans le film d'époque latino-américain a été analysée à partir de ce que nous propose un ensemble de films contemporains. Notre objectif a été de penser le passé fondateur latino-américain à partir de l'espace filmique, et en quoi cela peut enrichir les débats sur l'identité hybride latino-américaine et sur la décolonisation du regard. Sur ce point-là, nous avons découvert que la façon dont les espaces sont construits dans les films analysés apporte des éléments d'imprévisibilité, d'indétermination et même d'insécurité. Cela nous mène à deux conclusions. D'abord, nous observons que l'espace filmique peut contribuer à la critique d'une vision téléologique de l'Histoire. De même, l'incertitude peut fonctionner comme une provocation, une gêne, qui amène à son tour une compréhension moins aliénée du passé. Ce positionnement critique face aux processus historiques se montre donc essentiel pour la construction identitaire des peuples issus de situations coloniales, et même potentiellement émancipateur.

Rappelons les trois mouvements qui ont guidé notre raisonnement. Le point de départ a été le paysage historique idéalisé, et la manière dont le cinéma déploie deux de ses images mythiques : l'idée de la rencontre et « le mythe des trois races ». Nous avons constaté un effort dans le sens de la *désorganisation* de ces images fondatrices, ce qui leur ôte leur pureté. Ainsi, l'image d'une « rencontre fondatrice » entre le colonisateur et les peuples natifs, qui stagnait dans les tableaux du XIX^e siècle, sont démontées et leurs morceaux sont mises en circulation à travers le travail figural de l'eau. Quant au « mythe des trois races », cette fiction unificatrice se voit démantelée une fois que ces trois « races » sont mises en conflit, chacune avec des problèmes représentatifs qui leur sont propres.

Puis, en examinant cette désorganisation de plus près, nous avons remarqué des tensions internes. Ces tensions contaminent la pureté du paysage historique idéal, et, en même temps, lui donnent une expressivité et un rythme : le passé se spatialise. À partir de cette logique, une opposition entre espaces intérieurs et extérieurs permet de penser à l'opposition entre le civilisé et le sauvage dans le discours colonial, par exemple. De façon similaire, des gestes étrangement inquiétants envahissent le cadre tout en suggérant un hors-champ fantastique qui ne sera jamais révélé. Cet espace adopte donc un caractère mystérieux, qui est d'ailleurs intimement lié aux signes du féminin. Si ces derniers, avant, servaient d'analogie à un territoire dominé (dans le sens de *possession*, de *pénétration*), ils travaillent désormais une dimension résolument obscure, insaisissable, grotesque même.

Les marques qui définissent le territoire latino-américain se révèlent ainsi floues et incertaines. Nous y trouvons des figures humaines morcelées, des mots à la fois criés et passés sous silence, des rythmes interrompus et des arcs narratifs brisés et laissés à la dérive. Ceux-ci sont les indices d'une indétermination plus profonde, celle des identités politiques sous l'héritage de la colonisation. Le cas du cinéaste latino-américain est symptomatique, car il appartient souvent à une élite intellectuelle, héritière du drame identitaire du *criollo* : d'origine américaine, mais physiquement et culturellement Européen, il ne se trouve ni d'un côté ni de l'autre à part entière. À la fin, le cinéaste conçoit une image du passé dont l'indétermination reflète et confirme son propre conflit identitaire, entre Colonie et Métropole.

Le retour des traumatismes coloniaux refoulés profite de « l'indocilité du sens » du cinéma en tant que médium, pour utiliser une expression de Jean-Louis Comolli à propos de la relation entre politique et cinéma :

Au militant, le cinéma donnait trop. Trop de doutes, trop d'ambiguïtés - trop de subjectif, trop de sujet là où il s'agissait d'abord de mener une politique répondant "aux besoins objectifs". [...] L'onde d'ambiguïté qui irrésistiblement propage tout geste cinématographique aurait fini, peut-être, par tourner les pensées téléologiques, troubles les totalisations, miner les rigidités, démentir ou faire mentir les slogans.¹⁰⁶

Les marques d'indétermination que nous avons trouvées dans les films étudiés sont une manifestation de ce sens indocile de l'image – qui, si utilisé dans un film d'époque, se référant à un fait réel déjà passé, aboutit à une critique sensible vis-à-vis du passé vu comme un récit fermé sur lui-même. La difficulté de déchiffrer le sens d'un événement historique devient ainsi sujet : les cinéastes trouvent ainsi une forme indocile pour un passé qui est aussi indocile.

* * *

On pourrait argumenter que la contemporanéité expérimente une crise des espaces. Il est possible d'être à plusieurs endroits à la fois, ainsi que de transformer des espaces différents en un espace unique – que ce soit à travers l'homogénéisation du goût provoquée par l'esthétique *AirSpace*¹⁰⁷ et la propagation des non-lieux dans le capitalisme global, que ce soit par les espaces virtuels qui sont catalysés par des nouvelles technologies. Pour ceux qui travaillent avec la recherche de nouvelles images, comme c'est le cas de certains cinéastes, il s'agit simplement d'un déplacement temporel – vers le passé ou vers le futur – permettant d'arriver à des espaces nouveaux. En ce sens Lucrecia Martel affirme que la science-fiction et le film historique possèdent des points en commun. Lisandro Alonso, à propos du tournage de *Jauja*, raconte qu'il cherchait, en Patagonie, « la sensation d'être un étranger dans un

106 Jean-Louis COMOLLI et Jacques RANCIÈRE, *Arrêt sur histoire*, Paris : Éds. du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 14 et p. 19.

107 Kyle CHAYKA, « How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world », *The Verge*, 3 août 2016. URL : <<https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>> [Consulté le 30 octobre 2018]

étrange pays »¹⁰⁸, mais que cela n'était pas possible avec un portable et des voitures¹⁰⁹. Là, il faut déplacer le récit dans les espaces du passé.

Comme cela, paradoxalement, pour ces cinéastes, c'est en cherchant une forme nouvelle qu'on arrive dans les espaces du passé. Une conséquence politique intéressante est que le passé devient un espace d'exploration, de recherche, de ce qui n'est pas encore totalement connu. Ce problème devient particulièrement pertinent une fois qu'on aperçoit le début d'une force contraire dans ceux qui se disent des « cinéastes conservateurs » : ils manifestent la volonté de ré-enfermer le passé dans une tradition d'airs colonialistes¹¹⁰. Prenons l'exemple de Mauro Ventura, qui définit son travail comme « un cinéma qui brise le glacier gauchiste »¹¹¹. Son quatrième film s'appelle « *Brasil, Alma Portuguesa* » (*Brésil, âme portugaise*). Le film n'est pas encore sorti en salles, mais son site exhibe le passage suivant :

Dans un moment où le Brésil passe par une grave crise identitaire, revisiter nos racines portugaises est une tâche très urgente. [...] L'âme brésilienne est pour l'âme portugaise ce que les eaux d'une rivière sont pour sa source. Dans le cas du Brésil, laisser ce lien de côté est dénier le passé et perdre tout horizon de futur¹¹².

Et le réalisateur complète, dans une interview :

Bien sûr que nous avons des influences de plusieurs cultures. Mais nous avons une âme, qui a forgé plusieurs aspects de notre société et qui nous a donné le langage. Nous voulons réveiller cet esprit qui est éteint à cause de récits qui se superposent¹¹³.

La volonté de *reprendre* des liens coloniaux apparaît ici de façon évidente, tout en les transformant en valeurs, en *repères moraux*. Évidemment, dans ce genre « d'invention de traditions », les enjeux de la critique décoloniale se mêlent à des problèmes de l'ordre de l'esthétique. Afin de mieux saisir ce phénomène, il serait tout

108 Eric KOHN, « Interview: Lisandro Alonso On Why Viggo Mortensen Was the Ideal Partner for “Jauja” », *IndieWire* [en ligne], 20 mars 2015. URL : <<https://www.indiewire.com/2015/03/interview-lisandro-alonso-on-why-viggo-mortensen-was-the-ideal-partner-for-jauja-248194/>> [Consulté le 12 mars 2019]

109 Luke GOODSSELL, « Lisandro Alonso on “Jauja” and Narrative Mysteries », *Movie Mezzanine* [en ligne], 17 mars 2015. URL : <<http://moviemezzanine.com/lisandro-alonso-jauja-interview/>> [Consulté le 6 mai 2019]

110 Guilherme GENESTRETI, « Aluno de Olavo de Carvalho se lança no cinema para quebrar “geleira esquerdista” », *Folha de S. Paulo* [en ligne], 19 mars 2019. URL : <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/aluno-de-olavo-de-carvalho-se-lanca-no-cinema-para-quebrar-geleira-esquerdista.shtml>> [Consulté le 27 mars 2019]

111 *Ibid.*

112 *Brasil, alma portuguesa*. URL : <<https://www.brasilalmaportuguesa.com>> [Consulté le 5 mai 2019]

113 « Tá certo que temos influências de várias culturas. Mas temos uma alma, que forjou vários aspectos da nossa sociedade e nos forneceu a língua. Queremos acordar esse espírito que está apagado por conta de narrativas que se sobrepõem » [TDA], dans : GENESTRETI, *op. cit.* (note 111).

à fait pertinent de comprendre comment le film d'époque a travaillé l'espace fondateur latino-américain au cours de l'histoire du cinéma de la région et des différents courants idéologiques qui l'ont transpercée. Nous pensons d'abord aux premiers films du genre, puis du NCLA à la « génération désengagée » des années 2000, passant notamment par le regard que les cinéastes étrangers posent sur l'Amérique latine. Bref, il reste beaucoup à être pensé pour décoloniser les regards dans ce qui concerne l'art et le cinéma. Mais c'est un chemin inéluctable pour effectivement « libérer » la mémoire latino-américaine.

Filmographie

Repère chronologique des films cités :

Iracema (V. Capellaro, 1917)
O Descobrimento do Brasil (H. Mauro, 1936)
Iracema (V. Cardineli et G. Talamo, 1949)
Vidas Secas (N. P. dos Santos, 1963)
Santos Nelson Pereira dos, 1963)
Ganga Zumba (C. Diegues, 1964)
Macunaíma (J. P. de Andrade, 1969)
Independência ou Morte (C. Coimbra, 1972)
El otro Francisco (S. Giral, 1972)
Iracema - Uma Transa Amazônica (J. Bodansky et O. Senna, 1975)
Xica da Silva (C. Diegues, 1976)
Ranchedor (S. Giral, 1976)
Iracema, a virgem dos lábios de mel (C. Coimbra, 1979)
Maluala (S. Giral, 1979)
Fitzcarraldo (W. Herzog, 1982)
Quilombo (C. Diegues, 1983)
Christopher Columbus : The Discovery (J. Glen, 1992)
1492: Conquest of Paradise (R. Scott, 1992)
Carlota Joaquina (C. Camurati, 1995)
O Guarani (N. Bengell, 1996)
Guerra de Canudos (S. Rezende, 1997)
Policarpo Quaresma, Herói do Brasil (P. Thiago, 1997)
La otra conquista (S. Carrasco, 1998)
No coração dos deuses (G. Moraes, 1999)
Mauá - O Imperador e o Rei (S. Rezende, 1999)
Caramuru (G. Arraes, 2001)
Memórias Póstumas (A. Klotzel, 2001)
Jauja (L. Alonso, 2014)
El Abrazo du Serpiente (C. Guerra, 2015)
The Lost City of Z (J. Gray, 2016)
Joaquim (M. Gomes, 2017)
Vazante (D. Thomas, 2017)
Zama (L. Martel, 2018)

Filmographie principale :

ALONSO Lisandro, *Jauja*, couleur, 109 min, NDM, 2014.

GUERRA Ciro, *El Abrazo du Serpiente*, noir et blanc et couleur, 125 min, Diaphana Films, 2015.

GOMES Marcelo, *Joaquim*, couleur, 97 min, Imovision, 2017.

THOMAS Daniela, *Vazante*, noir et blanc, 116 min, Ukbar Filmes, 2017.

MARTEL Lucrecia, *Zama*, couleur, 115 min, Shellac Distribution, 2018.

Filmographie secondaire :

CAPELLARO Vittorio, *Iracema*, noir et blanc, durée inconnue, Capellaro Filmes, 1917.

MAURO Humberto, *O Descobrimento do Brasil (La découverte du Brésil)*, noir et blanc, 62 min, DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros), 1936.

CARDINELI Vittorio et TALAMO Gino, *Iracema*, noir et blanc, durée inconnue, Nova Terra Filmes, 1949.

SANTOS Nelson Pereira dos, *Vidas Secas (Sécheresses)*, noir et blanc, 103 min, Films sans frontières, 1963.

DIEGUES Carlos, *Ganga Zumba*, noir et blanc, 120 min, Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. ; Embrafilme, 1964.

ANDRADE Joaquim Pedro de, *Macunaíma*, couleur, 110 min, Difilm, 1969.

COIMBRA Carlos, *Independência ou Morte*, couleur, 108 min, Cinedistri, 1972.

GIRAL Sergio, *El otro Francisco (L'autre Francisco)*, noir et blanc, 97 min, Tricontinental Film Center, 1974.

BODANSKY Jorge et SENNA Orlando, *Iracema - Uma Transa Amazônica*, noir et blanc, 91 min, Embrafilme, 1975.

DIEGUES Carlos, *Xica da Silva*, couleur, 117 min, Programadora Brasil, 1976.

GIRAL Sergio, *Ranchedor*, couleur, 90 min, ICAIC, 1976.

COIMBRA Carlos, *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, couleur, 98 min, Embrafilme, 1979.

GIRAL Sergio, *Maluala*, noir et blanc, 95 min, ICAIC, 1979.

HERZOG Werner, *Fitzcarraldo*, couleur, 158 min, Arthaus, 1982.

DIEGUES Carlos, *Quilombo*, couleur, 119 min, New Yorker Films, 1983.

GLEN John, *Christopher Columbus : The Discovery (Christophe Colomb : La Découverte)*, couleur, 120 min, Warner Bros., 1992.

SCOTT Ridley, *1492: Conquest of Paradise (1492 : Christophe Colomb)*, couleur, 154 min, Gaumont, 1992.

CAMURATI Carla, *Carlota Joaquina*, couleur, 100 min, Europa Filmes, 1995.

BENGELL Norma, *O Guarani*, couleur, 91min, Europa Filmes, 1996.

REZENDE Sergio, *Guerra de Canudos*, couleur, 170 min, Columbia TriStar, 1997.

THIAGO Paulo, *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil*, couleur, 123 min, Riofilme, 1997.

CARRASCO Salvador, *La otra conquista*, couleur, 106 min, 20th Century Fox, 1998.

MORAES Geraldo, *No Coração dos Deuses*, couleur, 95 min, Riofilme, 1999.

REZENDE Sergio, *Mauá - O Imperador e o Rei*, couleur, 135 min, Columbia TriStar, 1999.

ARRAES Guel, *Caramuru*, couleur, 85 min, Columbia TriStar, 2001.

KLOTZEL André, *Memórias Póstumas (Posthumous memories)*, couleur, 101min, Europa Filmes, 2001.

GRAY James, *The Lost City of Z*, couleur, 141 min, Batrax Entertainment, 2016.

Bibliographie

1. Études cinématographiques

AUGÉ Marc, DIDI-HUBERMAN Georges, ECO Umberto, et LAMBERT Frédéric, *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA, 2011, 109 p.

AUMONT Jacques, *Fictions filmiques : comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2018, 180 p.

AUMONT Jacques, *L'interprétation des films*, Paris : Armand Colin, 2017, 249 p.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris : Segquier Editions, 1996, 296 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1962, 172 p.

BÉGHIN Cyril, DURAS Marguerite et GODARD Jean-Luc, *Dialogues*, Fécamp : Post-éditions, 2014, 158 p.

BELLOUR Raymond, « L'animal comme corps du cinéma », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, n° 5, décembre 2012, p. 593-601.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris : De Boeck Université, 1998, 472 p.

BURT Jonathan, *Animals in Film*, Londres : Reaktion Books, 2004, 155 p.

CHATEAU Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2006, 127 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Paris : Verdier, 2012, 602 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2014 [1985], 477 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*, Paris : CNRS éditions, 2017, 204 p.

GINGRAS Nicole, « Le hors-champ, lieu de résistance », *24 images*, n° 47, 1990, pp. 24-26.

KRACAUER Siegfried, *Theory of film: the redemption of physical reality* (traduit par M. HANSEN), New Jersey : Princeton University Press, 1997 [1960], 364 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma, tome I et II*, Paris : Klincksieck, 2013 [1968-1972], 447 p.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1997, 271 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique éditions, 2008, 145 p.

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris : Éd. du Seuil, 2001, 243 p.

ROLLET Patrice, *Passages à vide: Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris : Éditions P.O.L., 2011, 246 p.

SAN MARTIN Caroline, *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Un retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, Thèse de doctorat, Marseille et Montréal : Université de Montréal ; Université de Provence, juin 2010, 389 p.

SANAKER John Kristian, « Les Indoublables : pour une éthique de la représentation langagière au cinéma », *Glottopol*, n° 12, mai 2008, pp. 147-160.

1.1. Cinéma et histoire

AMY DE LA BRETÈQUE François, *Le Moyen Age au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2015, 223 p.

BAECQUE Antoine de et DELAGE Christian (dirs.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, 246 p.

CAMARERO Gloria, CRUZ Vanessa et HERAS Beatriz, *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Madrid : Ediciones JC, 2008, 207 p.

CHANOIR Yohann, « Christophe Colomb au cinéma ou le recyclage d'une figure interstitielle », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* [en ligne], n° 10, 15 janvier 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/map/2485>> [Consulté le 17 janvier 2019]

COMOLLI Jean-Louis et RANCIÈRE Jacques, *Arrêt sur histoire*, Paris : Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997, 79 p.

DANEY Serge, « Uranus: le deuil du deuil », dans : DANEY Serge et ROGER Philippe (éd.), *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information: 1988-1991* (vol. 1), Lyon : Aléas, 1991, pp. 179-183.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Nouvelle éd. refondue, Paris : Gallimard, 1993, 290 p.

HERNÁNDEZ Nicolás, « “Quilombo” and “El Otro Francisco”: A Post-Modernist Attempt to Re-Write Contemporary History and Colonial Slavery in Brazil and Cuba », *Chasqui*, vol. 34, 2005, pp. 97-112.

LINDEPERG Sylvie, *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse : Verdier, 2013, 280 p.

ROSSINI Miriam de Souza, *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*, Thèse de doctorat, Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, juillet 1999, 381 p.

ZABUNYAN Dork, « Sylvie Lindeperg : Des lieux de mémoire portatifs », *Critique*, vol. 814, n° 3, mars 2015, pp. 202-214.

1.2. Cinéma et espace

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris : Armand Colin, 2015, 215 p.

HARPER Graeme et RAYNER Jonathan (dirs.), *Cinema and landscape*, Bristol : Intellect, 2015, 315 p.

LEFEBVRE Martin, *Landscape and Film*, Londres et New York : Routledge, 2007, 396 p.

NATALI Maurizia, *L'image-paysage : iconologie et cinéma*, Saint Denis : P.U.V., 1996, 148 p.

1.3. Cinéma latino-américain

ALLOUCHE Claire, « L'interior : des “espaces autres” pour un dépaysement du cinéma argentin », *L'Entre-deux* [en ligne], vol. 1, n° 4, décembre 2018. URL : <<http://lentre-deux.com/index.php?b=57>> [Consulté le 10 mai 2019]

ARIAS-HERRERA JUAN CARLOS et RONCALLO Sergio, « Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema », *Observatorio (OBS*)*, vol. 7, n° 3, 2013, pp. 93-114.

BATAILLON GILLES et LLOSA Mario Vargas, « Rêve et réalité de l'Amérique latine », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 77, n° 3, 2010, pp. 9-23.

BENTES Ivana, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, vol. 8, n° 15, 2007, pp. 242–255.

BERNARDET Jean Claude, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo : Brasiliense, 1985, 197 p.

BERNARDET Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, 2007 [1967], 3^e éd., São Paulo : Companhia das Letras, 224 p.

BRANDÃO Alessandra Soares, « Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI », *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* [en ligne], vol. 1, n° 1, juin 2012. URL : <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/267>> [Consulté le 10 mai 2019]

CAMPOS Minerva, « Le circuit de financement des cinémas latino-américains », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 20, décembre 2012, pp. 172-180.

D'LUGO Marvin, LÓPEZ Ana M. et PODALSKY Laura (dirs.), *The Routledge companion to Latin American cinema*, Londres et New York : Routledge, 2018, 400 p.

LESAGE Julia, « The Other Francisco », *Jump Cut*, n° 30, mars 1985, pp. 53-58.

MASCARELLO Fernando (dir.), *Historia do cinema mundial*, 7^e éd., Campinas : Papyrus, 2012, 432 p.

MORETTIN Eduardo, « L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (La découverte du Brésil, 1937) de Humberto Mauro », *IdeAs. Idées d'Amériques* [en ligne], n° 7, juin 2016. URL : <<http://journals.openedition.org/ideas/1607>> [Consulté le 28 septembre 2018]

PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid : Fondo de Cultura Económica de España, 2003, 316 p.

RAMOS Fernão Pessoa, « Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo », *Comunicação & Informação*, vol. 5, n°1/2, 2002, pp. 13-24.

ROCHA Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro : Alhambra / Embrafilme, 1981, 474 p.

RODRÍGUEZ Paul A. Schroeder, « Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics », *Latin American Research Review*, vol. 43, n° 3, 2008, pp. 33-58.

RUEDA Amanda, « 1989-2008 – 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 16, juin 2008, pp. 18-31.

RUEDA Amanda, « “Qualité internationale” et “enquête identitaire” : le lieu d'énonciation dans les cinémas contemporains : le cas des cinémas d'Amérique Latine », dans : *Cinéma et identités collectives. Actes du 3e colloque de Sorèze*, Paris : Le Manuscrit, 2006, pp. 175-206.

SALES GOMES Paulo Emílio, « Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento », dans : SALES GOMES Paulo Emílio, CALIL Carlos Augusto (org.), *Uma situação colonial?*, São Paulo : Companhia das Letras, pp. 232-257.

SCHVARZMAN Sheila, « As encenações da História », *História (São Paulo)*, vol. 22, n° 1, 2003, pp. 165-182.

THOMAS Erika, *Images du Brésil : Identité, Histoire et Société : (In)visibilités des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, Recherche originale présentée en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Strasbourg : Université de Strasbourg, 2012, 136 p.

XAVIER Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo : Editora Paz e Terra, 2001, 156 p.

XAVIER Ismail, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo : Brasiliense, 1983, 192 p.

2. Philosophie et sciences sociales

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 1992, 214 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Éd. du Seuil, 2005 [1957], 256 p.

BASTIDE Roger, « Les mythes politiques nationaux de l'Amérique latine », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 33, 1962, pp. 75-84.

BENJAMIN Walter, *Oeuvres. Tome III* (traduit par Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH), Paris : Gallimard, 2000, 482 p.

- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, *et al.*, *Sexe, race et colonies : La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris : La Découverte, 2018, 544 p.
- BOWDEN Brett, « The ideal of civilisation: its origins and socio-political character », *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, vol. 7, n° 1, janvier 2004, pp. 25-50.
- CHEVALIER Jacques, « Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu », *L'Espace géographique*, vol. 3, n° 1, 1974, pp. 68-68.
- CORBIN Alain, *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage*, Paris : Flammarion, 2018 [1990], 416 p.
- DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste 2*, 1958, pp. 19-23.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, 648 p.
- DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée, 2006, 218 p.
- DETIENNE Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris : Editions Gallimard, 2013 [1981], 231 p.
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Le devenir sans l'animal », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* [en ligne], n° 6, juin 2009. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/378> [Consulté le 14 janvier 2019]
- DUHEM Sophie et NOACCO Cristina, *L'homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes : P.U.R., 2019, p. 529.
- ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1969, 182 p.
- FEBVRE Lucien, *Pour une histoire à part entière*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1962, 859 p.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, pp. 12-19.
- FRÉMONT Armand, *La région, espace vécu*, Paris : Flammarion, 2009 [1976], 288 p.
- FREYRE Gilberto, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*, 51^e éd., São Paulo : Global, 2011 [1933], 727 p.
- GINZBURG Carlo, *Le fil et les traces: vrai faux fictif*, Lagrasse : Verdier, 2010, 537 p.

- GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris : Éd. du Seuil, 1986, 210 p.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Albin Michel, 1997 [1947], 295 p.
- HOBBSAWM Eric et RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 2014 [1983], 324 p.
- LASSO Marixa, *Myths of Harmony: Race and Republicanism during the Age of Revolution, Colombia, 1795-1831*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2007, 219 p.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, Paris : Economica, 2000 [1974], 518 p.
- LEFEBVRE Henri, « La Production de l'espace », *L'Homme et la société*, vol. 31, n° 1, 1974, pp. 15-32.
- MARTIN Jean-Yves, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research*, n° 2, décembre 2006. URL : <<http://journals.openedition.org/articulo/897>> [Consulté le 8 mars 2019]
- PAQUOT Thierry et YOUNÈS Christiane, *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris : La Découverte, 2009, 400 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La fabrique éditions, 2000, 74 p.
- RONCADOR Sônia, *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil 1889-1999*, New York : Palgrave Macmillan, 2016, 240 p.
- RUSSO Mary, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres et New York : Routledge, 1994, 233 p.
- SAUVAGNARGUES Anne, « Deleuze : de l'animal à l'art », dans : *La philosophie de Deleuze*, Paris : P.U.F., 2004, pp. 117-227.
- SCHWARZ Roberto et GLEDSON John (éd.), *Misplaced ideas: essays on Brazilian culture*, Londres et New York : Verso, 1992, 204 p.
- SLOTERDIJK Peter, *Spheres Volume I: Bubbles* (traduit par Wieland HOBAN), Los Angeles : Semiotext(e), 2011 [1998], 664 p.

SLOTTERDIJK Peter, *Spheres Volume II: Macrospherology* (traduit par Wieland HOBAN), Los Angeles : Semiotext(e), 2014 [1999], 1024 p.

SLOTTERDIJK Peter, *Spheres Volume III: Foams* (traduit par Wieland HOBAN), Los Angeles : Semiotext(e), 2016 [2004], 912 p

THIBAUD Clément, « Race et citoyenneté dans les Amériques (1770-1910) », *Le Mouvement Social*, vol. 252, n° 3, octobre 2015, pp. 5-19.

TROUILLOT Michel-Rolph, *Silencing the past: Power and the Production of History*, Boston : Beacon Press, 2015, 190 p.

2.1. Études décoloniales

ANDERSON Benedict Richard O’Gorman, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York : Verso, 1991, 244 p.

BAYART Jean-François, *Les études postcoloniales : un carnaval académique*, Paris : Karthala, 2010, 132 p.

BAYART Jean-François, « En finir avec les études postcoloniales », *Le Débat*, n° 154, n° 2, 2009, pp. 119-140.

DUSSEL Enrique, *The Invention of the Americas* (traduit par Michel D. BARBER), New York : Continuum, 1995, 224 p.

LAZARUS Neil, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, 352 p.

LOOMBA Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Londres et New York : Routledge, 2015, 314 p.

MIGNOLO Walter, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham et Londres : Duke University Press, 2011, 452 p.

MIGNOLO Walter, *The Idea of Latin America*, New Jersey : Wiley, 2005, 198 p.

MIGNOLO Walter et WALSH Catherine, *On Decoloniality: Concept, Analytics, Praxis*, Durham et Londres : Duke University Press, 2018, 291 p.

QUIJANO Aníbal, « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification », dans : DUSSEL Enrique, JÁUREGUI Carlos A. et MORAÑA Mabel (éds.), *Coloniality at large : Latin*

America and the Postcolonial Debate, Durham et Londres : Duke University Press, 2008, pp. 181-224.

SAID Edward W., *Orientalism*, New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2014 [1978], 434 p.

3. Articles en ligne

Agência Nacional do Cinema, *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2010) por ano de lançamento* [en ligne]. URL : <https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf> [Consulté le 3 mai 2019].

APPIAH Kwame Anthony, « There is no such thing as western civilisation », *The Guardian* [en ligne], 9 novembre 2016. URL : <<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/09/western-civilisation-appiah-reith-lecture>> [Consulté le 21 décembre 2018]

CHAYKA Kyle, « How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world », *The Verge* [en ligne], 3 août 2016. URL : <<https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>> [Consulté le 30 octobre 2018]

CONWAY Michael, « The Problem With History Classes », *The Atlantic* [en ligne], 16 mars 2015. URL : <<https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/03/the-problem-with-history-classes/387823/>> [Consulté le 26 février 2019]

GENESTRETI Guilherme, « Aluno de Olavo de Carvalho se lança no cinema para quebrar “geleira esquerdista” », *Folha de S. Paulo* [en ligne], 19 mars 2019, URL : <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/aluno-de-olavo-de-carvalho-se-lanca-no-cinema-para-quebrar-geleira-esquerdista.shtml>> [Consulté le 27 mars 2019]

GONÇALO Pablo, « Qual é a ética diante das imagens violentas e perversas? », *Cinética* [en ligne], 17 octobre 2017. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/qual-e-a-etica-diante-das-imagens-violentas-e-perversas/>> [Consulté le 7 janvier 2019]

OLLIVEIRA Cecília, « Tourists Visit Plantation in Brazil and are Served by Black “Slaves” », *The Intercept* [en ligne], 6 décembre 2016. URL :

<<https://theintercept.com/2016/12/06/tourists-visit-plantation-in-brazil-and-are-served-by-black-slaves/>> [Consulté le 8 janvier 2019]

WALDEN Daniel, « Dismantling the “West” », *Current Affairs* [en ligne], 28 juin 2018. URL : <<https://www.currentaffairs.org/2018/06/dismantling-the-west>> [Consulté le 23 décembre 2018]

3.1. Articles en ligne sur les films

ADAMATTI Margarida Maria, « Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso *Xica da Silva* de Carlos Diegues », *Revista FAMECOS* [en ligne], vol. 23, n° 3, décembre 2016. URL : <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>> [Consulté le 22 août 2018]

ALMEIDA Carol, « Belíssima máquina de manutenção do status quo », *Revista Continente* [en ligne], 18 septembre 2017. URL : <<http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-brasilia-2017/rbelissima-maquina-de-manutencao-do-status-quor>> [Consulté le 8 janvier 2019]

ARAUJO Inácio, « Opinião: Festival de Brasília é palco de embates em seu 50^o aniversário », *Folha de S.Paulo* [en ligne], 25 septembre 2017. URL : <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921457-festival-de-brasilia-e-palco-de-embates-em-seu-50-aniversario.shtml>> [Consulté le 8 janvier 2019]

Brasil, alma portuguesa [en ligne]. URL : <<https://www.brasilmaportuguesa.com>> [Consulté le 5 mai 2019]

DARGIS Manohla, « Review: “Vazante” Revisits Brazil’s History in Black and White », *The New York Times* [en ligne], 9 mai 2018. URL : <<https://www.nytimes.com/2018/01/10/movies/vazante-review-daniela-thomas.html>> [Consulté le 22 août 2018]

DARGIS Manohla, « Review: A Cinematic Marvel, “Zama” Brilliantly Tackles Colonialism in the New World », *The New York Times* [en ligne], 14 avril 2018. URL : <<https://www.nytimes.com/2018/04/12/movies/review-zama-lucrecia-martel.html>> [Consulté le 22 août 2018]

ESCOREL Eduardo, « O movimento branco », *revista piauí* [en ligne], 19 octobre 2017. URL : <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>> [Consulté le 8 janvier 2019]

GOMES Juliano, « A fita branca », *Cinética* [en ligne], 18 septembre 2017. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>> [Consulté le 23 août 2018]

GONÇALO Pablo, « A espera, a predação e a escuta da História », *Cinética* [en ligne], 4 juin 2018. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-espera-a-predacao-e-a-escuta-da-historia/>> [Consulté le 11 novembre 2018]

GOODSELL Luke, « Lisandro Alonso on “Jauja” and Narrative Mysteries », *Movie Mezzanine* [en ligne], 17 mars 2015. URL : <<http://moviemezzanine.com/lisandro-alonso-jauja-interview/>> [Consulté le 6 mai 2019]

GRIERSON Tim, « “Embrace of the Serpent”: Review », *Screen* [en ligne], 16 mai 2015. URL : <<https://www.screendaily.com/reviews/embrace-of-the-serpent-review/5088213.article>> [Consulté le 12 novembre 2018]

GUIMARÃES Victor, « O mundo desde o fim », *Cinética* [en ligne], 16 avril 2018. URL : <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-mundo-desde-o-fim/>> [Consulté le 23 août 2018]

HOFFMAN Jordan, « Embrace of the Serpent Review – dreamlike exploration of the Amazon’s imperialist pollution », *The Guardian* [en ligne], 17 février 2016. URL : <<https://www.theguardian.com/film/2016/feb/17/embrace-of-the-serpent-review-ciro-guerra-colombian-amazon>> [Consulté le 12 novembre 2018]

HOLDEN Stephen, « Review: “Embrace of the Serpent”, Where Majesty Meets Monstrosity », *The New York Times* [en ligne], 9 mai 2018. URL : <<https://www.nytimes.com/2016/02/17/movies/review-embrace-of-the-serpent-where-majesty-meets-monstrosity.html>> [Consulté le 12 novembre 2018]

JUNIOR Luiz Soares, « “Jauja”, de Lisandro Alonso », *Cinética* [en ligne], 18 septembre 2015. URL : <<http://revistacinetica.com.br/home/jauja-de-lisandro-alonso-argentinaalemanhabrasil-dinamarcaeuafrancaholandamexico-2014/>> [Consulté le 12 mars 2019]

KOHN Eric, « Interview: Lisandro Alonso On Why Viggo Mortensen Was the Ideal Partner for “Jauja” », *IndieWire* [en ligne], 20 mars 2015. URL : <<https://www.indiewire.com/2015/03/interview-lisandro-alonso-on-why-viggo-mortensen-was-the-ideal-partner-for-jauja-248194/>> [Consulté le 12 mars 2019]

LODGE Guy, « Film Review : “Zama” », *Variety* [en ligne], 31 août 2017. URL : <<https://variety.com/2017/film/reviews/zama-review-1202543356/>> [Consulté le 22 août 2018]

MANDELBAUM Jacques, « “Jauja”: un post-western onirique et laconique au pays des Mapuche », *Le Monde* [en ligne], 21 avril 2015. URL : <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/04/21/jauja-un-post-western-onirique-et-laconique-au-pays-des-mapuche_4619651_3476.html> [Consulté le 11 mars 2019]

O’SULLIVAN Michael, « Review | “Vazante”: A slow-boil Brazilian drama rewards patience with a devastating denouement », *Washington Post* [en ligne], 22 janvier 2018. URL : <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/vazante-a-slow-boil-brazilian-drama-rewards-patience-with-a-devastating-denouement/2018/01/22/c4df0060-fe31-11e7-ad8c-ecbb62019393_story.html> [Consulté le 22 août 2018]

ROMNEY Jonathan, « Jauja review – a quietly magical mind-bender of the subtlest kind », *The Observer* [en ligne], 12 avril 2015. URL : <<https://www.theguardian.com/film/2015/apr/12/jauja-review-viggo-mortensen-lisandro-alonso>> [Consulté le 11 mars 2019]

SCOTT Anthony Oliver, « Review: “Jauja”, a Desperate Odyssey in the Argentine Desert », *The New York Times* [en ligne], 25 janvier 2019. URL : <<https://www.nytimes.com/2015/03/20/movies/review-jauja-a-desperate-odyssey-in-the-argentine-desert.html>> [Consulté le 12 mars 2019]

SEITZ Matt Zoller, « Embrace of the Serpent Review », *Robert Ebert* [en ligne], 17 février 2016. URL : <<https://www.rogerebert.com/reviews/embrace-of-the-serpent-2016>> [Consulté le 12 novembre 2018]

SILVA Valeska, « Há espaço no cinema brasileiro para os filmes? », *Estadão* [en ligne], 2 octobre 2017. URL : <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/ha-espaco-no-cinema-brasileiro-para-os-filmes/>> [Consulté le 12 novembre 2018]

SOTINEL Thomas, « Lucrecia Martel transporte la science-fiction au XVIII^e siècle », *Le Monde* [en ligne], 10 juillet 2018. URL : <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/07/10/lucrecia-martel-transporte-la-science-fiction-au-xviii-e-siecle_5328809_3476.html> [Consulté le 23 septembre 2018]

THOMAS Daniela, « O lugar do silêncio », *revista piauí* [en ligne], 4 octobre 2017. URL : <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>> [Consulté le 8 janvier 2019]

UZAL Marcos, « “Jauja”, l’envers des tropiques », *Libération* [en ligne], 10 juillet 2018. URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2018/07/10/zama-l-envers-des-tropiques_1665558> [Consulté le 23 septembre 2018]

UZAL Marcos, « Lucrecia Martel : "Il n’y a pas de différence entre un film historique et un film de science-fiction" », *Libération* [en ligne], 10 juillet 2018. URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2018/07/10/lucrecia-martel-il-n-y-a-pas-de-difference-entre-un-film-historique-et-un-film-de-science-fiction_1665560> [Consulté le 23 septembre 2018]

4. Fiction

ALENCAR José de, *Iracema*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011 [1865], 132 p.

ANDRADE Mário de, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1928], 205 p.

CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, Londres : Penguin Books, 2000 [1902], 166 p.

DI BENEDETTO Antonio, *Zama* (traduit par Laure GUILLE-BATAILLON), Paris : J. Corti, 2011 [1956], 302 p.

DURÃO José de Santa Rita, *Caramuru : poema épico do descobrimento da Bahia*, São Paulo : Martins Fontes, 2000 [1781], 335 p.

5. Tableaux

AMÉRICO Pedro, *Cristo morto*, huile sur toile, 56 x 43 cm, 1901.

AMÉRICO Pedro, *Tiradentes esquartejado*, huile sur toile, 165 x 270 cm, 1893.

GARNELO Y ALDA José, *Primer homenaje a Colón*, huile sur toile, 300 x 600 cm, 1892.

MEIRELLES Victor, *Moema*, huile sur toile, 190 x 129 cm, 1866.

PUEBLA Dióscoro, *Desembarco de Colón*, huile sur toile, 330 x 545 cm, 1862.

SILVA Oscar Pereira da, *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro*, huile sur toile, 330 x 190 cm, 1922

SILVA Oscar Pereira da, *Retrato de Joaquim José da Silva Xavier*, huile sur toile, 154 x 71 cm, 1922.

VILLARES Décio, *Retrato de Tiradentes*, huile sur toile, 60,5 x 49,7 cm, sans date.

6. Dictionnaires et encyclopedies

BAECQUE Antoine de et CHEVALLIER Philippe (dirs.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, 792 p.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne]. URL : <<https://www.cnrtl.fr>> [Consulté le 12 mai 2019]

Dictionnaire Littré [en ligne]. URL : <<https://www.littre.org/>> [Consulté le 19 avril 2019]

Dictionnaire Larousse [en ligne]. URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>> [Consulté le 19 avril 2019]

Encyclopedia Universalis [en ligne]. URL : <<https://www.universalis.fr/>> [Consulté le 7 février 2019]

7. Vidéos en ligne

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. *Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante PARTE 03a* [vidéo en ligne], 3 octobre 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPIQYqA> [Consulté le 30 avril 2019]

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. *Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante PARTE 03b* [vidéo en ligne], 3 octobre 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZVFQN_xV--4> [Consulté le 30 avril 2019]

Ministério das Relações Exteriores. *Discurso de posse do embaixador Ernesto Araújo, ministro de estado das Relações Exteriores* [vidéo en ligne]. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=prT5npDcDhY&t=524s>> [Consulté le 30 avril 2019]

Table de matières

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	6
I. LE PASSÉ MYTHIQUE EN TANT QUE PAYSAGE IDÉAL	19
1. La rencontre entre deux mondes	21
1.1. Le rivage, espace de rencontre	21
1.2. L'eau, élément de passage	24
1.3. La fluidité entre espace historique et espace mythique	29
2. Le mythe de l'harmonie des peuples	32
2.1. La figure masculine blanche entre force et faiblesse	34
2.2. Filmer l'esclavage : enjeux éthiques et esthétiques	37
2.3. Le corps collectif de l'Indien	43
II. L'ESPACE DU PASSÉ EN TENSION : LOGIQUES DE LA CONTAMINATION .	48
1. Une notion de civilisation mise à l'épreuve	49
1.1. L'impossibilité de vivre dans les espaces intérieurs	51
1.2. De la bestialité au devenir-animal	54
2. Figures de la contamination	58
2.1. L'énigme du corps animal	58
2.2. Le geste envahissant	62
3. Espaces féminins, corps masculins	67
3.1. Le féminin labyrinthique	68

3.2. Le corps masculin englouti.....	71
III. L'ÉMERGENCE D'UN TERRITOIRE HISTORIQUE INDÉTERMINÉ	76
1. Corps défaits.....	79
1.1. Corps morcelés	79
1.2. Corps soustraits.....	80
1.3. Corps spectraux	81
2. Entre l'hétérolinguisme et les silences	83
3. L'ellipse comme fissure de l'Histoire	88
4. Le <i>criollo</i> devant et derrière la caméra.....	90
5. Entre l'exploration et la dérive	93
CONCLUSION	96
FILMOGRAPHIE.....	101
BIBLIOGRAPHIE	104